



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PPGAV – PROGRAMA DE PÓS- GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MAV – MESTRADO EM ARTES VISUAIS**

ANDRÉ LUIZ BARBOSA CALVO

**OS ARCAZES DAS SACRISTIAS DAS IGREJAS DE
SALVADOR, BAHIA:**

Igreja do Colégio dos Jesuítas (atual Catedral Basílica), Igreja do Convento dos Carmelitas Descalços de Santa Teresa de Ávila, Igreja do Convento de São Francisco, Igreja do Convento de Nossa Senhora do Carmo e da Basílica Arquibacial do Mosteiro de São Bento.

Salvador
2011

ANDRÉ LUIZ BARBOSA CALVO

**OS ARCAZES DAS SACRISTIAS DAS IGREJAS DE
SALVADOR, BAHIA:**

Igreja do Colégio dos Jesuítas (atual Catedral Basílica), Igreja do Convento dos Carmelitas Descalços de Santa Teresa de Ávila, Igreja do Convento de São Francisco, Igreja do Convento de Nossa Senhora do Carmo e da Basílica Arquiepiscopal do Mosteiro de São Bento.

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes Visuais departamento de História das Artes Visuais – PPGAV/MAV/EBA/UFBA em cumprimento parcial às exigências para obtenção do Grau de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire

Salvador
2011

CALVO, André Luiz Barbosa.

Os Arcazes das Sacristias das Igrejas de Salvador, Bahia: Igreja do Colégio dos Jesuítas (atual Catedral Basílica), Igreja dos Carmelitas Descalços de Santa Teresa de Avelã, Igreja do Convento de São Francisco, Igreja do Convento de Nossa Senhora do Carmo e da Basílica Arquiepiscopal do Mosteiro de São Bento / André Luiz Barbosa Calvo. 2011.

345 f.: il

Orientador: Prof. Dr.º Luiz Alberto Ribeiro Freire.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia - Escola de Belas Artes - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2011.

1. Introdução. 2. Aspectos Conceituais, Físicos e Históricos sobre os Templos, suas Sacristias e seus Arcazes. 3. O Mobiliário de Guardar na Bahia e a sua Evolução Formal. 4. Os Arcazes Pesquisados e os seus Atributos Decorativos. 5. As Vestes, Indumentárias, Cores e Alfaias e Objetos Litúrgicos. 6. Conclusão.

ANDRÉ LUIZ BARBOSA CALVO

**OS ARCAZES DAS SACRISTIAS DAS IGREJAS DE
SALVADOR, BAHIA:**

Igreja do Colégio dos Jesuítas (atual Catedral Basílica), Igreja do Convento dos Carmelitas Descalços de Santa Teresa de Ávila, Igreja do Convento de São Francisco, Igreja do Convento de Nossa Senhora do Carmo e da Basílica Arquiepiscopal do Mosteiro de São Bento.

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes Visuais departamento de História das Artes Visuais – PPGAV/MAV/EBA/UFBA em cumprimento parcial às exigências para obtenção do Grau de Mestre em Artes Visuais.

Aprovado em 11 Novembro de 2011.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire – Orientador _____
Doutor em História da Arte pela Universidade do Porto, Portugal (2001) especializado (Lato Sensu) em Cultura e Arte Barroca pela Universidade Federal de Ouro Preto, bacharelado em Museologia pela Universidade Federal da Bahia (1990), licenciou-se em Letras Vernáculas com Francês pela Universidade Católica do Salvador (1983). Professor da EBA/PPGAV/MAV Universidade Federal da Bahia.

Pror^a. Dr^a Joseania Miranda Freitas _____
Pós-doutora em História pela UFG (2007), Doutora em Educação pela Universidade Federal da Bahia (2001), Mestra em Educação (1995), Graduada em Pedagogia pela Universidade Católica do Salvador, UCSAL, (1984), Professora Associada I da Universidade Federal da Bahia. Atualmente é chefe do Departamento de Museologia da Universidade Federal da Bahia.

Prof^a. Dr^a Marize Malta _____
Doutora em História pela (UFF) Universidade Federal Fluminense (2009), Mestra em Artes Visuais pela (UFRJ) Universidade Federal do Rio de Janeiro (1993). Especializada (Lato Sensu) em História da Arte e Arquitetura no Brasil pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1992) Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Santa Úrsula (1985) Professora da EBA/PPGAV/MAV da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A

Antonieta P. Calvo, minha querida esposa, por ter dado apoio e incentivo a esta pesquisa.

AGRADECIMENTOS

Nossos agradecimentos a Deus, aos meus ancestrais e todos os *orixás, enquices e vodunces*.

A todas as pessoas e instituições que tiveram a paciência de nos auxiliar nesta pesquisa, as bibliotecas e os templos católicos, nos auxiliando a encontrar fontes bibliográficas e documentos que fundamentassem todo este trabalho.

Aos meus pais Lia Maria Barbosa Calvo e Eolo Gonçalves Calvo, aos meus queridos avós Júlio Barbosa de Mattos e Vanda Motta Marinho de Mattos pelo dom da existência e pela formação humana e cidadã assim como pela Educação para a vida e para o estudo, do qual graças as últimas palavras do meu avô nunca abandonarei “Meu filho nunca desista dos estudos, um homem não é nada sem instrução” Enfim a minha imensa e maravilhosa família.

A minha amada e essencial esposa, minha grande amiga, e meu grande amor Antonieta Pereira Calvo, que soube ser compreensiva e companheira em todas as horas em que não pude estar ao seu lado por conta das atividades de pesquisa e formação, e pela sua colaboração e incentivos direta e indiretamente, inclusive na digitação de alguns trabalhos das disciplinas do curso de especialização e da própria dissertação.

Aos meus queridos sogros Sr. Alberto José Pereira e D. Antonia Santos Pereira, pela paciência, incentivo e incondicional apoio para a realização dos meus estudos, os quais nunca pouparam esforços nos auxílios afetivos e financeiros.

Ao meu querido primo e amigo Gabriel Osório Santos Conceição, pelo seu apoio e auxílio na digitação e correção deste trabalho, sua colaboração foi um estímulo para os possíveis méritos atingidos.

Ao meu querido cunhado irmão Antônio José Santos Pereira que além de ser meu fotógrafo oficial, me auxiliou bastante com o tratamento das imagens e figuras inseridas no corpo deste trabalho. Seu trabalho me auxiliou bastante nas leituras das pinturas dos espaldares e elementos decorativos dos móveis pesquisados.

A orientação do Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire, (EBA/PPGAV/MAV/UFBA), que soube estabelecer uma relação de respeito e atenção com críticas que tornaram mais amplo este

trabalho e que vos apresento. Com certeza ele é um conhecedor de muitos referenciais de pesquisa e um grande incentivador da pesquisa em talha e pintura colonial.

A Prof.^a Pós Dra. Joseania Miranda Freitas - FFCH - UFBA e a Prof.^a Dra. Marize Malta – EBA-UFRJ, pelo valoroso e necessário parecer de qualificação que me alargou o olhar e me alertou sobre os lapsos cometidos durante a pesquisa e a escrita deste trabalho, aos quais espero ter remediado de forma positiva.

A minha querida Prof.^a Dra. Maria Hermínia Oliveira Hernández (Coordenadora Geral do PPGAV/MAV/EBA/UFBA 2009/2010) que me auxiliou com a sua experiência e clareza na escolha e delimitação do objeto dessa pesquisa, assim como, na elaboração deste documento.

A Prof.^a Dra. Mariela Brazón Hernández (Professora da pós-graduação em Arte e Patrimônio Cultural (FSBB) e da Graduação da EBA/UFBA) que nunca poupou seus esforços para promover uma revisão consciente e apurada da História das Artes, assim como, o cuidado com a correção e a crítica revigorante da escrita dos meus trabalhos, o que indiretamente influenciou este trabalho de pesquisa no Mestrado.

Ao Prof. Dr.^o Eugênio de Ávila Lins que muito nos auxiliou com sua experiência no Seminário de projetos de Mestrado ressaltando a importância de se manter o foco no objeto principal da pesquisa.

A Diretora do MAB (MUSEU de Arte da Bahia) Sylvia Athayde que também participou gentilmente do Seminário de Projetos de Mestrado, conferindo várias contribuições críticas e metodológicas para a construção desta pesquisa.

A Professora Dr.^a Maria Helena Ochi Flexor, UCSAL (Universidade Católica de Salvador), e Prof.^a Emérita (UFBA) por sua atenção na obtenção de fontes bibliográficas referentes à pesquisa em mobiliário de guardar na Bahia, tanto os de sua autoria como as de outros autores como, por exemplo, a Prof.^a Dr.^a Cleide Santos Costa Biancardi que me auxiliou nos rumos que esse trabalho tomou e nos seus possíveis méritos.

Ao Mosteiro de São Bento e a Faculdade São Bento da Bahia e toda a sua congregação e irmandade Beneditina, pela oportunidade que me foi dada, quando aceito no Curso de Arte e Patrimônio Cultural que me auxiliou muito no melhor entendimento de conteúdos importantes para a promoção deste trabalho de dissertação e pela paciência dos que nos permitiram o acesso à

clausura e sacristia, para proceder ao devido registro fotográfico e pesquisa efetiva dos móveis que compõem parte dos objetos desta pesquisa.

A Arquidiocese de Salvador na Bahia, na pessoa do Pe. Aderbal Galvão de Sousa, pela autorização para estudo e registro fotográfico do par de Arcazes e da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador.

A Irmandade do Carmo em Salvador na Bahia nas pessoas do Prior André Ricardo dos S. de Freitas OTC e Frei Raimundo Brito de Carvalho pela autorização para estudo e registro fotográfico do par de Arcazes e da Sacristia da Igreja do Convento do Monte do Carmo.

Agradecemos também aos Frades Franciscanos na Bahia na pessoa do Frei Hugo Fragoso, pela autorização para estudo e registro fotográfico do par de Arcazes e da Sacristia da Igreja do Convento de São Francisco na Bahia e ao seu Guardião atual Frei Alfons Schomaker.

A todos os meus colegas da turma I de Especialização em Arte e Patrimônio Cultural (FSBB), em especial nas pessoas de Laís Andrade e Conceição Fernandes. As quais foram elementos importantes na delimitação do meu objeto de estudos ainda na Especialização em Arte e Patrimônio Cultural e que continuaram a me incentivar quando da aprovação do meu projeto para a pesquisa em nível de Mestrado no PPGAV/MAV/EBA/UFBA.

A todos os meus queridos colegas da Turma de Mestrado em Artes Visuais de 2009, os quais me ensinaram muito durante as aulas das disciplinas componentes do currículo obrigatório, neste diálogo incessante entre a produção e a pesquisa de cada um dos mestrandos trouxe para o nosso trabalho maior amadurecimento das ideias e dos conceitos que norteiam a sua fundamentação.

A todos os colegas da Escola Normal de Camaçari, em especial as pessoas da Prof. Ana Dourado, Prof. Eduarda, Prof. Ramires, Prof. Maria das Graças Umburana, Prof. Tereza Pereira Araújo, Prof. Silene e da Escola Reitor Edgar Santos, também em Camaçari / Bahia, Escola Municipal Antonio Carlos Magalhães em Madre de Deus / Bahia e os da Escola Municipal Denise Tavares em Camaçari / Bahia o meu muito obrigado!

“A comunidade é a melhor guardiã de
seu patrimônio”. [...]
“Só se protege o que se ama, só se ama
o que se conhece.”

Aloísio Magalhães
(1927-1982).

CALVO, André Luiz Barbosa. *Os Arcazes das Sacristias das Igrejas de Salvador, Bahia*: Igreja do Colégio dos Jesuítas (atual Catedral Basílica), Igreja do Convento dos Carmelitas Descalços de Santa Teresa de Ávila, Igreja do Convento de São Francisco, Igreja do Convento de Nossa Senhora do Carmo e da Basílica Arquiepiscopal do Mosteiro de São Bento. 345 f. il. 2011. Dissertação (Mestrado) – Mestrado de Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

RESUMO

Este trabalho está inserido no campo da pesquisa da História da Arte, mais especificamente da História das Artes Decorativas e Ornamentais na Bahia, por isso, aborda de maneira analítica e descritiva os arcazes, móveis de guarda de cinco sacristias dos templos das Ordens Primeiras da Igreja Católica Apostólica Romana em Salvador na Bahia. São elas: a dos Jesuítas, a dos Franciscanos, a dos Beneditinos, a dos Carmelitas Calçados e Descalços. No primeiro capítulo delimitamos os objetos de estudo situando-os dentro do espaço e do tempo. Procuramos os significados da palavra que o nomeia, ARCAZ, bem como, das palavras diretamente ligadas a estes cinco objetos, a liturgia e a sacristia, fazendo uma pequena viagem na história, onde buscamos encontrar as origens do espaço sagrado de guarda para poder de maneira mais consciente nos aproximar destes móveis contidos dentro destas salas após a Idade Média, sempre procurando relacionar as sacristias, seus móveis e a sua ornamentação com os espaços e móveis pesquisados na Bahia. No segundo capítulo buscamos a partir de seus atributos formais, construir uma possível evolução desses móveis da caixa ao caixão grande, da arca ao arcaz e da cômoda a cômoda gigante ou ciclópicas, para este fim, fizemos uma busca por todas as tipologias de mobiliário de guarda que influenciaram de maneira direta e indireta para esta evolução. No terceiro capítulo analisamos de maneira detida os arcazes seus atributos decorativos e motivos ornamentais, procedendo a uma leitura formal, iconográfica e iconológica dos seus painéis embutidos em dois dos exemplares e dos ornatos em talha destes e dos outros três móveis, procurando compreender a sua importância artística e catequética dentro das cinco sacristias. E por fim, no quarto capítulo elencamos alguns dos objetos e vestes litúrgicas relacionados ao culto Católico os quais são guardados dentro destes móveis, significando assim suas reais funções e utilidades.

Palavras-chave: Arcazes; Sacristias; Ordens Primeiras; Mobiliário Sacro Baiano.

CALVO, André Luiz Barbosa. *The vestries of the chests of the Churches of Salvador, Bahia: Church of the Jesuit College (now the Basilica Cathedral), Church of the Convent of the Discalced Carmelites of St. Teresa of Avila, Church of the Convent of St. Francis, Church of the Convent of Our Lady of Mount Caramal and Basilica Arquibacial the Monastery of St. Benedict.* 345 f. il. 2011. Thesis (Máster) – Master of Visual Arts, University of Bahia, Salvador, 2011.

ABSTRACT

This work is inserted in the research field of art history, specifically the History of Decorative Arts and Ornamentals in Bahia, therefore, addresses in the descriptive and analytical way chests, mobile guarding the temples of five vestries First Orders of the Roman Catholic Church in Salvador from Bahia. They are: the Jesuits, the Franciscans, the Benedictines, the Carmelites of Shoes and Barefoot. In the first chapter delimited objects of study situating them within the space and time. We seek the meaning of the word that names, chests, as well as the words directly linked to these five objects, the liturgy and the sacristy, making a short journey in history, where we find the origins of sacred space in order to guard the way aware of the approach contained within these mobile classrooms after the Middle Ages, always trying to relate the sacristy, his furniture and spaces with its ornamentation and furniture searched in Bahia. In the second chapter we seek from their formal attributes, buil a possible evolution of mobile large coffin box, the ark, and chests of drawers to the dresser or Cyclopean Giant, to this end, we did a search for all types of furniture guard who influenced directly and indirectly to this development. In the third chapter we analyze the way the chests held its attributes and decorative ornaments, making a formal reading, iconography and iconology of its inlaid panels and two copies of the ornaments of carved furniture and the other three, trying to understand its importance artistic and catechetical within five vestries. And finally, the fourth chapter name a few of the objects and vestments related to Catholic worship which are stored within these mobile, thus signifying its actual functions and utilities.

Keywords: Chests; sacristy; First Orders; Furniture Sacro Baiano.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	14
2	CAPÍTULO I: ASPECTOS CONCEITUAIS, FÍSICOS E HISTÓRICOS SOBRE OS TEMPLOS, SUAS SACRISTIAS E ARCAZES.....	21
2.1	OS ARCAZES.....	22
2.2	ASPECTOS CONCEITUAIS E SIGNIFICADOS DA PALAVRA SACRISTIA.....	33
2.3	A SACRISTIA COMO LUGAR SAGRADO NO TEMPLO CATÓLICO.....	36
2.4	OS TEMPLOS E AS SACRISTIAS E AS SUAS ORIGENS HISTÓRICAS.....	41
2.5	ESPAÇO LITURGICO NO PALEO-CRISTIANISMO.....	46
2.6	OS TEMPLOS E AS SACRISTIAS DAS ORDENS MENDICANTES.....	63
2.7	OS TEMPLOS E AS SACRISTIAS RENASCENTISTAS.....	65
2.8	RENASCENÇA, REFORMA E CONTRA-REFORMA E A TRANSIÇÃO PARA O BARROCO.....	71
2.9	AS SACRISTIAS NA PENÍNSULA IBÉRICA.....	85
3	CAPÍTULO II: O MOBILIÁRIO DE GUARDAR NA BAHIA E A SUA EVOLUÇÃO FORMAL.....	98
3.1	AS DIFICULDADES E PRECAUÇÕES PELAS QUAIS AS PESQUISAS SOBRE O MOBILIÁRIO PERPASSAM NO BRASIL.....	98
3.2	SOBRE O MOBILIÁRIO DE GUARDAR NA BAHIA.....	104
3.3	AS CAIXAS E AS ARCAS.....	106
3.4	ESTUDO DA LINHA ESTRUTURAL, FORMAL EVOLUTIVA DO ARCAZ: OS CAIXÕES, CAIXÕES GRANDES E OS BANCOS CAIXÕES.....	117
3.5	OS BAÚS, AS CAIXAS COFRES OU COFRES E AS CANASTRAS.....	125
3.6	AS FRASQUEIRAS.....	128
3.7	OS CONTADORES.....	129
3.8	AS CÔMODAS.....	132
3.9	ORDEM EVOLUTIVA FORMAL DO ARCAZ.....	136
3.10	OS ARCAZES.....	138
3.11	O CONJUNTO MOBILIÁRIO DAS SACRISTIAS.....	143
3.12	ARMÁRIOS E REPOSITÓRIOS.....	144
4	CAPÍTULO III: OS ARCAZES PESQUISADOS E OS SEUS ATRIBUTOS DECORATIVOS.....	148
4.1	ARCAZ DA SACRISTIA DA CATEDRAL BASÍLICA DE SALVADOR (Antigo Colégio dos jesuítas).....	149
4.1.1	OS PAINÉIS DO ESPALDAR DO O ARCAZ DA SACRISTIA DA CATEDRAL BASÍLICA DE SALVADOR(Antigo Colégio Jesuíta).....	157
4.1.2	O NATAL (NASCIMENTO) DA VIRGEM MARIA.....	162
4.1.3	APRESENTAÇÃO DE MARIA AINDA CRIANÇA AO TEMPLO DE JERUSALÉM	165

4.1.4	O CASAMENTO DE MARIA COM JOSÉ NO TEMPLO DE JERUSALÉM	168
4.1.5	A ANUNCIAÇÃO DO ANJO GABRIEL À VIRGEM MARIA.....	171
4.1.6	O NASCIMENTO DE JESUS.....	174
4.1.7	O NATAL (NASCIMENTO) DE JESUS E A VISITAÇÃO DOS PASTORES.....	177
4.1.8	VISITAÇÃO DOS REIS MAGO.....	179
4.1.9	APRESENTAÇÃO DE JESUS AO TEMPLO.....	183
4.1.10	AMAMENTAÇÃO DE JESUS.....	186
4.1.11	DESCANSO DURANTE A FUGA PARA O EGITO.....	188
4.1.12	JESUS CRISTO ENSINANDO NO TEMPLO AOS DOUTORES DA FÉ.....	191
4.1.13	VIRGEM DA PIEDADE.....	194
4.1.14	ASCENSÃO E RESSURREIÇÃO DE JESUS.....	197
4.1.15	A AGONIA E MORTE DA VIRGEM MARIA.....	200
4.1.16	A ASSUNÇÃO DA VIRGEM MARIA AOS CÉUS.....	204
4.1.17	A COROAÇÃO CELESTE DE MARIA DE NAZARÉ.....	206
4.1.18	A IMACULADA CONCEIÇÃO DE MARIA.....	211
4.2	O ARCAZ DA SACRISTIA DA IGREJA DO CONVENTO DE SANTA TERESA DE ÁVILA EM SALVADOR NA BAHIA.....	215
4.2.1	OS PAINÉIS DO ARCAZ DA SACRISTIA DA IGREJA DO CONVENTO DE SANTA TERESA DE ÁVILA EM SALVADOR NA BAHIA.....	216
4.2.2	A REFORMA TERESIANA.....	217
4.3	O ARCAZ DA SACRISTIA DA IGREJA DE SÃO FRANCISCO DA BAHIA.....	248
4.3.1	DESCRIÇÃO DAS PEÇAS DE MOBILIÁRIO ESTUDADAS.....	250
4.3.2	HISTÓRICO DAS PEÇAS DE MOBILIÁRIO ESTUDADAS.....	253
4.4	O ARCAZ DA SACRISTIA DA IGREJA DO CONVENTO DE NOSSA SENHORA DO CARMO NA BAHIA.....	259
4.5	O ARCAZ DA SACRISTIA DA BASÍLICA ARQUIABACIAL DE SÃO SEBASTIÃO DO MOSTEIRO DE SÃO BENTO EM SALVADOR NA BAHIA.....	262
5	CAPÍTULO IV: AS VESTES, INDUMENTÁRIAS, CORES, ALFÁIAS E OBJETOS LITÚGICOS:.....	283
5.1	OS PARAMENTOS LITÚGICOS.....	283
5.2	A INDUMENTÁRIA DO CELEBRANTE (Paramentos Litúrgicos).....	292
5.3	O SERVIÇO DO ALTAR.....	300
5.4	AS CORES LITÚRGICAS.....	302
5.5	AS ALFAIAS E OBJETOS LITÚGICOS.....	305
5.6	O ALTAR E OS LINHOS SAGRADOS.....	307
5.7	OS OBJETOS DO ALTAR (Alfaias Litúrgicas).....	308
6	CONCLUSÃO.....	318
	REFERÊNCIAS.....	323

1 INTRODUÇÃO

Nos suntuosos templos da Igreja Católica, dentro de sacristias cuidadosamente ornamentadas, estão os arcazes, os maiores e mais bem cuidados móveis sacros de guarda do Brasil. Esses são os nossos objetos de estudo, trata-se de cinco móveis de guarda de alfaias e vestes litúrgicas das mais antigas sacristias dos templos das ordens religiosas primeiras, que chegaram ao Bahia, no início do período colonial. Essas cômodas gigantescas podem ser inteiriças ou em pares, possuindo tamanhos que variam entre 7m. à 15m.

Este nosso recorte para a pesquisa é temporal e espacial, pois, são móveis das ordens religiosas que chegaram a Salvador na Bahia, durante a mesma época do início da colonização, por isso, esse mobiliário sacro é portador de funções e características semelhantes. E geograficamente estes templos estão dispostos no espaço da antiga cidade, sendo que dois deles estão localizados intramuros: Os arcazes da sacristia da Igreja do Convento de São Francisco e da Igreja do antigo Colégio dos Jesuítas (atual Catedral Basílica de Salvador na Bahia), o da sacristia do Convento de Santa Teresa de D'Ávila dos Carmelitas Descalços e o arcaz da Basílica Arquibacial de São Sebastião do Mosteiro de São Bento da Bahia. Somente o arcaz da Sacristia da Igreja do Convento dos Carmelitas Calçados se localizava num espaço extramuros.

O nosso interesse pela investigação desta espécie de mobiliário foi motivado pela delimitação do objeto de pesquisa da especialização (*Latu Sensu*) em Arte e Patrimônio Cultural, promovido pela Faculdade do Mosteiro de São Bento da Bahia, onde pude analisar o mobiliário de guarda do acervo dos beneditinos em Salvador, traçando uma ordem de evolução desta espécie de móveis a partir deste mesmo rico conjunto. Partindo de um registro fotográfico e de detida observação pudemos constatar, tanto no museu, como na sacristia, quanto na clausura diversas tipologias de móveis de guarda que possuem como seu formato primordial a caixa. Porém, o tema era amplo e rico em demasia para ser tratado em âmbito de especialização.

Por esta razão, resolvemos construir um projeto para promover esta pesquisa como dissertação do Mestrado em Artes Visuais da UFBA, que após ser examinado pelos professores foi aprovado, após a aceitação da investigação, foi orientada pelo Prof. Dr.º Luiz Alberto Ribeiro Freire, e em paralelo frequentei as disciplinas obrigatórias do curso, onde também logrei aprovação, construindo diversos artigos entre os quais alguns se relacionaram

diretamente com o tema do estudo “O Arcaz” que em dois anos se transformou neste documento que agora se concretiza.

O móvel como objeto ou obra de arte, parte integrante de programas decorativos de espaços arquitetônicos vem exigindo um tratamento especial cuidadoso e profundo, para trazermos para o campo dos debates e discussões no âmbito da História das Artes Decorativas e da própria História das Artes. A sua significativa presença, nos ambientes privados e públicos, é um fator indispensável para o estudo do comportamento das sociedades e das suas relações sócio-culturais e econômicas em todo mundo.

No Brasil, o móvel tem despertado durante o século passado, e no século atual uma atenção apurada em investigar melhor certos conjuntos mobiliários que fazem parte de programas decorativos de espaços arquitetônicos que pela sua composição harmônica e complexa necessita de inúmeras pesquisas que possam de uma forma mais direcionada analisar essas peças para poder conferir às mesmas, essa importante atenção, contribuindo assim para um maior cuidado com a sua preservação para que as futuras gerações possam conhecer e dar continuidade ao debate sobre a sua importância para a História das Artes Decorativas no Brasil.

O móvel marca de forma indelével o processo de formação e conformação da nossa sociedade, por este motivo foi imprimindo com sua presença e evolução na cultura colonial brasileira as suas marcas, especificidades formais e estilísticas como traços culturais dos diversos povos e etnias que aqui vieram construir o novo mundo. Por isso, percebemos na sua construção e ornamentação as contribuições dos portugueses, franceses, holandeses, ingleses, espanhóis, africanos e dos indígenas que tornaram o mobiliário brasileiro, mais especificamente o do Nordeste, um exemplo de apuro em diversas técnicas artísticas conferindo a essas peças características próprias. As procuramos reconhecer e analisar neste trabalho.

No campo da pesquisa do mobiliário o Norte e o Nordeste, apresentam uma carência de pesquisas mais aprofundadas sobre os seus conjuntos mobiliários decorativos de uso especificamente religioso. Nossa pesquisa se interessa pela análise de cinco espaços arquitetônicos religiosos na cidade de Salvador na Bahia construídos e decorados nos séculos XVII, XVIII e XIX. Pois, nesses espaços existem cinco móveis denominados como arcazes, que após detida observação e pesquisa bibliográfica aprendemos a nomear com maior adequação as suas características formais como cômodas gigantes ou ciclópicas.

Como marco teórico para desenvolver a dissertação, este projeto segue a linha teórica dos autores que escreveram sobre a História do Brasil, a História da Arte no Brasil e da História mobiliária e decorativa no Brasil e no Ocidente, os quais trazem as marcas deixadas pelos povos que aqui fincaram suas raízes culturais, portanto serão trabalhadas as idéias dos autores que escreveram e analisaram aspectos sobre o tema proposto, ou seja, os arcazes e o espaço no qual eles se inserem, as sacristias como: Cleide Santos Costa Biancardi, pelo trabalho de dissertação de Mestrado intitulado “A importância dos Arcazes no mobiliário brasileiro” 1974–1981, e pela tese de doutorado intitulada: Formas e funções das Sacristias do Brasil-Colônia, 1982-1989 pela USP (Universidade de São Paulo). Nesses dois trabalhos a pesquisadora busca as origens da evolução do espaço da sacristia, suas formas e funções e seus recheios. Porém sem o aprofundamento necessário aos exemplares que serão analisados em nossa pesquisa dissertativa.

Robert C. Smith no seu trabalho: *Brasilian Colonial Sacristy cupboards and cabinets The Connoisseurs*, de 1971, quando ele observou a importância do mobiliário das sacristias, representado pelos arcazes e repositórios (armários embutidos). O autor americano foi profundo conhecedor da arte luso-brasileira, dos móveis sacros do Brasil, comparando os excepcionais armários de sacristia do Brasil aos portugueses. Considerando esses móveis como de excelente exceção no contexto da história da arte brasileira, levando em conta a escassez de mão de obra qualificada para esse ofício e os modelos confeccionados, compensados pela criatividade do artesão colonial e das madeiras brasileiras, segundo ele de muita qualidade e beleza.

Germain Bazin, pesquisador francês, conhecido pelos pesquisadores de História das Artes no Brasil pela abrangência do seu trabalho em “Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil”. Pois em suas análises individuais sobre os monumentos religiosos, aborda de maneira rápida algumas sacristias consideradas por ele como as mais importantes do Brasil. Porém, destaca apenas os objetos que as compõe, sem discutir o espaço da sacristia, suas formas e funções.

Roger Bastide, em seus valiosos escritos e pesquisas, intitulados: “Imagens do Nordeste mítico em Preto e Branco”. 1945. “Arte e Sociedade”, 1971. “Brasil, Terra de Contrastes”, 1978. “Sociologia”, 1983. Onde propõe uma discussão sobre o sagrado e o profano dentro do ambiente das sacristias, que segundo ele tinha diversas utilidades, inclusive algumas consideradas indignas do espaço consagrado pelos sacerdotes.

Maria de Lourdes Pontual, que entre os autores nacionais é a que mais fez citações ao espaço das sacristias, as quais surgem apenas quando há a necessidade de mencionar as alfaias, pinturas, móveis e imagens escultóricas conservadas nesses locais. A autora também tratou do tema quando escreveu sobre a sacristia da Catedral Basílica de Salvador da Bahia.

Marieta Alves, nos trabalhos intitulados: “Dicionário de artistas e artífices na Bahia”, “Evolução Histórica da Cidade do Salvador IV História das Artes na Cidade do Salvador”, “Pequeno Guia das Igrejas da Bahia vol. III” Carlos Ott, Ruy Afonso, Tilde Canti, Maria Helena M. Ochi Flexor pelo seu importante trabalho de pesquisa: “Mobiliário Baiano (séc. XVIII à XIX)”, *Giullio Carlo Argan* em: “Guia da História da Arte”, *Hermann Schmitz*, entre outros. Principalmente, quando eles trabalham a idéia do objeto desta pesquisa “o mobiliário” em especial o arcaz e o ambiente arquitetônico da sacristia, sua história e emblemática simbólica, inserida no contexto político, social, econômico e cultural da época estudada nas artes visuais e, da sua importância para as transformações sócio-culturais até os dias atuais.

É imprescindível a leitura detida de obras clássicas e atuais da literatura brasileira que relatam os costumes e usos da casa brasileira, traduzindo bem, certos períodos da história da vida privada no Brasil, como por exemplo: Gilberto Freire em “Sobrados e Mocambos” e “Casa Grande e Senzala”, Euclides da Cunha, Cecília Meirelles, Jorge Amado, João Ubaldo Ribeiro, Guimarães Rosa, Caio Prado Junior, Celso Furtado, Guerreiro Ramos, Abdias Nascimento, Luiz Felipe de Alencastro “O trato dos viventes”, “História da vida privada no Brasil” dirigido por Fernando Novais, entre outros autores. No decorrer da pesquisa veremos quais os autores dentre esses acima citados assumirão importância para a elucidação dos nossos questionamentos.

Como podemos perceber para esta investigação consultamos uma vasta bibliografia, onde encontramos respostas a alguns questionamentos feitos, os quais nos deram a possibilidade de discutir essa problemática, permitindo um discurso que poderá algumas contribuições acerca desses móveis. Denotando também a sua importância para vida sacerdotal e as suas influências na construção do mobiliário da família baiana e vice e versa.

Um dos elementos que justificam uma pesquisa dos arcazes dos templos das ordens primeiras da Bahia é a falta de um material mais aprofundado sobre eles, pois apesar dos esforços de alguns autores, pesquisadores, e restauradores, ainda não foi feita uma análise que revele a importância desses móveis no conjunto do mobiliário sacro dos mosteiros e conventos

de Salvador, por esta razão, é que acreditamos ser possível com este estudo revelar sua história e os motivos, pelos quais, este mobiliário, foi encomendado e fabricado, atestando a real condição política, social e econômica diante do contexto cultural do período no qual se debruçou esta busca por informações, as quais possibilitaram a continuidade de pesquisas ainda mais aprofundadas em torno desses móveis e dos objetos que se relacionam diretamente com eles. Por isso, concordamos com a autora abaixo quando ela explicita a importância do esclarecimento dos motivos que levaram a escolha dos objetos aqui pesquisados:

Há que se esclarecer que a opção na escolha dos monumentos e objetos analisados nesta primeira parte foram de caráter metodológico, sem a pretensão de esgotar um assunto tão extenso e complexo. Além do fato de abranger um período longo na história da igreja e de sua arquitetura, houve uma dificuldade ainda maior em recuperar as alterações ocorridas na liturgia católica, decisivamente responsáveis pelos usos e costumes da religião e de seus programas construtivos. (BIANCARDI, 1981, p. 53).

Encontramos valorosa fonte de pesquisa nos trabalhos de dissertação de Mestrado da Professora Dr^a Cleide Santos Costa Biancardi, intitulado “A importância dos Arcazes no mobiliário brasileiro” 1974–1981, e pela tese de doutorado intitulada: Formas e funções das Sacristias do Brasil-Colônia, 1982-1989 pela USP (Universidade de São Paulo). Os quais se aproximaram bastante destes espaços e móveis, porém, sem uma análise mais aprofundada dos exemplares abordados por esta pesquisa. Lacuna que procuramos preencher com este trabalho e por este motivo partimos então da conceituação construída pelo autor deste trabalho:

ARCAZES: Móveis de guarda de alfaias e vestes, derivado da arca, que perde o tampo superior como sua abertura e ganha gavetas e portas, e em alguns móveis uma peça alçada, colocada sobre o seu tampo, onde se podem ver nichos com pinturas sacras ou relicários, passando a ser utilizado como móvel de sacristia geralmente localizado na sacristia por detrás do altar-mor, utilizado para guardar paramentos litúrgicos, alfaias, e instrumentos ligados às celebrações dos templos da Igreja Católica Apostólica Romana. (Calvo, 2010).

O objeto dessa pesquisa é arcaz no contexto da sacristia, com suas funções utilitária, estética e simbólica. Para tanto selecionamos uma amostra constituída dos arcazes existentes nas sacristias das igrejas conventuais de Salvador, das ordens: Jesuíta, Franciscana, Carmelita e Beneditina nos séculos XVII e XVIII. Período histórico no qual a Bahia passou por muitas transformações na sua vida política, social, econômica, bem como, a sua influência na construção do mobiliário doméstico da família baiana. Esta pesquisa partiu do mobiliário da sacristia, procurando encontrar suas definições e conceitos, estilos, formas e funções para posicioná-los neste espaço sagrado, elaborando uma investigação individualizada de cada móvel em questão, nos aspectos particulares de cada exemplar, pois, foram analisados e descritos de

forma minuciosa para identificar suas diferenças e semelhanças, em fontes bibliográficas e documentais primárias e secundárias, além da documentação iconográfica. Devolvendo assim, a cada exemplar as suas características individuais. A razão maior que justifica esta pesquisa é que nunca foi feita desta forma mais aprofundada em análise de ornamentações. Na literatura existente, podemos observar que o tema nunca foi tratado com uma razão estilística, apenas como inventário em alguns poucos livros que abordam acerca dos templos em questão. consultamos “O Mobiliário Baiano” de Maria Helena O. Flexor, , além de Marieta Alves, *Enrico Colle*, *Hermann Shimitz*, Afonso Ruy onde encontraremos respostas a alguns questionamentos que nos deu a possibilidade, construindo um documento que apresenta a importância desses móveis para vida sacerdotal e as suas influências nos costumes da época.

O objetivo primordial desta pesquisa é o estudo de cinco arcazes das Ordens primeiras de Salvador na Bahia, suas funções litúrgicas, ornamentação, tipologia, denotando a sua importância para o mobiliário religioso dos Templos Conventuais soteropolitanos das ordens primeiras regulares: Jesuítica (Catedral Basílica de Salvador), Franciscana (Igreja do Convento de São Francisco da Bahia), Carmelita (Igreja do Convento de Nossa Senhora do Monte do Carmo da Bahia), Terésios ou Carmelitas Descalços / Museu de Arte Sacra da Bahia (UFBA) (Igreja do Convento de Santa Tereza) e Beneditina (Catedral Arquiepiscopal de São Sebastião do Mosteiro de São Bento da Bahia) dos séculos XVII ao XIX.

Os Objetivos específicos desta pesquisa são: Abordar a importância do Arcaz no mobiliário religioso dos templos conventuais e mosteiros de Santa Tereza D'Ávila, Mosteiro de São Bento da Bahia, Convento da Ordem Primeira de São Francisco, Convento de Nossa Senhora do Monte do Carmo e da Catedral Basílica de Salvador, antigo Colégio dos Jesuítas de Salvador, sua origem e utilização na liturgia e na vida desses templos, tipologia, formas, tamanhos, estilos, devoções, identificando a época de seu fabrico, e com quais materiais foram fabricados, épocas, como eram produzidos, sua conservação, etc. Promovemos uma identificação formal e tipológica desses móveis, para poder aferir distinção entre eles quanto à forma, tamanho, estilo, material, devoções, tipo de ornamentação desenvolvida. Traçando uma linha de evolução dos arcazes, demonstrando suas influências mútuas entre os arcazes e as cômodas domésticas, além de analisarmos os indícios que nos levam a crer que todos os móveis de guarda evoluíram das caixas e arcas, seus antecedentes formais; Conhecemos as suas funções como elemento litúrgico no espaço da Sacristia; relacionamos o que era e continua a ser guardado no interior desses móveis, e qual o grau de importância de cada objeto ou veste nas

celebrações dos templos religiosos monásticos e conventuais. Identificamos e Analisamos as devoções existentes na parte superior desses móveis.

Como metodologia, se desenvolveu uma pesquisa de dissertação de cunho qualitativo e quantitativo, já que se trata de um assunto da área das ciências humanas e sociais, e também, uma pesquisa bibliográfica e documental em fontes primárias e secundárias, relativo ao arcaz e ao mobiliário da sacristia dos templos conventuais regulares de Salvador nos séculos XVII, XVIII e XIX. Essas fontes serviram como indícios para a busca de dados onde a documentação considerada como fonte primária não elucidou as questões. E as fontes secundárias foram encontradas em livros, revistas e periódicos e em matérias que já foram analisados por outros pesquisadores, trazendo-nos substancial material para esta discussão.

Como método de trabalho, utilizamos o método dedutivo, de forma dialética, visto que se trata de uma pesquisa, onde os confrontos das idéias e dos documentos foram vistos e analisados a luz da importância que deixaram como ruptura entre o velho e o novo. E como procedimentos e técnicas de pesquisa, foram utilizados questionários, entrevistas e observação atenta e participante deste pesquisador.

No momento da análise iconográfica e iconológica, utilizaremos a pesquisa de campo, interagindo com cada um desses móveis no local, para fazer as leituras dos seus registros pictóricos com o apoio do referencial bibliográfico e técnico especializado. Utilizamos a metodologia de *Erwin Panofsky*, 2009 em Significado nas Artes Visuais para realizar esta leitura formal, iconológica e iconográfica dos atributos decorativos destes móveis.

Acreditamos que esta pesquisa possa gerar um conhecimento maior sobre algumas particularidades destes móveis, onde os questionamentos e discussões mais aprofundadas proponham novas pesquisas, procurando trazer possíveis contribuições ao campo de estudo ligado à História da Arte Decorativa e mobiliária na Bahia, que ainda encontra-se carente de investigações sobre o seu desenvolvimento e evolução nesta cidade do Salvador, primeira capital da colônia, porto conhecido internacionalmente, aonde idéias e costumes mundiais chegaram com maior rapidez, modificando o comportamento do seu povo e de todos os viventes que aqui tinham relações.

CAPÍTULO I

2 ASPECTOS CONCEITUAIS, FÍSICOS E HISTÓRICOS SOBRE OS TEMPLOS, SUAS SACRISTIAS E SEUS ARCAZES.

O objeto principal da nossa pesquisa é o estudo do Arcaz (Figura 001) e a análise formal, iconográfica e iconológica dos seus aspectos estéticos e artísticos, bem como, suas inter-relações históricas, econômicas e sociais com o mobiliário de guardar sacro e sua evolução na Bahia, porém essas buscas por informações não estariam completas se tratássemos somente deste móvel sem procurar investigar os espaços sagrados¹, nos quais esses grandiosos móveis foram inseridos, os quais são denominados por sacristias, em especial as sacristias dos conventos e mosteiros das ordens religiosas regulares: dos Jesuítas, Carmelitas e Carmelitas Descalças, Franciscanos e Beneditinos em Salvador na Bahia: Analisamos aqui as funções desses espaços no contexto colonial destacando os seus aspectos sagrados, suas formas, funções e estilos, bem como, sua evolução desde as origens até o século XVIII na Bahia.



Figura 001: Vista de Arcaz – grande arca. Corredor lateral da Catedral Basílica de Salvador (Antigo Colégio dos Jesuítas – atual Catedral Basílica de Salvador). Foto e Recorte: André Calvo.

O nosso campo de estudo está ligado à História da Arte Sacra Cristã Católica, mais precisamente à História das artes mobiliárias e decorativas, bem como às demais artes relacionadas com o nosso objeto principal, como, por exemplo, as vestes e paramentos e as

¹ **Sagrado:** é uma palavra indo-européia que significa ‘separado’. A sacralidade, portanto, não é uma condição espiritual ou moral, mas, uma qualidade inerente ao que tem relação e contato com potências que o homem, não podendo dominar, percebe como superiores a si mesmo, e como tais, atribuíveis a uma dimensão, em seguida denominada ‘divina’, considerada ‘separada’ e ‘outra’ com relação ao mundo humano”. (GALIMBERTI, 2003, p.12).

alfaias e outros objetos ligados à liturgia das suas diversas celebrações. A nosso ver a primeira palavra a ser investigada neste trabalho deve ser o nome dado ao móvel de guarda componente do mobiliário das sacristias dos templos católicos no mundo inteiro a partir do período medievo, ou seja, o arcaz.

2.1 OS ARCAZES

A primeira providência que devemos tomar ao analisarmos um assunto, é o estudo criterioso da palavra que o nomeia, sendo assim é de suma importância que nos debruçemos sobre os diversos significados da palavra arcaz, desdobrando em outros termos advindos da pesquisa para que esclareçamos o que antes era desconhecido em maior detalhe. E, sendo o arcaz o objeto principal das nossas investigações, é lícito que procuremos conceituá-lo. O arcaz é um móvel de guarda de alfaias, paramentos, vestes litúrgicas e objetos utilizados para as celebrações, que são armazenados nas sacristias da Igreja Católica Apostólica Romana.

Para melhor investigar a conceituação da palavra **arcaz**, observamos com atenção os trechos encontrados em alguns livros: [**arcazes; arquazes; caixões grandes; cômodas gigantes**]. Móvel de guarda de alfaias e paramentos litúrgicos (Figuras 002-003), derivado da arca e do caixão ou de pequenos arcazes para nichos residenciais, este móvel começa a ser fabricado em tamanho maior e perde o tampo superior como sua abertura ganhando gavetas e portas, e em alguns móveis uma peça alçada, colocada sobre o seu tampo, onde se podem ver nichos com pinturas sacras ou relicários², passando a ser utilizado como móvel de sacristia geralmente localizado na sacristia por detrás do altar-mor³, utilizado para guardar paramentos litúrgicos, alfaias, e instrumentos ligados às celebrações dos templos da Igreja Católica Apostólica Romana.

A derivação da palavra arcaz do termo arca já classifica o móvel que é nomeado por ele como um espaço apropriado para se guardar roupas cerimoniais e objetos sagrados de grande valor artístico e sagrado, portanto devendo ser manipulados por mãos autorizadas para tanto. A grande variedade de objetos e vestes guardados em seu interior referentes aos diversos tipos de celebrações e altares aos quais são necessários tanto para paramentação dos ofícios quanto para proteção e ornamentação têxtil, torna compreensível as suas grandes dimensões nos espaços das sacristias coloniais.

² **Relicário:** sm. Urna, caixa, etc; para guardar as relíquias dum Santo (FERREIRA, 2010, p. 654).

³ **Altar-mor:** sm. O altar principal duma Igreja. (FERREIRA, 2010, p. 36).



Figuras 002: (Alfaias: Báculo, um par de castiçais com velas, luvas e uma caixa contendo as partículas) sobre um aparador Registro Fotográfico da Sacristia da Basílica Arquiabacial de São Sebastião do Mosteiro de São Bento da Bahia, durante a celebração da Missa de Corpus Christi em 2010. Pesquisa de André Calvo.

Fotos: Antonio Pereira.

Figura: 003: (Alfaias: Cruz Processional, Custódia ou Ostensório) Registro Fotográfico da Sacristia da Basílica Arquiabacial de São Sebastião do Mosteiro de São Bento da Bahia, durante a celebração da Missa de Corpus Christi em 2010 Pesquisa de André Calvo. Fotos: Antonio Pereira.

“[...] O caixão de sacristia seria o antecessor do arcaz, nome conhecido a partir do século XVIII em Portugal, para designar o móvel da sacristia com gavetões ou, às vezes, armários e gavetões” [ver suplemento do dicionário] (BLUTEAU, 1727-1728). Móvel de Guarda, pequena observação sobre arcaz e caixas (CANTI, 1999, p. 17). O móvel de sacristia a que hoje damos tal nome, ainda se denominava <<caixão>> no século XVI. “[...] De resto anote-se que dos cinco arcazes deste inventário, três serviam na capela ou sacristia da Infanta, e dois foram apelidados de <<grandes>>,” (FERRÃO, 1990a, vol. 4, p. 205).

O caixão de sacristia é uma derivação formal da caixa, por isso que antecede o arcaz que é uma evolução formal da arca e posteriormente se transformará em cômoda e depois em cômoda gigante ou ciclópica, que é a designação formal mais adequada aos móveis que estamos pesquisando.

No século XVI não se conhecia este móvel pelo nome de arcaz que só foi utilizado a partir do início do século XVIII em Portugal. No Brasil a nomenclatura arcaz foi utilizada até o final do século XIX, e no século XX após investigações formais se renomeou de cômoda gigante. Porém como a palavra arcaz está dicionarizada há muito tempo na língua portuguesa com um sentido claro, designando este móvel de sacristia, pois é mais adequado manter o nome conferido ao objeto que há muito tempo fora distinguido pela cultura. Por estes motivos utilizaremos a denominação de arcaz para efeito de identificação destes objetos nesta pesquisa, mantendo a denominação, pois é a mais conhecida e difundida como termo compreensível de reconhecimento destes móveis litúrgicos.

Arcaz. [Aum. Irreg. de arca] s. m. Grande arca com gavetões, usada em sacristias, para guardar vestes e objetos sagrados: “Encarneado e curvado sobre o arcaz, ia-se despindo com lentidão, murmurando as palavras da sagrada liturgia, da casula, da estola” (PINDELA, 1886, p. 58). (FERREIRA, 1945, p. 60). “**Os Arcazes.** O <<arquaz>>, pela redação dada ao primeiro <<tem>>, seria também uma arca, mas de grandes dimensões. [...]” Hum arquaz em questão (panos de *guadamecim*) de pau de pinho novo [...] >>). (FERRÃO, 1990b, vol. 4, p. 230). “**Arcaz ou Arquaz?** Arca Grande. Móvel de sacristia que hoje tem tal nome era no século XVI denominado <<caixão>>: << três arcazes de pau grandes, de pinho de Frandes, com suas ferragens envernizadas e fechaduras, forrados de lenho tinto. >> [transcrição] (FERRÃO, 1990b, vol. 2, p. 217).

Esta grande arca com gavetões é uma descrição condizente com as características formais do móvel de guarda em questão que podemos denominar de [arcaz = arca + az] donde podemos entender como arca grande. Esses móveis tinham diversos usos e foram ganhando formatos diferentes por causa desta evolução formal, acabaram por se tornar cômodas gigantes que possuíam diversas gavetas com vários tamanhos e formatos.

Apesar das diversas nomenclaturas pelas quais estes móveis de guarda foram denominados, precisamos explicar que cada uma diz respeito a um formato diferente com diversas funções. O caixão grande ou *Ucha*, tanto servia para guarda de alfaias e paramentos litúrgicos como para guarda de diversos gêneros, inclusive os alimentícios, não eram utilizados apenas nas sacristias, mais em quartos próximos da cozinha em Portugal onde se guardava de tudo um pouco, ou seja, as provisões da casa, nos castelos e palácios tinham uma larga utilização. São móveis derivados da caixa e do banco-caixa.

“Esta denominação como **Arcaz** aparece em documentos portugueses a partir do século XVIII. Anteriormente, essa peça do mobiliário sacro recebia o nome de **caixão**, designação, aliás, utilizada no Brasil até o século XIX.” (CANTI, 1999, p. 81). “Na segunda metade do século XVIII, acreditamos que possa aparecer a denominação específica de arcaz, embora não tenhamos encontrado esse termo em documentos da época no Brasil”. (CANTI, 1999, p. 96). “[...] Armário de sacristia, para guardar os paramentos, e colocá-los para os sacerdotes os vestir, muitas vezes artisticamente trabalhado”. [...] (RÖWER, 1947, p. 31).

No Brasil, as pessoas se acostumaram a denominar como caixão ou caixão grande o móvel de guarda, que pela forma, já era um arcaz (arca grande), pois apesar da abertura no

tampo superior ser mantida, este já possuía em sua base compartimentos com gavetas e bordas trabalhadas, sendo assim um móvel que evolui da arca, que é uma caixa com gavetas e mais bem trabalhadas artisticamente que as caixas que em sua construção e ornamentação eram bem mais simples. Por esta questão alertamos para a pesquisa em documentação de inventários desses móveis que seja mantida esta atenção em procurar pelas denominações de caixões ou de caixões grandes.

Acreditamos também que há um diálogo entre o mobiliário doméstico das residências com o mobiliário desses grandes salões, e apesar de não encontrar espaço temporal nesta pesquisa, é uma discussão que precisa ser travada em outros trabalhos, pois as influências múltiplas responderiam a várias interrogações a respeito da gênese do móvel de guarda na Bahia e no Brasil. Como e porque foram idealizados com essas formas e ornamentações? Porque são tão gigantescos?

Diversas ordens religiosas instaladas no Brasil empenharam-se, durante os séculos XVII e XVIII, na construção de igrejas e conventos. Essas construções, situadas especialmente em Pernambuco e na Bahia, apresentam-se ora mais ricas, ora mais modestas, dependendo das possibilidades econômicas da ordem responsável pelo empreendimento. Os móveis e trabalhos em madeira se inspiram nos estilos da Península Ibérica, segundo a origem dos religiosos que os executam. São peças sólidas e ricas, caracterizando-se, a partir do fim do século XVII e princípios do XVIII, pelas grandes almofadas, decoração formada por molduras e faces retangulares. “Essas características são encontradas, sobretudo nos *arcazes*, o móvel sacro da época colonial por excelência”. (CANTI, 1999, p.81).

Quando a pesquisadora Tilde Canti, (1999, p. 81) afirma que os arcazes foram os móveis sacros de maior excelência no período colonial, ela se refere a grande importância deste tipo de mobiliário de guarda para a vida dos conventos, mosteiros e colégios do Brasil colônia, pois suas funções eram vitais para o bom desempenho dos sacerdotes nas celebrações do culto Cristão Católico e por isso o apuro em suas ornamentações tornou-se uma marca fundamental. A educação catequética que alguns desses móveis devem ter prestado nos domínios dos conventos e mosteiros espalhados por todo território nacional com seus bem cuidados painéis que entre outras coisas contam a história de algum santo para o maior entendimento da fé, é uma marca inconfundível da sua importância naqueles dias e do patrimônio que hora se procura proteger por intermédio de pesquisas. Por isso, dentre os móveis estudados por este trabalho acadêmico estão:



Figura 004: Par de Arcazes da Sacristia da Igreja do antigo Colégio dos Jesuítas atual Catedral Basílica de Salvador na Bahia. Foto: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.

Dois arcazes da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia, antigo Colégio dos Jesuítas (Figura 004), confeccionado em jacarandá avermelhado, possui incrustações em marfim e casco de tartaruga, é um trabalho muito bem elaborado de ornamentação. Muito comum no final do século XVII. Na parte superior possui um alçado trabalhado em talha com pinturas italianas sobre placas de cobre do século XVII as quais retratam a vida da Virgem Maria (Mãe de Jesus). Esses móveis “[...] foram fabricados no último decênio do século XVII por entalhadores e torneiros jesuítas [...]”, segundo (OTT, 1991, p. 28). Os móveis possuem comprimentos diferentes o da esquerda logo após a porta de acesso à sacristia tem 8,34 cm. X 1,46 cm. e da direita tem 8,56 cm. X 1,43 cm. X 1,46 cm.

O par de arcazes da sacristia do antigo Colégio dos Jesuítas em Salvador possui uma bem executada ornamentação em talha, com incrustações em marfim e apliques em casco de tartaruga, como podemos notar estes atributos decorativos não são os únicos, pois os dois móveis também apresentam uma preciosa coleção de pinturas em painéis a óleo sobre cobre, emolduradas em seu respaldar os quais enaltecem a figura da Virgem Maria, figura que se tornou um dos pontos centrais nas discussões da Contra Reforma Cristã Católica.



Figura 005: Arcaz da sacristia da Igreja do Convento de Santa Teresa de Ávila da Bahia, móvel sacro do século XVII. Fonte: site do Museu de Arte Sacra da Bahia.⁴

O Arcaz da Sacristia do Convento de Santa Tereza de Ávila (Figura 005) atual Museu de Arte Sacra da Bahia. Este exemplar foi confeccionado em jacarandá escuro com a técnica de talha tremida [característica do século XVI] este móvel possui 16 pinturas na parte superior em finas tábuas de vinhático sobre a vida de Santa Teresa de Ávila que foi a reformadora da antiga ordem de Nossa Senhora do Monte Carmelo, fundando a Ordem dos Carmelitas Descalços. Este móvel é inteiriço e possui uma imagem do Cristo crucificado posicionada no centro na parte superior. Móvel do final do século XVII que possui 10,70 cm X 1,35 cm.

Este arcaz deve ter sido fabricado no mesmo decênio dos arcazes da sacristia da catedral basílica, pois segundo (Carlos Ott, 1991) apresenta principalmente motivos decorativos do treme-treme, embora com consolos em formas barrocas⁵, podemos atribuí-lo à oficina do mosteiro de São Bento, da qual saíram peças maravilhosas como um contador de jacarandá com pés de bolacha, sendo, porém a parte superior em treme-treme. Do mesmo tempo e da mesma oficina deve ser o arcaz em treme-treme, existente na sacristia do lado direito da capela mor da matriz de Maragogipe, pois no recôncavo baiano ninguém teria sido capaz de executar um trabalho desses. (OTT, 1991, p. 28).

⁴ Disponível em: <http://www.mas.ufba.br/> Acesso em : 22/07/2010.

⁵ Cfr. FALCÃO, Edgard de Cerqueira. **Relíquias da Bahia**. São Paulo: Lanza, 1940, p. 178.



Figura 006: Um par de Arcazes em jacarandá ornados em talha tremida e goivados com espaldar talhado em figuras fitomorfas e cartelas, entremeados por retábulo em madeira entalhada e dourada. Fonte: Registro Fotográfico da Sacristia da Igreja do Convento de São Francisco da Bahia. Foto: André Calvo.

Par de Arcazes da Sacristia da Igreja do Convento da Ordem Primeira de São Francisco da Bahia (Figura 006) móveis em Jacarandá e Vinhático, que não possuem pinturas nas partes alçadas, no entanto, possui entalhes com temas fitomorfos (com estrutura semelhante a das plantas). Entremeados por um retábulo barroco dourado com Jesus Cristo crucificado em elaborado em marfim, “[...] em termos de decoração entalhada é um dos mais ricos da Bahia.” (CANTI, 1999, p. 81).

Possui uma grande semelhança com o par de arcazes da sacristia da Igreja da Santa Casa de Misericórdia da Bahia. Em seu entalhe encontramos um misto de técnicas de entalhamento que vai dos tremidos aos goivados com motivos fitomorfos e cartelas em faixas ornamentais onde a folha de acanto é seu principal elemento decorativo, além de fitilhos e formas ovaladas que se harmonizam em uma composição de rara beleza. As terminações coroam o trabalho com formas espiraladas e folhas de acanto estilizadas. São dois móveis entremeados por um retábulo cujo entalhe dourado mescla fitilhos e folhas de acanto estilizadas com formas espiraladas e a presença da figura de dois anjos querubins que amparam o frontal do altar que possui um sacrário também entalhado e dourado, além de possuir quatro ricas colunas de estilo joanino que tem uma bela terminação no centro na parte superior do retábulo. O tamanho dos dois móveis é de 5.00 m. 1.80 m.



Figura 007: O Arcaz da Sacristia da Igreja de São Sebastião do Mosteiro de São Bento da Bahia, móvel sacro do século XIX. Fonte: Registro fotográfico da Sacristia do Mosteiro de São Bento da Bahia. Recorte: André Calvo. Foto: Antonio Pereira.

O Arcaz da sacristia da Basílica Arquiepiscopal de São Sebastião do Mosteiro de São Bento da Bahia, após reformas no Mosteiro (Figuras 007) o antigo arcaz do século XVIII foi substituído pelo que agora se encontra atualmente na sacristia, onde era um antigo salão. É um armário lateral triplo com 12 portas, possivelmente do início do século XX. Este móvel é inteiriço, ou seja, não é como os demais um par de móveis que ladeiam um retábulo central, neste aspecto se assemelha com o arcaz da sacristia do Convento de Santa Teresa D'Ávila e possui o comprimento de 14,15 m X 1,11,5 m. de profundidade X 1,15 m de altura. Não possui uma peça alçada, junto à parede na parte superior possui apenas um friso de 3,0 cm. de largura. Apesar de não ser um móvel tão antigo guarda no seu programa construtivo uma total adequação para com o espaço e o clima da cidade de Salvador, pois, as suas gavetas internas são espaçadas com uma espécie de área de arejamento do conteúdo, porém protegidas do espaço externo por portas de platibanda com trancas nas laterais, possui também fina gavetas na parte superior e inferior para a guarda de artigos delicados como luvas e mitras.

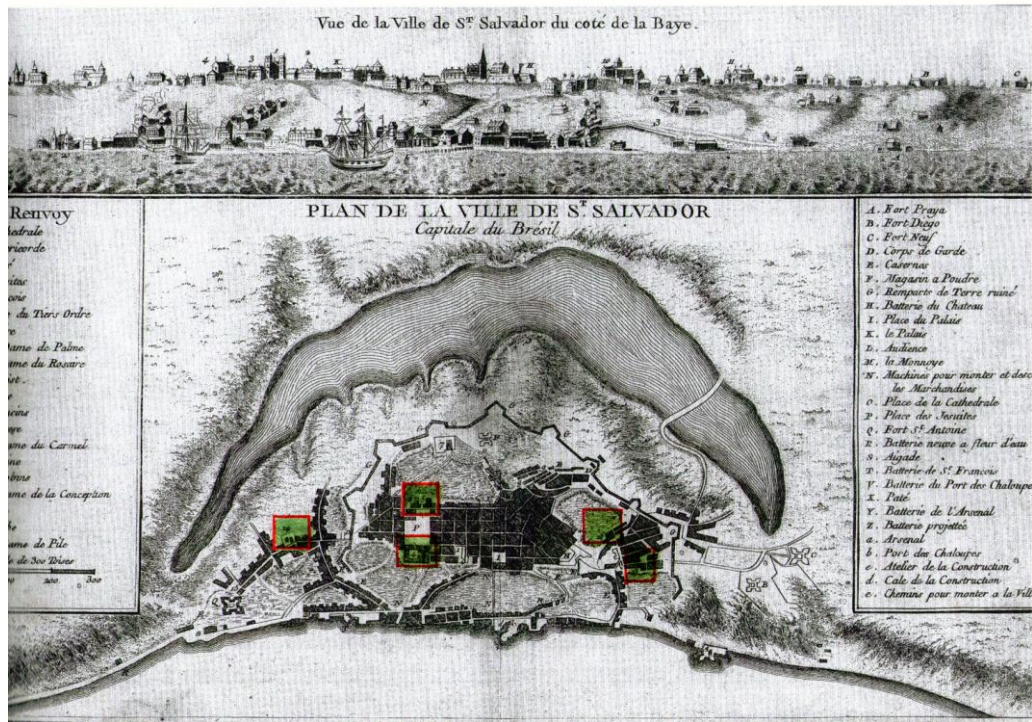


Figuras 008: Arcaz (cômoda gigante) da Sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo. Fonte: Pesquisa André Calvo. Foto: Antonio Pereira.

O par de Arcazes da sacristia do Convento de Nossa Senhora do Monte do Carmo (Ordem primeira do Carmo ou Carmelitas Calçados) (Figura 008), esse exemplar também não possui uma peça alçada, porém possui um nicho lateral ricamente decorado em mármore italiano que segundo a pesquisa foi encomendado nas oficinas do Palácio de Mafra em Portugal, este móvel foi confeccionado em jacarandá com entalhes nos cantos e por toda a borda com motivos fitomorfos em estilo rococó.

Depois de 1730 foram feitos armários do convento da sacristia do Carmo, que segundo Ott, é o recinto mais perfeito desse gênero, não só na Bahia e sim do Brasil, pois suas paredes e seu teto estão revestidos com obra de talha tão uniforme e tão leve que, a seu ver, seu desenho saiu das mãos do pintor português José Pinhão de Matos, autor dos quatro painéis entaboados em cima dos arcazes. Apesar de não ficar nem um palmo de espaço coberto por talha dourada, contudo não parece sobrecarregado e, no entanto, ainda não revela a elegância do rococó, usado na segunda metade do século XVIII. (OTT, 1991, p. 28).

Este par de móveis não possuem uma ornamentação em talha muito complexa, a sua talha se limita às bordas superiores e das colunas laterais onde observamos uma espécie de figura feminina estilizada numa figura antropofitomorfo de uma harmonia singela. A madeira é o jacarandá de uma cor acastanhada, proporcionando um equilíbrio com a profusão de talhas douradas das paredes e do teto que são entremeados por uma profusão de pinturas que mostram cenas da vida da Virgem Maria em painéis que ficam posicionados na parede em cima dos arcazes e no teto a vida de Santo Elias, o profeta.



Figuras 009: Planta de Salvador “Vue de la Ville de St. Salvador du cote de la Baye. PLAN DE LA VILLE DE ST. SALVADOR, Capitale du Brésil”.

No mapa da (Figura 009) Podemos encontrar a localização geográfica dos 05 Complexos religiosos da Igreja católica onde estão às sacristias das igrejas nas quais estão os móveis pesquisados, e como já dissemos na introdução o recorte feito para esta pesquisa é temporal e espacial, pois, são 05 móveis das ordens religiosas que chegaram a Salvador na Bahia, durante a mesma época do início da colonização, por isso, esse mobiliário sacro é portador de funções e características semelhantes. E geograficamente estes templos estão dispostos no espaço da antiga cidade, sendo que dois deles estão localizados intra-muros. Somente o arcaz da Sacristia da Igreja do Convento dos Carmelitas Calçados se localizava num espaço extramuros. Todos esses templos onde estão os móveis são dos séculos XVII e XVIII.

Para compreendermos melhor as formas e tamanhos dos arcazes precisamos entender o significado da palavra Liturgia: Liturgia: (gr. *Liturgia* = ofício público, ofício sacerdotal e o objeto principal deste: o sacrifício), o conjunto das formas externas do culto divino, oferecido pelo sacerdote em benefício do povo cristão e união com ele. Em sentido amplo, portanto, a palavra liturgia se refere a tudo o que pertence ao culto: Missa, Ofício, Sacramentos, tempo, lugar, objetos do culto, etc. Em sentido estrito e primário significa somente o Santo Sacrifício da Missa, e nesse sentido os orientais empregam a palavra exclusivamente. O adjetivo *litúrgico*, porém, emprega-se em sentido amplo. Quase sinônimo com Liturgia é a palavra *Rito*,

quando, propriamente, se refere apenas ao modo de como se celebram a Liturgia e os atos litúrgicos. Há muitas Liturgias na Igreja Católica. (RÖWER, 1947, p. 133-134).

A Liturgia é a responsável pela existência desses móveis de guarda, pois, todos os aparatos para essas diferentes Celebrações, Atos e Ritos de fé da Igreja Cristã Católica são guardados dentro das sacristias nos arcazes que mantêm esses artigos protegidos e organizados de acordo com as suas funções, para serem utilizados nos diversos momentos do dia em vários espaços simultâneos. Pois, nos séculos XVI, XVII e XVIII no Brasil colonial as igrejas promoviam celebrações simultâneas nos altares laterais e colaterais, ou seja, não só no altar-mor. Os paramentos não se resumiam aos dos sacerdotes, havia também uma infinidade de têxteis que cobriam e forravam os altares para que não ficassem expostos ao tempo, para não acumular poeira, fezes de animais, imaginemos a talha da Igreja de São Francisco da Bahia toda coberta por cortinas imensas de veludo e seda bordada.

Sobre os ritos da liturgia da Igreja Católica, todos os estudiosos concordam que em certas partes, das quais, é lícito afirmar que eles são do primeiro século, isto é, de tradição apostólica, como por exemplo: leitura da Santa Escritura, canto de salmos, oferecimento de pão e vinho (misturado com gotas de água), prefácio, orações do cânon com as palavras da Consagração, pedidos e sufrágios, *Pater Noster*, Sinal da cruz, fração da Hóstia, etc. como Cristo celebrou o Cordeiro pascal com as cerimônias prescritas pela lei de Moisés, é de supor tenha também os Apóstolos, na celebração da Santa Missa, imitado o Rito dos Judeus. Não nos deixaram, porém, uma Liturgia completa, fixada por escrito. Diversamente ela se desenvolveu, por isso, conforme o lugar, tempo e caráter dos povos. Hoje distinguimos duas classes: As Liturgias do Oriente e do Ocidente, que ambas se diferenciam pelo conteúdo e pela estrutura. As Liturgias do Oriente caracterizam-se pela estabilidade, pelas orações extensas, pela pouca relação ao ano eclesiástico e pela grande riqueza de cerimônias simbólicas. Nas do Ocidente sobressai à variedade, a brevidade e a celebração do ano eclesiástico. (RÖWER, 1947, p. 133-134).

Estes móveis são denominados como arcazes, porém sua formatação lembra muito mais as cômodas domésticas, pois ao invés de abrirem no tampo superior, possuem gavetas de diversos tamanhos em toda a sua extensão frontal e às vezes em suas laterais. Além de alguns modelos possuírem também portas de platibanda. Estas adaptações foram sendo construídas a partir das novas necessidades de organização dos elementos como alfaias, vestes e paramentos utilizados pelos sacerdotes nas diversas celebrações de acordo com o rito de cada festa.

Para que esta análise se torne mais completa do ponto de vista metodológico da pesquisa precisamos buscar uma conceituação mais abrangente sobre as sacristias, procuramos fazer uma incursão aos significados desta palavra e dos demais conceitos referentes aos diversos termos que compõem a delimitação do nosso tema de pesquisa, a saber, o termo colonial, por exemplo.

2.2 ASPECTOS CONCEITUAIS E SIGNIFICADOS DA PALAVRA SACRISTIA

Neste primeiro capítulo procuramos analisar as sacristias, no que concerne ao próprio significado e a origem da palavra, a sua evolução histórica, as suas formas e disposições dentro da planta do templo, bem como, aos usos feitos pelos sacerdotes para esses espaços, que além de lugar de guarda de objetos e vestes sagrados do culto, prestou-se também a outros fins: tais como reuniões, batismos e unções, sepultamentos de nobres e autoridades, bem como dos benfeitores das ordens às quais essas salas pertencem.

Para entendermos melhor o significado deste espaço sagrado é necessário também conceituar este termo para que possamos nos aprofundar melhor no significado desses espaços para a vida da Igreja. Por esse motivo é que discutiremos a seguir a importância do espaço sagrado na história da crença humana.

Sacristia: [F.REL.] Lugar a igreja onde se guardam os paramentos e demais objetos do culto. Espaço onde o sacerdote celebrante se reúne com os membros da equipe litúrgica antes da celebração das missas, para preparar comentários, leituras e demais intervenções convencionadas para apresentar durante a celebração. Compartimento de uma Igreja, ao lado do altar, no qual se guardam os objetos do culto e onde se revestem os sacerdotes. - A Sacristia - a palavra “sacristia” quer dizer “lugar sagrado”. Sala anexa à Igreja, onde são guardados os paramentos e objetos religiosos. (FERREIRA, 2010, p. 680).

Para iniciarmos as nossas investigações sobre as sacristias, nada mais justo do que procedermos a uma incursão ao significado da palavra *sacristia*, que se origina (*do termo latino – sacer = sacra*) S.F. que designa uma casa adjacente à igreja, ou que dela faz parte, onde se guardam os paramentos⁶ e objetos do culto⁷.

Neste primeiro significado da palavra sacristia, se encontra razões para considerar o espaço designado com tal denominação de um ambiente de cunho sagrado onde os escolhidos

⁶ [...] vestes oficiais do clero nas funções do culto divino [...] (Dicionário Litúrgico, Frei Basílio Röwer, O. F. M. Vozes. 3ª edição. 1947 p. 205). Ver capítulo II: p. 73-81.

⁷ Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Novo Dicionário da Língua portuguesa, 1ª ed. (Rio de Janeiro, 1975), p. 1258.

estão se transfigurando em corpos e espíritos purificados através de vestes, orações e cerimoniais.

A sacristia é um lugar normalmente fechado à visitação pública. Na sacristia os monges⁸ se preparam para desempenhar suas funções litúrgicas, seja como sacerdotes celebrantes das Missas, seja como oficiantes nas celebrações solenes do Ofício Divino. Por seu especial amor à sagrada liturgia, os monges beneditinos dedicam um grande cuidado à manutenção da sacristia, onde fica guardado tudo o que é necessário para as diversas cerimônias.

Observando algumas sacristias beneditinas, especificamente as da Abadia de Salvador e do Mosteiro do Rio de Janeiro, pode-se constatar que o cuidado e conhecimento por parte dos monges beneditinos a respeito da importância do espaço da sacristia bem como das indumentárias e objetos que nelas são acondicionados, é uma grande realidade. Por isso, que os dois mosteiros promoveram cursos de prevenção e limpeza de paramentos e têxteis. Procurando expandir o conhecimento adquirido ao longo dos séculos na manutenção de artigos elaborados a partir do tecido, pedras preciosas e semi-preciosas e metais raros, como o ouro e a prata.

Sacristia: (1. *Sacristia e, as vezes, sacrarium, secretarium, salutatorium*), dependência contígua à igreja, geralmente ao lado do presbitério), (até à idade média também dentro da igreja) para os ministros se vestirem e para a conservação dos paramentos e alfaias. Servia antigamente também para a guarda do Santíssimo. (*V. Armarium*), para as audiências do Bispo ou para receber os cumprimentos (por isto *salutatórium*) do clero, antes da Missa. (RÖWER, 1947, p. 205).

De acordo com a análise do discurso do Frei Basílio Röwer, pode-se indicar que as sacristias não eram somente lugares de guarda, mas também parte importante dos ritos santificados, bem como, espaço sagrado do templo, ou seja, espaço no qual eram realizadas orações e atos sacrossantos antes e depois das Missas e Ofícios. E também desempenhavam outras funções gerenciais do mordomo das sacristias que era o responsável pela vida financeira da congregação daquela ordem religiosa.

⁸ Monge, s.m. religioso de ordem monacal. [...]. (Caldas Aulete, *Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa*.1964, p. 2663)

Baseando-nos nestas investigações quanto ao significado da palavra *sacristia* é que se pode afirmar que na presença de pessoas alheias aos ritos preparatórios ao Santo Sacrifício da Missa na sacristia, pois, os cuidados tomados para uma solenidade de ações, das orações feitas pelos sacerdotes⁹ diáconos¹⁰ ou acólitos¹¹ que antecedem o rito das celebrações, que eram naquela época de conhecimento apenas desses responsáveis das celebrações, não podiam ser presenciadas por pessoas despreparadas.

O verbete *Sacristia* significa “pequenos sagrados”, ou seja, extensão do santuário, espécie de despensa, onde se encontra guardado de maneira organizada e pronta para o uso imediato todo o aparato de objetos e vestes que são necessários ao culto ou aos diversos tipos de celebrações e festividades de cada ordem ou devoção da Igreja Católica Apostólica Romana. (PASTRO, 1993, p.73)

A diversidade de objetos e indumentárias que fazem parte dos ritos que antecedem as celebrações na Igreja Católica, exige dos diáconos, lugares seguros e organizados, onde se possa manter “pequenos guardados”, nestes termos, entendem-se pequenos como delicados, especiais, passíveis a perda, extravio, furtos ou degradações.

Na pesquisa do verbete *sacristia*, podemos perceber claramente os diversos nomes e funções que foram atribuídos a este espaço arquitetônico dos templos católicos. Esses diferentes nomes são relacionados diretamente as diversas funções deste compartimento, os quais são anteriores ao que posteriormente seria conhecido com a denominação de sacristia, são eles:

Apodyterium – o despojador ou lugar para despojar-se das vestimentas. (a palavra popularmente designa o vestiário de um balneário, daí a extensão para lugar de trocar as vestes); *Acevo-phylacium* - por guardar os vasos sagrados; *Armarium* – por conter os armários de guarda dos paramentos; *Biblioteca* – por guardar os livros litúrgicos; *Camera* e *Conditorium* – lugar reservado; *Cimeliarchium* – por guardar coisas preciosas; *Custódia* – onde algo pode ficar guardado; *Diaconicum* – porque os cuidados do lugar estavam principalmente confiados aos diáconos; *Oblationarium* – porque nele se guardavam as oblações (ofertas) dos fiéis; *Sacrarium* - porque ali se guardavam as coisas sagradas; *Salutatorium* – porque era lugar de saudações; *Secretarium* – por estar separada do corpo principal da igreja, ainda que integrada a ela. Era o local de reunião do conselho privado, lugar retirado, tribunal secreto, e até mesmo local de prisão dos padres por faltas graves; *Receptorium* – lugar de receber as pessoas e *Vestuarium* – por ser este o lugar em que se guardavam os ornamentos

⁹ **Sacerdote:** (l. *Sacerdos*, talvez de *sacer* = sacro e *dós* = prenda, dote, ou de *sacer* = sacro e *dare* = dar). (V. *Presbítero*). Para diferenciar o Bispo do simples sacerdote, chama-se aquele sumo sacerdote; a este dava-se antigamente também o nome de sacerdote menor ou de segunda ordem. (Röwer, 1947 p. 203).

¹⁰ **Diácono:** clérigo que recebeu a ordem do diaconato. (Röwer, 1947 p. 86).

¹¹ **Acólito:** 1) clérigo que recebeu a ordem do acolitado; - 2) ajudante leigo de Missa que hoje geralmente substitui o clérigo. Sendo criança chamam-no *coroinha*. . (Röwer, 1947 p. 14).

litúrgicos e onde os padres se paramentavam. (Enciclopédia de *La Religion* Católica, 1954, p. 913).

Esses espaços nomeados de sacristias têm na sua identificação uma ampla variedade de vocábulos, sendo conhecida por vários nomes, e, segundo (BIANCARDI, 1990, p. 150), em função dos diferentes papéis que desempenharam em cada época e lugar. A maioria desses nomes é ligada à guarda de artigos sagrados.

2.3 A SACRISTIA COMO LUGAR SAGRADO NO TEMPLO CATÓLICO

Para compreender melhor as funções da sacristia dentro do ambiente da Igreja, é necessário que façamos um estudo da liturgia e do lugar sagrado, analisando os significados da palavra sacristia e as origens dos espaços criados para guardar com segurança e necessária organização objetos e vestes que auxiliam o culto ao ser Santíssimo, mais especificamente no que concerne ao Santo Sacrifício da Missa a Jesus Cristo e a sua Paixão no universo de entendimento Cristão Católico.

Qualquer lugar sagrado dentro da Igreja, geralmente, tem sua frequência restrita aos indivíduos que estão mais bem preparados para utilizarem um espaço mais separado, especialmente preparado para atos de fé, como por exemplo, o altar-mor. Esses espaços geralmente são de uso exclusivo para fins especiais, como consagrações e bênçãos, não sendo utilizados para outros fins. Este rigor era exigência da Sé de Roma nos séculos XVI e XVII.

Desde os primórdios da humanidade, o homem demonstra que é capaz de perceber o mundo que o cerca e de dar-lhe significados. É capaz de entender que há aí, nesse mundo físico, a presença do tempo e da imensidão do espaço, da beleza e de certa harmonia - o cosmos. Nesse mundo ele se sente de algum modo integrado, porém, está também consciente que dentro desta harmonia, existem elementos de desordem que o fazem ver que nem tudo é belo, que há certa descontinuidade no espaço e no tempo, a qual remete a elementos de desordem, ao caos primordial. (FRADE, 2005, p. 16).

Esses elementos de desordem são minimizados pela fé católica cristã, que constrói seus atos de fé sempre relacionados a uma ordem, considerada aqui como doadora de toda beleza, esta visão não é compartilhada por outros seguimentos religiosos. Porém explica em parte a tentativa no caso da sacristia e dos seus grandiosos armários de organizar o que considera belo e necessário a manutenção de sua própria profissão de fé.

A sacristia é um desses locais dentro da casa da Igreja (é a construção que abriga os fiéis, onde está à nave e o altar-mor, além das imagens, altares e relíquias de santos que vivificam a fé cristã católica), aos quais podemos nomear de sagrado, pois as ações promovidas no seu interior são todas ligadas à beleza, ao conhecimento, a fé com tal harmonia, que propõe um afastamento físico e mental dos elementos considerados de desordem e dos espaços considerados mundanos. Fazendo uma profunda ligação da presença do Deus Cristão com a perfeição da beleza, da ciência e da sabedoria.

O espaço é visto - assim como a categoria do tempo - como algo ao qual o homem está sujeito e que ao mesmo tempo em muito o supera, a ponto de assumir uma conotação de algo inalcançável, de algo sagrado. Esse sentimento de contato com o sagrado acontece devido à experiência de constatar o espaço físico como algo que está posto antes do próprio homem e este por sua vez, tem consciência de não poder controlá-lo integralmente. Nessa percepção de contingência humana estão situadas as primeiras cosmogonias religiosas que colocam a origem do mundo – espaço e tempo - numa ação divina. Segundo essa visão, só o transcendente poderia ser capaz de dar origem ao mundo. Assim sendo, o espaço físico está cheio da benevolência da divindade, de uma presença do sagrado. (FRADE, 2005, p. 16).

Segundo o que conseguimos discernir sobre o espaço sagrado na Igreja Católica, compreendemos que sem a experimentação espacial, o ser humano não pode discernir a respeito da tentativa de controlar aquilo que está para além do plano espacial-físico, pois tudo que é considerado como insondável é para o homem a presença do sagrado.

Apesar da percepção, por parte do homem religioso, da existência de uma presença difusa do sagrado no espaço, a sacralidade se manifesta apenas em uma porção determinada deste. Isto leva ao homem religioso perceber o espaço físico como algo não homogêneo, para ele – o homem religioso - com efeito, “[...] há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras. [...] Há, portanto um espaço sagrado, e por consequência forte, significativo – e há outros espaços não-sagrados, e por consequência sem estrutura nem consistência, em suma: amorfos”. (ELIADE, 1999, p. 35). O espaço não é uma massa homogênea e não é a soma de muitas partículas de espaço; aquilo que é o tempo em relação ao átimo, assim é o espaço em relação à extensão; para o animal (e o homem) um lugar não é um ponto qualquer do espaço, mas é um *ubi consistam* na extensão do mundo, um lugar que reconhece e onde vive. Assim como as partes do tempo, as partes do espaço têm um valor próprio e independente: são lugares. Transformam-se em tal porque são distintos da vasta extensão do mundo: assim, o

lugar transforma-se em localidade pelo fato que o animal (e o homem) aí ficam e aí estão. (VAN DER LEEW, 1975, p. 308-309 Apud: SANSON, 2002, p.23).

As sacristias ou espaços reservados para cultos sagrados são locais onde estas especificidades do sacro habitam, tornando-as locais onde o comportamento humano tem uma disciplina de devoção e admiração diante daquilo ou daquele que ultrapassa seus limites físicos, partindo para o campo do espírito, do imaterial, do impalpável. E o período no qual os espaços que pesquisamos foram erigidos até mesmo proibida a discordância, com prejuízos sociais e até ameaça da perda da própria vida, para quem não seguisse tais ritos obrigatórios.

Então este homem busca viver não no espaço irreal e na sua grande fragmentação, e a representação mais próxima deste projeto humano de busca pelo lugar especial e afastado do mundo exterior é na verdade os imensos Mosteiros da Idade Média, os quais podem ser vistas como verdadeiras cidades habitadas pelos eleitos de Deus, uma espécie de “Terra Prometida”.

Os Mosteiros¹² e Abadias¹³ do período medieval, mais precisamente a partir do século VI, eram locais construídos para abrigar o culto ao sagrado que habitava apenas nos membros das ordens e nos ambientes erigidos para o culto e a oração. Ou seja, o povo não entrava nessas dependências, ao invés disso pediam aos sacerdotes que orassem por eles, não faziam as suas orações dentro destas construções, mesmo porque a língua utilizada para tanto o latim não era de conhecimento do povo, só uma pequena parte dos irmãos sabiam tal língua e como fazer as orações, e os rituais necessários para serem ouvidos por Deus. Portanto se estabelece neste momento uma relação de dependência absoluta entre o povo e os eleitos de Deus (os Sacerdotes) da Igreja Católica.

Dentro dos espaços monásticos também há lugares mais sagrados, os quais são destinados às ações de veneração e louvação a Deus, como o edifício principal do templo incluindo-se neste momento as sacristias. Outros espaços eram considerados mais mundanos (ligados às necessidades terrenas.), porque eram organizadas para servirem as necessidades mais básicas como as ligadas à sobrevivência física, que não era tão importante quanto os louvores a Deus. Como por exemplo, a cozinha, o refeitório, os dormitórios, o lavatório e sanitários entre outros.

¹² Mosteiro, s.m. casa onde vivem em comunidade [religiosos e religiosas]; Convento [...]. (Caldas Aulete, *Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa*.1964, p. 2.690.)

¹³ Abadia, s.f. mosteiro a que preside um abade ou uma abadessa. Dignidade abacial, governo ou regime do abade [...]. (CALDAS, 1964, p. 5)

Este detalhe nos faz pensar que essa dicotomia entre o que é sagrado e profano é extremamente complicada, porém no universo católico ela está bastante presente inclusive explica em parte porque certos espaços não possuíam tanta dedicação e esmero na sua decoração e manutenção. É exatamente neste ponto que queremos chegar para explicar que mesmo não sendo o ambiente principal da casa da Igreja as sacristias possuem uma importância mais que somente sagrada, elas são ambientes estrategicamente construídos para tornar viável todo o aparato dos cultos e celebrações da Igreja Católica.

Nesses espaços reconhecidos como “fortes”, isto é, percebidos como lugares privilegiados, o ser humano religioso faz a experiência da manifestação do sagrado, como diz (FRADE, 2005, p. 17), do transcendente que se manifesta: “Não te aproximes daqui, disse o Senhor a Moisés, descalça as sandálias dos pés; porque o lugar em que estás é uma terra santa” (Bíblia Sagrada de Jerusalém, Ex. 3, 5).

Neste sentido, o sagrado, na sua manifestação, revela um ponto fixo, um centro, um *axis mundi* (eixo, centro para o mundo físico e espiritual), que dá sentido e orientação para o ser humano dentro da imensidão do espaço não sagrado, do espaço, portanto, profano. A descoberta desse ponto fixo permite-lhe obter o rumo em meio ao caos sem forma do espaço profano, fundando o seu mundo e vivendo no real. “[...] O desejo do homem religioso de viver no sagrado equivale, de fato, ao seu desejo de se situar na realidade objetiva, de não se deixar paralisar pela relatividade sem fim das experiências puramente subjetivas, de viver num mundo real e eficiente – e não numa ilusão. Esse comportamento verifica-se em todos os planos de sua existência [...]” (ELIADE, 2010, p. 42).

As edificações sacras católicas como as basílicas, abadias, catedrais, igrejas, santuários, entre outros, parecem ser a tentativa de fixar um local no espaço-mundo que mereça a peregrinação e crença na obtenção de favores do ser sagrado em troca do seu sacrifício, que é feito numa ação de ato de penitência pelos seus possíveis erros, os quais podem ser os motivos dos conflitos vividos.

Esta tentativa de transcendência do homem exprime-se através da imagem simbólica da porta. Neste caso a porta indica a existência de uma entrada, de uma porta para o céu, onde Deus pode vir de encontro ao homem e o homem pode subir até a presença de Deus.

A Igreja Cristã Católica nem sempre manteve esta “porta” aberta para os seus fiéis, em certo período esta dita entrada para os céus só podia ser utilizada pelos membros das ordens religiosas, o povo não tinha a possibilidade de se comunicar com o sagrado, pois, para isso existiam os sacerdotes, um dos frutos da busca pelo renascimento das idéias é a abertura do pensamento para construir uma comunidade religiosa que participe do culto, e não, tão somente, o assista. Como a um espetáculo.

Por esse motivo é que a idéia da continuidade da oração feita apenas por sacerdotes se torna obsoleta para as necessidades litúrgicas, pois é a assembléia reunida que deve entrar em contato com Deus. Porém os espaços que analisaremos foram erigidos sobre as normas do Concílio de Trento que norteavam a sua utilização de acordo com a Liturgia de São Pio V, na qual a presença da comunidade não era sempre necessária e a posição do celebrante era de frente para o trono eucarístico.

Ao cruzar as portas de um templo, os fiéis cristãos católicos se sentem perpassando de algum modo de um mundo profano para um mundo sagrado, esta vivência os confere a necessidade de respeito e contrição, pois se consideram pequenos diante daquele ou daquilo que os abarca de forma avassaladora, não podendo explicar nem mensurar tal transfiguração espacial e corpórea, ao reconhecerem a presença do sagrado.

Foi esta mesma experiência que fora vivida pelo patriarca bíblico Jacó, que tendo sonhado com uma escada, por onde os anjos subiam e desciam, depois acordou tomado pelo temor, reconhecendo naquele lugar a presença de Deus e também como uma porta de comunicação com o Reino dos Céus. [...] (Bíblia Sagrada de Jerusalém, Gn. 28,12-19) O mesmo sentimento de pequenez é experimentado pelos fiéis e sacerdotes católicos ao cruzar as portas das sacristias, pois é um espaço recortado do mundo até mesmo da própria nave da igreja, e a sua ornamentação cuidadosa os faz refletir sobre a grandeza do sagrado.

O espaço sagrado primordial poderia ser, conforme a percepção de cada povo ou cultura, uma montanha, uma gruta, uma árvore, ou até mesmo uma sepultura. Ou seja, todo local que deixa no subconsciente, uma sensação de mistério.

O templo, enquanto construção arquitetônica é, normalmente, erigido posteriormente, já que o lugar onde fora erigido tinha já a prerrogativa de lugar onde se manifesta o

transcendente. Aliás, a própria palavra latina *templum*¹⁴, (da mesma raiz grega *temenos*, em origem, *cortar, recortar*), significa em origem recinto, zona cercada, separada (e, portanto, sagrada), e não uma construção, morada do Deus. (DI CIACCIA, 1989).

Esta idéia de que os edifícios sagrados são locais recortados do mundo, por serem espaços nos quais existe a presença de uma força maior, é a base do conceito que transforma uma simples construção em local de acesso a Deus. É como consideramos as sacristias.

2.4 OS TEMPLOS E AS SACRISTIAS E AS SUAS ORIGENS HISTÓRICAS

Desde os remotos tempos, quando os grupamentos humanos se tornaram sedentários, e por este motivo começaram a fixar suas moradias em aldeamentos, para o cultivo da terra em vastos campos e a domesticação e criação de animais selvagens, eles também elaboraram seus primeiros altares e templos, espaços considerados como sagrados por serem destinados aos rituais religiosos desses povos.

A partir deste momento, dependendo da complexidade da celebração, com mais ou menos formalidades, já se exigiam uma preparação especial com aparatos, vestes e objetos inerentes aos atos de cada ritual, por isso, acreditamos que é nesse ínterim que se cria a necessidade por ter um espaço, móvel ou compartimento onde se pudesse guardar e manipular esses preparativos. Embora não possamos comprovar a sua primordialidade fabril, apenas notamos que a necessidade por estes aparatos se tornou presente na cultura dos povos desde a mais remota época, mesmo antes do cristianismo. Porém, ainda não é o momento em que se cria esse espaço arquitetônico, pois os templos eram móveis, portáteis e em alguns casos instalados provisoriamente dentro de cavernas e grutas, e sobre as montanhas.

Essa nossa compreensão é fundamentada em textos Bíblicos do Antigo Testamento¹⁵, onde encontramos narrativas que citam a trajetória do povo hebreu pelo deserto em busca da terra prometida, onde há diversas referências ao Tabernáculo¹⁶, espécie de templo móvel que

¹⁴ [...] os filólogos conservaram o hábito de traduzir uniformemente por templo as três palavras gregas *hieron*, *temenos* e *naos*, das quais só a terceira corresponde ao que normalmente chamamos de templo, ou seja, um edifício religioso; e o *naos*, é efetivamente um edifício, aquele onde reside (a palavra contém a idéia de habitar) a estátua, o ídolo, que é um com o deus, enquanto o *temenos* e também o *hieron* são um terreno com tudo o que ele encerra, e o todo, terreno e conteúdo, é propriedade da divindade. (ROBERT, 1988, p. 17).

¹⁵ **Antigo ou Velho Testamento**, os livros bíblicos anteriores aos Evangelhos. (Caldas Aulete, *Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa*. 1964, p. 292).

¹⁶ **Tabernáculo**: Segundo Mircea Eliade, p. 215, o tabernáculo é uma espécie de santuário móvel, já que durante quarenta anos, o povo andou como nômade pelo deserto, e a arca do Testamento ou a arca da Aliança, era um cofre de madeira que continha segundo a tradição as tábuas das dez Leis (Deuteronômio, 10, 1-5). **Tabernáculo** (sacrário), pequeno armário, caixa, geralmente com ornamentação de estilo, no centro do altar-mor, para conservar a sagrada Reserva. Exigem as leis

servia aos cultos e sacrifícios destinados a Javé¹⁷ (Aquele que era, que é, e que vem) onde já se constata as citações específicas sobre a preparação dos rituais, tais como:[...] e falou o Senhor a Moisés dizendo: faze chegar à tribo de Levi e põe-na diante de Aarão, o sacerdote, para que o sirvam [...], e tenham cuidado de todos os vasos da tenda da congregação, e da guarda dos filhos de Israel, para administrarem o ministério do tabernáculo [...], e a sua guarda será a arca, e a mesa, e o castiçal, e os altares, e os vasos do santuário com que ministram, e o véu com todo o seu serviço [...] (Bíblia Sagrada de Jerusalém, Num 3, 5 – 8. 31).

Segundo a Enciclopédia Judaica Castellana vol. 10, (1951 p. 220 – 223), os hebreus, logo que deixaram de ser nômades e se agruparam, se instalando em Canaã, abandonaram o tabernáculo, ou seja, os santuários portáteis da época de Moisés, e, assim como os Cananeus, construíram templos e santuários fixos. Entre os mais incríveis monumentos religiosos erigidos pelos israelitas, está em destaque o Templo de Jerusalém, construído no governo do rei Salomão com toda pompa, riqueza e magnitude que eram possíveis para a época – 959 a.C.

No tempo de Moisés, como sinal visível da presença de Deus, existe a “Tenda da Reunião” ou “Tenda do Encontro” ou ainda, “Tenda da Assembléia”. Ela é de fato o lugar onde *Yahweh* conversava com Moisés “face a face”, (Bíblia Sagrada, Ex. 33, 11). E onde, quem do Povo Eleito quisesse, poderia consultar a *Yahweh*. Nesse sentido a Tenda é o lugar do encontro do povo de Deus com Moisés (enquanto intermediário de *Yahweh*).

A Tenda foi chamada também em alguns textos de *Habitação*. Nesses relatos, essa palavra arcaica é utilizada para exprimir o modo de habitação terrena do Deus invisível que reside no céu. De qualquer modo, essa presença divina nunca foi confundida com presença da divindade nos simulacros dos templos pagãos, pois os judeus – como já acenado - sempre estiveram conscientes de que a mesma era apenas sinal da presença de Deus no seu povo mediante a sua palavra e a sua glória. Nesse sentido, o conceito que exprime esse tipo de Presença/Transcendência de Deus é a doutrina judaica da *Shekiná*, e que será utilizada também por S. João quando escreve no prólogo de seu evangelho que o “Verbo armou a sua tenda entre nós”. (Jo. 1, 1-18).

litúrgicas que seja inamovível, feito de matéria sólida, interiormente dourado ou forrado de seda branca e exteriormente todo coberto pelo conopéu. (RÖWER, 1947, p. 218).

¹⁷ **Javé:** De acordo com o mesmo autor, após o contato de Moisés com Deus, o deus de Abraão, como era chamado pelos hebreus – o deus de teu pai, de Isaque, de Jacó, passa a ser denominado de Javé – “aquele que é” e o povo hebreu é agora o “povo de Javé”, um nome próprio. Mircea Eliade, História das Crenças e das Idéias Religiosas, tomo I, vol. 1, 2ª ed. (Rio de Janeiro, 1983), p. 211 e 212.

Este templo hebraico construído por Salomão já devia possuir algum espaço no qual se fazia à preparação dos rituais próprios das adorações e devoções existentes da época. Por isso, acreditamos que essas salas não são invenções Judaico-Cristãs, há indícios que elas estejam presentes desde os primórdios dos mais antigos cultos religiosos, com nomenclaturas diferentes.

Quanto às descrições desta **Tenda**, é possível que os textos bíblicos tenham sofrido influência de uma idealização à luz do Templo de Jerusalém¹⁸. Sabe-se que a Tenda estava destinada a abrigar a Arca da Aliança¹⁹, e esta por sua vez abrigava no seu interior o Testemunho ou a Lei. O Testemunho eram as duas tábuas da Lei recebidas de Deus no Sinai e que foram colocadas na arca.

Tenda: O Rei Davi, da tribo de Judá, desejava construir uma casa para Javé (YHWH), onde a Arca da Aliança ficasse definitivamente guardada, ao invés de permanecer na tenda provisória ou tabernáculo, existente desde os dias de Moisés. Segundo a Bíblia, este desejo foi-lhe negado por Deus em virtude de ter derramado muito sangue em guerras. No entanto, isso seria permitido ao seu filho Salomão, cujo nome significa "paz". Isto enfatizava a vontade divina de que a Casa de Deus fosse edificada em paz, por um homem pacífico. (2 Samuel 7:1-16; 1 Reis 5:3-5; 8:17; 1 Crônicas 17:1-14; 22:6-10).

Numa arca, denominada de arca da aliança, onde segundo a (Bíblia Sagrada de Jerusalém, (Ex. 25, 10-22; 37, 1-9) estão guardadas as tábuas das dez leis, a vara de Arão e o Pote de Maná), suspensa por anjos alados que são sustentados em colunas, podemos perceber também as colunas torcidas que ganham o nome de salomônicas, por que sua primeira referência é segundo os historiadores este templo erigido pelo Rei Salomão, reconstruído por Salomão, rei das doze tribos de Israel. Ao lado podemos perceber tribunas e um baú com os tesouros guardado por sacerdotes e soldados.

As descrições bíblicas (Bíblia Sagrada de Jerusalém, Ex. 25, 10-22; 37, 1-9), falam que essa arca era uma caixa e tampa de madeira de acácia revestida de lâminas de ouro com (1,25 m.) de comprimento por (0,75 cm) de largura e altura e coberta de ouro puro por dentro e por fora. Estava munida de argolas por onde passavam varões de madeira para o seu transporte. Sobre ela havia uma placa de ouro do mesmo tamanho, o chamado propiciatório. Nas extremidades desse propiciatório estavam fixadas duas figuras de querubins que o cobriam

¹⁸ **Tenda:** “Evidentemente, há nessa descrição [da Tenda] muita idealização: o santuário do deserto é concebido como um templo desmontável, medindo exatamente a metade do Templo de Jerusalém, que serviu de modelo para essa reconstituição. Mas nem tudo foi inventado e a noção de santuário ‘pré-fabricado’ choca-se aí com a noção de tenda, que estava ancorada na tradição e que os autores dessa descrição não puderam suprimir”. VAUX, R. de. *Instituições de Israel no Antigo Testamento...*, p. 334.

¹⁹ **Arca da Aliança:** ou Arca santa, tabernáculo em que se guardavam as tábuas da lei mosaica. (Caldas Aulete, *Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa*. 1964, p. 356).

com as suas asas abertas. Em síntese, a Arca da Aliança, assim como também a tenda, ou Tabernáculo eram elementos do culto no deserto e que tiveram uma história mais longa.

A partir do momento em que as tábuas dos Dez Mandamentos, a Vara de Arão que floresceu e o pote de maná escondido foram repousados no interior da Arca da Aliança, ela é tratada como o objeto mais sagrado da fé Judaico-Cristã, como a própria representação da presença de Deus na Terra. Com base no que já dissemos, anteriormente, acreditamos, por este detalhe que aí se inicia a busca por planejar e construir tanto espaços arquitetônicos como também móveis e objetos que guardassem elementos sacrossantos da fé judaico-cristã, portanto nos reportamos a história da arca e do templo de Jerusalém para rememorarmos este ponto importante na busca pela gênese do espaço de guarda ou das sacristias.

A Tenda e a Arca eram os lugares itinerantes da “presença” divina, presença soberanamente ativa e salvadora de Deus (CONGAR, 1964, p. 48) em meio ao seu povo. Apesar da existência de outros lugares de culto fixos em meio ao povo de Israel, somente com o advento de Davi é que surge a ideia de se fixar um lugar de culto sobre o Monte Sião em Jerusalém, com escopo de santuário nacional para a unificação das tribos de Israel e para a “morada” da presença de Deus. Essa idéia, porém, iria se concretizar de fato apenas com o filho de Davi, o Rei Salomão, que constrói aproximadamente entre 967/961 o primeiro Templo. (VAUX, 2003, p. 351).

O recinto da Arca - Na parte interior do alpendre, o lugar sagrado (*hekal*), de quadro côvados²⁰ de comprimento por vinte de largura e trinta de altura, ao que se acedia por duplas portas. O *hekal* encontra-se em penumbra, recebendo a luz por uma fileira de janelas gradeadas situadas no alto da parede. Atrás da nave estava a *sancta sanctorum*, isto é, o "dever", no extremo oeste do edifício. Formava este ambiente fechado um cubo perfeito de vinte côvados de altura, comprimento e largura. Nele era guardada "a Arca", franqueada por dois querubins de madeira de oliveira, tendo o tamanho de 10 côvados de altura e estando recobertas de ouro. Sua posição era similar a das esfinges aladas que suporta o trono do rei, como é apreciado em um marfim de *Megiddo*, e as egípcias que com suas asas estendidas protegem a *Horus* menino. O *hekal* e suas duplas portas estavam decorados com motivos de palmeiras, flores e querubins, todos forrados de ouro, e na sala eram guardados os candelabros de ouro, a mesa dos doze pães e um altar de cedro, também recoberto de ouro, colocado em frente de uma escada que conduzia ao dever. O santo lugar, portanto, encontra-se como um nicho na parede de fundo,

²⁰ **Côvado:** s.m. Medida de comprimento, antiga, igual a três palmos ou 66 centímetros. (MICHAELIS, 1998, p. 328)

disposição habitual na Fenícia para o "quarto do deus" dos templos idólatras. Pelos lados norte e sul do *hekal* abriam-se pequenas portas que conduziam a uma escada pela qual se subia aos três pisos superiores do edifício, onde havia habitações pequenas, tipo celas.²¹

A primeira construção do templo supõe-se ter por base o modelo da Tenda da Reunião e nela, repousará a Arca da Aliança na sua parte mais santa. Desse modo, acontece que a Tenda é vista como a morada itinerante de *Yahweh* que se manifesta acima da Arca (Ex. 25-26; 36,40). Seu trono e estrado (VAUX, 2003, p. 338-340.) cede lugar ao Templo fixo. Depois de um longo período e de várias vicissitudes, esse Templo foi destruído em 587 a.C. e com ele desaparece também a Arca da Aliança (Segundo 2Mc 2, 4s, a Arca e a Tenda teriam sido escondidas no Monte Nebo). O templo ficará abandonado devido à deportação e ao exílio do povo judeu infligido por *Nabucodonosor*. Com o exílio e o posterior retorno do povo da Babilônia, graças ao edito de Ciro em 538 a.C. iniciam-se os trabalhos de reconstrução do templo de Salomão que, sob a direção de *Zorobabel*, tem seus trabalhos concluídos em fevereiro-março do ano 515 a.C. Por ocasião do término dos trabalhos foi celebrada a dedicação do Templo (Bíblia Sagrada, Esd. 6, 15-22).

Herodes (O Grande) se dedicou a aumentá-lo e a embelezá-lo. O texto bíblico que narra à construção e decoração deste templo Salomônico²² em Jerusalém, bem como, os textos históricos e arqueológicos que procuram reconstituí-lo, relatando a existência de pátios internos, além de salas especiais para a preparação de elementos, vestuários e utensílios para esses rituais das celebrações e sacrifícios para o Deus de Israel.

[...] Olha, pois agora, porque o Senhor te escolheu para edificares uma casa para o santuário. Esforça-te e faz a obra. E deu Davi a Salomão seu filho, o risco do alpendre com suas casarias, e as tesourarias, e os seus cenáculos, e as suas recamaras²³ de dentro... E também o risco de tudo quanto tinha no seu animo, a saber: dos átrios da casa do Senhor, e de todas as câmaras ao redor, para os tesouros da casa de Deus, e para os tesouros das coisas sagradas. (Bíblia Sagrada de Jerusalém, I Crônicas 28, 10-12).

Esta citação acima nos informa sobre a existência nesse templo de Jerusalém, de locais próprios para que se guardem os tesouros e os objetos sagrados. Parece-nos que esta é a mais antiga das religiões Judaico-Cristãs, que se refere à utilização de salas ou locais apropriados para as funções que mais tarde iriam se concentrar no espaço que seria denominado como

²¹ As informações que aqui trazemos referentes ao local de guarda da arca da aliança estão disponíveis em: <http://www.esoterikha.com/grandes-misterios/templo-de-salomao/construcao-templo-arca-alianca.php>. E em: Fonte: (Willian Sanford Lasor in: METZGER e COOGAN, 2002, p. 315.).

²² **Salomônico:** Referente a Salomão, Rei da Babilônia.

²³ **Recamara:** s.f. Câmara interior. Recanto; lugar oculto. Utensílios do serviço doméstico; alfaias. Culatra de arma de fogo.

sacristias pelas vertentes católicas do cristianismo. Como o Cristianismo é uma fé nascida dentro da cultura da nação Judaica, esta deve ter de alguma forma, influenciado os rituais Cristãos, pois estes cultos guardam, entre si, muitas semelhanças, e como o espaço do templo é configurado segundo as necessidades das celebrações de cada religião, acreditamos que o Cristianismo tenha mantido essas salas, de acordo com os ritos judaicos, procedendo com o tempo algumas modificações na sua forma e função, bem como na localização espacial e sua ornamentação, incluindo o mobiliário de guarda.

É também possível que a cultura Judaica tenha apreendido de outras culturas mais arcaicas a utilização dos espaços de guarda de objetos sagrados (porém que ainda existiam em sua época de formação) também nos seus diversos ritos, que propiciaram costumes e vestes, bem como a utilização de vários objetos durante as celebrações, como já abordamos anteriormente. Portanto, para elucidarmos melhor este tema, trataremos nesta pesquisa destes artefatos, onde faremos uma pequena incursão a história do vestuário, das alfaias e objetos sagrados, seus significados na Igreja Católica Apostólica Romana e as influências externas que foram tornando elas cada vez mais ornadas.

2.5 O ESPAÇO LITURGICO NO PALEO-CRISTIANISMO

Nos Primórdios do Cristianismo, a Casa da Igreja²⁴ nascente, em um primeiro momento, não utiliza espaços específicos para o culto e a reunião da comunidade. Através das informações do Novo Testamento, sabemos que a primeira edificação utilizada como lugar de reunião dos discípulos de Jesus foi o Cenáculo, ou a grande sala situada no piso superior, onde Jesus celebrou com os discípulos a sua Páscoa (Lc. 22, 11; Mc. 14, 15 e At. 1, 13).

Os cristãos da era apostólica continuaram a se reunir no Templo para a oração, conforme os costumes hebraicos, mas quando se reuniam para o culto especificamente cristão, a ‘fração do pão’, usavam edifícios que estivessem mais à mão, normalmente casas comuns²⁵. A comunidade nascente não demonstrava uma preocupação em possuir um local para o culto, isso era, em parte, derivado da consciência que a comunidade cristã tem nesta época de si própria: a de ser o verdadeiro Templo espiritual de Deus; pedras vivas do corpo espiritual do

²⁴ A casa ‘igreja’, seja se nós entendamos com este termo o corpo de Cristo do qual nós somos membros, seja se entendamos a construção na qual esse se reúne, não foi criada *ex nihilo* por ocasião da vinda do Cristo. O Novo Testamento não está somente em continuidade com o Antigo Testamento, mas nasceu deste. [...] (BOYER, 1994, p. 14).

²⁵ Em At 2, 46 os irmãos da primeira comunidade freqüentavam o Templo, mas “partiam o pão pelas casas”; Já em At 12, 12, a comunidade está reunida em oração na “casa de Maria, mãe de João cognominado Marcos”.

Cristo, manifestado na assembléia litúrgica²⁶. Tal consciência vem à tona no uso do vocabulário *ecclesia* para designar primeiramente a assembléia dos fiéis e posteriormente o lugar de reunião e do culto da comunidade.

[...] a primitiva comunidade cristã, não sentiu nenhuma preocupação em ter um lugar específico para o culto, nem de revestir os seus sacerdotes de hábitos particulares. Quando, e estamos já na metade do segundo século, São Justino, tão preciso ao expor a ordem da celebração litúrgica, é interrogado pelo juiz romano: ‘Onde vos reunis?’, ele responde: ‘Lá onde cada um prefere e pode. Credes tu que nós nos reunamos todos no mesmo lugar? Com efeito, não é assim, pois o Deus dos cristãos não está encerrado em um lugar, mas invisível enche o céu e a terra, e é adorado pelos seus fiéis e glorificado em todo lugar’ O efeito dessa disciplina litúrgica desconhecida ao mundo contemporâneo foi a acusação, movida pelos pagãos contra os cristãos, de ateísmo, não tendo nem templos, nem altares e nem simulacros, (CATTANEO, 1967, p. 29).

A história do Cristianismo nos primeiros tempos, período determinado pelos historiadores como Páleocristão ou Cristão Primitivo, nos indica que os seguidores de Jesus Cristo (inclusive nas suas próprias palavras), tinham o costume de frequentar os templos e também as sinagogas em Jerusalém. Após a morte de Jesus, se iniciaram as perseguições aos cristãos pelo Império Romano, por isso, eles providenciaram outros locais para suas assembléias. (COELHO, 1926, p. 208).

Consideramos que a época Cristã Primitiva legou uma série de costumes às celebrações cristãs católicas ocidentais, das quais muitas ainda estão presentes até os dias atuais, e no período colonial foram muito mais utilizadas, já que, o modo ritual da Missa era bem mais solene. Esses primórdios do Cristianismo devem ter sido bastante limitados no que diz respeito ao espaço do templo, porém é a gênese dos ritos das celebrações da igreja católica.

Entre os populares daquela época circulavam três grandes acusações contra os cristãos: a primeira é de que eram ateus, pois não tomavam parte nos cultos tradicionais, nem no culto imperial, nem sequer das religiões orientais, se supõe que não tinham nenhuma religião. Esta afirmação para a mentalidade coletiva antiga era uma aberração, e, por conseguinte, os deuses afrontados lhes enviariam calamidades como inundações, tremores de terra, epidemias e invasões bárbaras. Pensa-se que os cristãos têm um outro culto inconfessável ao asno ou de um bandido condenado à cruz [...] A segunda é que eram praticantes do incesto, pois se reuniam para refeições noturnas onde “irmãos e irmãs” se entregam às orgias e as piores torpezas. Eles

²⁶ Os fiéis de Cristo não erigiram templo em oposição a outro templo. Estavam convencidos de que o verdadeiro templo do Deus vivo consistia na sua própria assembléia. A comunidade dos crentes, local e universal, constitui o corpo do Cristo, que João declara ser o templo do Senhor (Jo 2, 21). (JOUNEL, 1992, p. 695).

também são antropófagos, pois esse corpo e esse sangue que ingerem são os de uma criança vítima de um assassino ritual. (*Minúncio Felix*, advogado em Roma, por volta do ano 200 diálogo entre o Cristão Otávio e um pagão) in: COMBY, p. 34-35, 1993).

Amplamente difundidas estas calúnias não são aceitas por todos. Porém, durante muitos anos o desprezo em relação aos cristãos é muito grande. PLÍNIO fala de uma “superstição desproporcionada e excessiva”; o historiador SEUTÔNIO, (por volta do ano 120), de uma “superstição nova e perigosa”; o historiador TÁCITO, de uma “detestável superstição”. O imperador MARCO AURÉLIO, embora tenha sido um sábio, considerava os cristãos uns obstinados. O autor satírico grego LUCIANO (c. 125 – 192) originário de Samósata, na Síria não via neles mais que ingênuos que se deixam explorar. Em *A Morte do Peregrino* ele narra a vida de trapaceiro fanfarrão que explora, por algum tempo, a credulidade dos cristãos. Para ele é a ocasião adequada para apresentar-los como pessoas extremamente ingênuas. (COMBY, p. 34-35, 1993).

As objeções dos sábios e dos políticos consideravam que aqueles que estavam difundindo parlapatices sobre os cristãos não os conheciam bem. Contudo, paulatinamente, alguns intelectuais pesquisam a respeito deles, lêem as Escrituras e elaboram uma refutação mais rigorosa do cristianismo. Dois autores mais conhecidos – CELSO, no século II, e PORFÍRIO no século III - orientam os seus ataques em três novas direções: em primeiro lugar trata-se de pessoas pobres, ignorantes e pretensivas, pois são recrutadas nas classes sociais inferiores, entre os trabalhadores manuais desprezados, os cardadores, os sapateiros, os pisoeiros. Eles se dirigem às mulheres, às crianças e aos escravos, aproveitando-se de sua credulidade. Questionam os valores da civilização romana, que atribui lugar de destaque ao sábio abastado, que não se deixa macular por tarefas materiais servis. Ao pretender que as mulheres e as crianças podem ter acerca dele, mais conhecimento que seus maridos e pais, os cristãos solapam a autoridade material e paterna. Em segundo lugar os cristãos são maus cidadãos, pois não participam dos cultos da cidade nem do culto imperial, pois eles não aceitam o “costume dos ancestrais”, além disto, recusam as magistraturas e o ofício militar. Por conseguinte, não demonstram interesse pelos assuntos políticos e pela salvação do império. CELSO escreve no momento em que Marco Aurélio combate os germanos às margens do Danúbio. Se todos os cidadãos agissem como cristãos, o império logo teria fim. (COMBY, p. 35, 1993).

Em terceiro lugar as objeções de CELSO pagão instruído (por volta de 170) e de PORFÍRIO que vararam os séculos, chegando aos dias atuais de que a Encarnação seria um absurdo. Deus, o perfeito, o imutável, não pode se rebaixaria a ponto de se tornar uma criancinha. Além disso, por que a Encarnação ocorreu tão tarde? Jesus não era mais que um pobre homem, incapaz de ter, como Sócrates, a morte de um sábio. Que a sua doutrina não passava de uma cópia mal feita das doutrinas egípcias e gregas mais antigas. E que a ressurreição dos corpos não era senão uma formidável mentira. PORFÍRIO (c. 234 – 305), filósofo de grande elevação moral interessado pelas ciências ocultas, era semita helenizado originário de Tiro, discípulo do filósofo *Plotino*, escreveu um tratado contra os cristãos, no qual acusa as incoerências dos evangelhos e o caráter absurdo dos dogmas cristãos, particularmente os da Encarnação e da Ressurreição, ele vê no Antigo e Novo Testamento uma trama de histórias grosseiras marcadas pelo antropomorfismo. O Deus pacífico dos Evangelhos contradiz o Deus guerreiro do Antigo Testamento. As quatro narrativas da Paixão se contradizem. Os ritos cristãos são imorais. O batismo encoraja os vícios, já que um pouco de água perdoam de uma só vez todos os pecados. Mesmo compreendida alegoricamente, a Eucaristia permanece um rito antropofágico. Por último, que os sábios constataram a divisão dos cristãos em seitas que lançam anátemas umas contra as outras. (COMBY, p. 35 -37, 1993).

A resposta dos cristãos aos seus detratores diante dos ataques foi rápida, alguns cristãos desejavam esclarecer a opinião pública e defender a sua comunidade. Em seus escritos, procuram apresentar de maneira clara a doutrina e os costumes cristãos, a fim de dissipar os mal entendidos, deu-se a esses escritos o nome de “apologias” (significando defesa, justificação) e, por conseguinte seus autores foram denominados os apologistas que se dirigiram àqueles que não compartilhavam da sua fé, ou seja, ao imperador, aos magistrados, aos intelectuais, à opinião pública. Eles precisavam encontrar uma linguagem que fosse compreendida por seus destinatários; em outras palavras, deveriam utilizar a linguagem da cultura grego-latina. Deste modo o cristianismo começa a sair do seu isolamento cultural. Os apologistas helenizam o cristianismo e cristianizam o helenismo, elaborando assim uma primeira teologia (estudo de Deus). (COMBY, p. 37, 1993).

Vemos que os apologistas foram importante esteio de defesa contra as maledicências construídas sobre o cristianismo, defendendo os seus rituais e celebrações e absorvendo traços de novas culturas como, por exemplo, a helenística ao mesmo passo que deixara na cultura helênica traços da cultura cristã, principalmente em se tratando da teologia que começa a ser construída para a conversão de outros povos, começando pelo domínio das línguas

estrangeiras. Lembramos que no cenáculo por ocasião do Pentecostes, que fora a descida do Espírito Santo de Deus em forma de línguas de fogo sobre os apóstolos e Maria, acontecimento onde os mesmos oraram em idiomas estrangeiros. Portanto acreditamos que neste detalhe estava à gênese do rápido crescimento da fé cristã em diferentes nações, desta forma nossa conjectura de que os rituais e celebrações cristãs tenham absorvido traços de diversas outras culturas desta época, se torna bastante provável.

Desses apologistas restaram apenas alguns nomes e alguns extratos transmitidos por EUSÉBIO de Cesaréia, que conservou algumas obras importantes: JUSTINO (140 – 150) mantém uma escola de filosofia cristã em Roma, onde defende a fé cristã diante dos pagãos e dos judeus. Uma das passagens mais célebres deste escrito (de autoria ignorada) dirigido a DIOGNETO apresenta os cristãos como a alma do mundo. Da mesma maneira que a alma anima o corpo, segundo a antropologia grega, os cristãos fazem o mundo viver ao lhe darem um sentido. Dessa forma, o autor responde à grande questão: que distingue os cristãos do resto dos homens? Mas a mais conhecida defesa dos cristãos é sem dúvida a Apologética, na qual TERTULIANO de Cartago desenvolve, por volta do ano 197, todos os seus talentos e o seu arrebatamento de advogado. (COMBY, p. 37, 1993).

A característica principal do culto cristão é a necessidade da reunião dos fiéis num mesmo espaço, para que possa acontecer a assembléia. Porque os rituais de sacrifícios de animais promovidos pela fé Judaica, nos quais, era necessária a presença dos sacerdotes no santuário ou local sagrado, foram modificados pelo próprio Jesus Cristo ao instituir na última ceia, antes de sua morte, a Eucaristia, dando aos cristãos um memorial diferente – A ceia do Senhor – nesse ponto, houve uma troca do sacrifício de animais, pelo sacrifício do próprio Jesus Cristo na cruz, o que traz para o Cristianismo novos significados para a sua fé. A comunhão ou a eucaristia, era um ato simbólico promovido para lembrar o sacrifício de Cristo, um memorial que perdura até os dias atuais, como ponto central da fé cristã, e é realizado mediante as ações de graças onde o sacerdote deve comer o pão e de beber o vinho (que significam o corpo e o sangue de Jesus Cristo) à mesa do altar-mor, porém esta parte do ritual era compartilhada por todo o grupo – pela *ecclesiae*²⁷. A igreja reunida, e não apenas pelos seus dirigentes, membros e sacerdotes, mas composta por todo o corpo desta igreja. (LENTSMAN, 1988, p. 125).

²⁷ **Ecclesiae:** s. f. Rel. Organização cristã; Igreja. (MICHAELIS, 1998, p. 450).

O conceito, da presença do Deus invisível no meio do seu povo, esteve sempre presente ao longo da história do povo de Israel de maneira muito forte, antes mesmo da construção de um lugar de culto específico. Esta idéia específica de presença divina no povo eleito, isto é, na *qahal Yahweh* - Assembléia de *Javé* = (Deus que é, e que está), no Povo de Deus reunido em assembléia, é que será utilizada para designar a presença de Deus em meio ao novo povo predileto, em meio à *Eccllesia*, isto é, a Igreja.

Para os Judeus, em determinado momento, o símbolo máximo dessa presença era o Templo de Jerusalém. Jesus, Maria e José durante as suas vidas mantêm uma estreita relação com este Templo e, Jesus durante o seu ministério, chega a proferir a superação deste por um novo Templo espiritual (A imolação do seu próprio corpo como templo de Deus). Para conhecer melhor essa relação cumpre-se verificar um breve histórico do Templo e o que ele significava para Israel na época de Jesus. Por isso, é que estudamos o Templo de Jerusalém e a arca da aliança.

A investigação da História Cristã nos relata por intermédio de (HORÁCIO, Odes III, 6, 1-8) que existia uma desconfiança já hereditária e os povos ditos pagãos por não professarem a fé cristã observavam com temor o espantoso crescimento da missão cristã, principalmente por causa da inabalável confiança dos fiéis na nova religião, bem como, uma consternação por causa da ameaça as bases religiosas e políticas do Estado romano. EUSÉBIO, (263 – 340), bispo de Cesaréia na Palestina em História Eclesiástica. IV, 26, 7s), e Orígenes (+ c. 254) considerado como o pai da história da Igreja Cristã por seu intermédio nos foi transmitido uma grande quantidade de documentos dos primeiros séculos, que, sem ele estariam perdidos. Nestes escritos ele nos diz quais são os objetivos que visa ao escrever a sua obra onde pintou a visão de um império romano cristianizado. E (CONTRA CELSO VIII, 69), que acreditava que o poder supremo estava reservado a Deus propagando, portanto, a ideia da cristandade como *militia Christi* (exército de Cristo) o que destoava do princípio da manutenção do poder mesmo que os fies declarassem sua lealdade para com o estado Romano e seus soberanos, constituíam-se em uma ameaça eminente. (LENZENWEGER, 2006, p. 31).

Estes autores nos dão bases para a construção de questionamentos sobre a Igreja Cristã dentro do Estado Romano, considerado pelos cristãos como pagãos, por isso, é importante também lembrar que havia um grande esforço de convencimento a conversão dos povos romanos, gregos e judaicos ao cristianismo. É baseado na compreensão destes textos que consideramos também que os cristãos primitivos foram hostilizados pelos romanos e judeus

por causa dos conflitos dogmáticos religiosos, políticos e econômicos que a fé cristã causava ao Estado Romano e aos costumes judaicos, Por isto, foram sendo levados a realizar as suas reuniões e cultos de uma forma mais secreta, em residências particulares e não em catacumbas como se acreditava anteriormente, hoje já se sabe que esses lugares subterrâneos eram exclusivamente construídos para que se realizassem os enterramentos dos corpos dos fiéis cristãos, pois o costume romano da cremação²⁸ era para eles abominável, pois acreditavam na ressurreição do corpo e da alma do fiel.

Nestas casas, não havia espaço suficiente para uma reunião com muitos seguidores de Cristo. Este era o grande problema encontrado pelos cristãos dessa época, o de transformar espaços profanos e promíscuos em locais sagrados, porém esse transtorno não abalou a fé desses religiosos, pois eles acreditavam nas palavras e promessas de seu principal líder espiritual: Jesus Cristo: Porque onde estiverem dois ou três reunidos em meu nome, aí eu estarei no meio deles. (Bíblia Sagrada de Jerusalém, Mt. 18. 20).

A prática da utilização das casas, arraigada nos costumes da primitiva comunidade de Jerusalém, seguiu-se nas demais comunidades do mediterrâneo aonde a Igreja ia se difundindo. No mundo de então, sob influência cultural do Império Romano, as edificações arquitetônicas destinadas ao uso das famílias dividiam-se em três tipos: a *domus*, ou casa particular; a *villa*, ou casa de campo e finalmente, as *insulae*, que eram casas de apartamentos. [...] Nesse momento as cerimônias dos fiéis, em casas particulares, construídas tão somente para a moradia, foram aos poucos convertidas em templos, que eram chamados corriqueiramente de “casas do Senhor” – *domus Domini* em lugares cedidos especialmente para reuniões dos cristãos primitivos – *domus ecclesiae*, ou simplesmente *ecclesiae*. (COELHO, 1926, p. 201).

Muitos historiadores acreditam que durante o primeiro século do cristianismo essas residências eram oferecidas pelos fiéis convertidos, até mesmo pelos romanos de famílias nobres ou que tinham muitas posses e certo poder financeiro e político, que começaram a simpatizar com a nova religião por motivos diversos, especificamente os da fé e da política. Como podemos observar em (COELHO, 1926, p. 201).

Por sua amplitude e forma basilical, essas casas foram de extrema importância para a organização das cerimônias. Então essa fartura de espaço, pode ter oferecido alguns compartimentos para a preparação dos rituais do culto cristão. Acreditamos também, que esse

²⁸ **Cremação:** Costume romano de incinerar o cadáver (SACCONI, 1996 p.325).

seja o espaço precursor, dos que posteriormente seriam denominados de sacristias nos templos das igrejas Cristãs Católicas.

A *domus* combinava características da residência romana mais antiga com elementos gregos, sendo composta por vários ambientes. A parte mais pública do edifício era um átrio ou pátio central descoberto, que continha habitualmente no seu centro, uma fonte. Os aposentos domésticos agrupavam-se em redor de um pátio interno conhecido como *peristilo*. Entre o átrio e o *peristilo* havia uma espécie de vestíbulo, o *tablínio*, que era usado como santuário da família, adornado com estátuas e com pinturas dos deuses dos Lares e com retratos dos antepassados. Havia também o *triclínio*, uma sala espaçosa ligada ao *peristilo* e usada para banquetes formais. É provável que aí nessa sala a comunidade cristã se reunisse para ‘partir o pão’. (FRADE, 2005, p. 36-37).

Esta confluência das habitações gregas e romanas nos habilita a compreender que a religião cristã se utilizou da cultura destes dois povos para construir seus planos arquitetônicos partindo das residências comuns para os edifícios públicos. Adaptando-os para suas cerimônias e cultos.

Esses detalhes da ocupação dessas casas para reuniões e celebrações, podem ser explicados, pois os fiéis ocupavam o *Átrium*²⁹ com acesso pelo *Vestibulum*³⁰; o *Impluvium*³¹ consistia numa bacia cavada para as oblações. No *Tablino*³² ficava um aposento para receber o clero, enquanto diáconos, diaconisas, virgens e viúvas tomavam lugar nas laterais. A sala à direita do Átrio servia para a ágape litúrgica = (Santa Ceia). O *peristilo*³³ e as salas restantes da casa prestavam-se admiravelmente a instalação das diferentes categorias de pessoas, alfaias do culto, das provisões para os pobres, estrangeiros e outros. (COELHO, 1926, p. 201-202).

Embora ainda não tenha a nomenclatura de sacristia, o espaço reservado a guarda de paramentos e alfaias necessárias às celebrações da igreja, já está presente nos locais destinados ao culto promovido pela assembléia. “O Apóstolo Paulo, em suas encíclicas na Bíblia Sagrada,

²⁹ **Atrium:** Átrio, pátio; pórtico (Dicionário de Latin- Português – Dicionário Acadêmicos, Porto: Porto Editora, 2010, p. 50).

³⁰ **Vestibulum:** n. entrada; vestíbulo (Dicionário de Latin- Português – Dicionário Acadêmicos, Porto: Porto Editora, 2010, p. 529).

³¹ **Impluvium:** Abertura no centro das casas, onde se recolhia a água das chuvas. (Dicionário de Latim-Português/ Português-Latim. Dicionários Acadêmicos. Porto Editora, 2010, p. 230).

³² **Tablinum:** n. arquivo doméstico; sala de recepção. (Dicionário de Latim-Português/ Português-Latim. Dicionários Acadêmicos. Porto Editora, 2010, p. 497).

³³ **Peristylum:** O peristylum foi um pátio aberto dentro da casa; as colunas ao redor do jardim suportou um pórtico coberto obscuro cujo interior as paredes eram frequentemente adornados com pinturas elaboradas.

afirma que parte do que a Igreja denomina de Novo Testamento, fez diversas referências às igrejas cristãs primitivas que ficavam localizadas em residências particulares, semelhantes a este tipo citado” por (COELHO, 1926, p. 202), como por exemplo, na Bíblia Sagrada de Jerusalém na carta aos Romanos - quando diz colocar recriado:

O Cristianismo então foi se espalhando de maneira bastante rápida por diversas partes do mundo conhecido na época, e quando as igrejas não estavam em casas residenciais, eram essas casas que eram transformadas em templos ou santuários. Um exemplo que a História conta é a de Dura – Europos, que é anterior ao ano 256 d. C. [...] Essa forma de adaptação dos espaços ao culto cristão nos transmite uma espécie de fato peculiar, pois a estrutura dessas residências não se diferenciava das estruturas das moradias circunvizinhas. Portanto, podemos perceber que essa adaptação rápida fez crescer com a mesma velocidade a religião cristã. (MALÊ, 1950, p. 113).

Tratam-se então de casas que foram transformadas em templos: “O edifício se ergue em torno de um quadro, ao norte uma pequena peça retangular que foi transformada em batistério [...] o resto da casa devia servir à residência do bispo.” (ANSON, 2010, p. 03) E a guarda de objetos e vestes necessárias às celebrações e dos pertences dos fiéis.

O Imperador Diocleciano, em um de seus éditos proibiu, por exemplo, o culto cristão, confiscando os livros e vasos sagrados e destruindo completamente os templos. Anunciavam sanções jurídicas aos cristãos como, por exemplo: prisões, confisco de bens pessoais, exclusão de cargos públicos entre outras medidas que acabaram atingindo as Igrejas do Ocidente e do Oriente do Império Romano.

Todos esses fatos históricos resumidos em comentários rápidos e concisos têm o caráter de demonstrar uma evolução nas soluções arquitetônicas dos primeiros templos cristãos primitivos, principalmente no que diz respeito aos espaços destinados a guarda de vestes e objetos essenciais para o culto, pois sabemos que o Cristianismo só foi efetivado como religião oficial e as autorizações para o erguimento de suas construções sacras só se concretizaram durante o governo do Imperador Constantino no século IV da era cristã.

Uma igreja baseada em diversos eventos miraculosos deve ter concedido ao Imperador Constantino alguma visão de futuro para o Império Romano, porém não se pode explicar sua conversão meramente por política, porque o ônus que ele pagou foi muito alto, porque a

população do império quase que completamente se converteu ao Cristianismo, assumindo como a sua religião oficial nos tempos do imperador *Teodósio Magno*. Quando o germe da fé cristã na Igreja estava forte, morreu o Império Romano. Será que morreu? A nosso ver, nunca morreu, ao contrário, converteu-se em Apostólicos Romanos, pois carregamos Roma nesta língua que falamos e com a qual agora escrevemos, pois esta se deriva do latim.

É uma grande ironia promovida pelo destino, que seja justamente Roma, a destruidora e profanadora do Templo Salomônico de Deus em Jerusalém, a sede da Igreja Católica e a herdeira do Antigo Testamento o qual consideramos uma contribuição da cultura judaico-cristã. É esta cultura usurpadora que conseguiu finalmente a união dos costumes judaicos com o pensamento grego, os quais geraram tantos atritos em vários períodos da história da Igreja, sendo necessário à convocação de vários concílios para resolvê-los. Essas divisões também produziram efeitos nos ritos da Igreja e em seus lugares de guarda.

Trazemos para as discussões esta questão porque acreditamos que a origem dos espaços que hoje denominamos sacristias não nos parece ter acontecido pela propagação de algum documento cristão católico, mas, seu surgimento seja datado de tempos mais arcaicos, numa amalgama da cultura arquitetônica de diversos povos que adaptaram suas cerimoniais para seus deuses. Conseqüentemente houve a recuperação dos espaços sagrados, que foram tomados anteriormente pelos romanos ou proibidos para o uso dos cristãos. O próprio Constantino segundo a história deu a principal contribuição, com a autorização da devolução de edifícios, casas e templos e ainda cedendo por empréstimos outros espaços, como ocorreu, por exemplo, com as basílicas romanas. Neste momento, começa de maneira mais livre, o programa construtivo dos santuários cristãos, o qual continuará se desenvolvendo numa evolução nunca antes vista na história da arquitetura religiosa ocidental.

Os edifícios que originaram as construções cristãs foram as basílicas jurídicas romanas que foram transformadas de locais profanos em sagrados ou que melhor se adaptavam ao culto cristão. Constantino em carta ao bispo *Marcario*, cede as primeiras basílicas para serem convertidas em templos para os edifícios sagrados, onde anuncia que irá construir um novo santuário em Jerusalém, no monte Gólgota, consagrando-o em seu nome e utilizando a expressão: “magnífica basílica”. (MALÊ, 1950, p. 111).

Grande parte destas basílicas romanas assumia várias funções sociais dentro da ordem governamental do Império, que séculos depois se converteria ao cristianismo. Elas não só

serviam para resolução de assuntos judiciais, mas também como templo nas celebrações religiosas e como ponto de comércio para a circulação rápida de mercadorias, entre outras necessidades como reuniões da comunidade e de grupos sociais. Depois da Conversão de Constantino ao cristianismo essas funções das basílicas romanas foram mantidas.

Na construção das suas basílicas, ficou claramente evidenciado o caráter pragmático romano, servindo a sociedade em várias funções, como Palácios da Justiça, mercados, casas de câmbio entre outras atividades inerentes aos negócios e a administração pública. Por isso, a sua localização urbana e disposição espacial foram privilegiadas: geralmente junto da praça e do mercado, lugares bastante freqüentados pela população na antiga Roma. Essa afirmação nos remete aos locais escolhidos para erguimento das igrejas durante a colonização do Brasil, especialmente no Nordeste, particularmente na Bahia. (FLETCHER, 1943, p. 163).

As basílicas e as suas origens arquitetônicas, ainda são motivos de muitas discussões por parte dos historiadores e pesquisadores, pois, seus planos de construção, bastante típicos podem ter se originado dos templos dos Mistérios da Grécia, um edifício destinado aos iniciados, porque seu formato é muito semelhante ao das basílicas construídas depois pelos romanos e posteriormente pelos cristãos.

Tanto os gregos como os romanos, adotaram um modelo de edifício denominado "Basílica" (origem do nome: *Basileu* = Juíz), lugar civil destinado ao comércio e assuntos judiciais. Eram edifícios com grandes dimensões: um plano retangular de 4 a 5 mil metros quadrados com três naves separadas por colunas e uma única porta na fachada principal.

Nos edifícios religiosos na basílica romana, a funcionalidade dos espaços interiores orientou o sistema básico da igreja cristã de três ou cinco naves com *transepto* (que introduziu a planta de cruz latina) coro, *abside* e *absidíolas*³⁴. Essas últimas dependências, destinadas primordialmente à proteção da Eucaristia, foram aos poucos utilizadas para a guarda dos tesouros, vestimentas sacerdotais, e deram origem às atuais sacristias. O espaço inicial, de pequenas dimensões, foi ampliado: a sacristia tornou-se cada vez mais importante por suas funções, em especial, a preparação física e espiritual do sacerdote para a missa. Desfruta de prerrogativas semelhantes às do templo, devendo possuir pelo menos um altar. Não só a sua

³⁴ **Abside:** (do gr. *Aptein* = acrescentar) – 1) parte sobressalente na extremidade das igrejas, em forma de semi-círculo, ou poligonal no estilo gótico. O fundo era, até à Idade Média, o lugar para a cátedra do Bispo e os acentos (*subsellia*) para os sacerdotes, ficando o altar-mor mais para frente. Mais tarde tornou-se exclusivamente o lugar para o altar-mor. Havia igrejas com diversas ábsides e absidíolas; - 2) relicário. (RÖWER, 1947, p. 12).

localização na planta, como o esmero e decoro da organização, conferiram à sacristia uma importância cada vez maior no conjunto da igreja. (FERNANDES, 2009, p. 299).

Observamos melhor de maneira comparativa os planos de construção ou os planos desses edifícios romanos, essa análise torna mais fácil a confirmação das referências analógicas das suas arquiteturas e dos espaços adjacentes que serão posteriormente denominados de sacristias.

Nas Basílicas Cristãs, o modelo adaptado, apresenta 2 a 4 naves laterais (2), em uma nave central (1), paredes de separação com arquitetura ou mais raramente (porque mais caro - com arcadas e um *transepto* (8). As colunas, os *capitéis* e o *entablamento* eram retirados de edifícios antigos, na medida que as reservas o permitiam (*espólius*)³⁵, ou por vezes grosseiramente imitador ou, remodelador. Um *atrium*³⁶ aberto (10), a oeste, com uma fonte (12) e corredores com colunas (11). O *nartex* (9) ou vestíbulo na ponte oeste da igreja e um coro rodeado de cancela (6) com ambões (7). As torres são acrescentadas mais tarde e ficam afastadas do coro da igreja (13). (KOCH, 1985, p.43). São as basílicas orientais da Síria e da Grécia que primeiramente em seus compartimentos arquitetônicos, escolhem espaços com funções definidas de guardarem os objetos de culto e preparação dos santos óleos, pois próximo à abside eles constroem as *Pastofórios* – do grego, pastos = *edícula*, *phereir* = trazer. São aposentos situados na extremidade leste das naves laterais, que adquiriam ainda nomes mais específicos de acordo com a função de cada cômodo. O *Diaconicum* – grego “*diakonikon*”, ao lado norte era a sacristia; a *Próter* = grego “*prothesis*”, ao lado sul era o espaço destinado a guardar os acessórios do culto. O diaconico (tradução portuguesa) ficava à direita com os armários para guardar os objetos litúrgicos e à esquerda a prótese com o lavabo. (RÖWER, 1947, p. 177; KOCH, 1985, p. 188).

Acreditamos que os espaços denominados por sacristias já existiam na época românica, pois nas catedrais e nos grandes mosteiros, eram localizadas em um espaço junto à sala capitular e tinham uma porta de acesso à cabeceira da igreja na altura do altar-mor. Nas igrejas menores não existia uma localização especial para sacristia ou para a guarda específica de paramentos e alfaias.

³⁵ **Espólius:** Espólio: [lat. *Spoliu.*] sm. Bens que alguém, morrendo deixou. (FERREIRA, 2010, p. 313).

³⁶ **Atrium:** n. Átrio, pátio; pórtico. (Dicionário Latim- Português / Português – Latim, abr. 2010, p. 50).

Essas características na disposição do espaço eram Orientais e por isso diferentes, pois tinham ritos divergentes dos ocidentais. Entre as igrejas cristãs orientais que possuem os *pastofórios* podemos citar: *Tusmanin* – Síria, do século V e VI; a pequena igreja do mosteiro de *Hosios Loukas* – Grécia, princípio do século XI; a basílica de São Apolinário in Classe de 535–549 do período bizantino, mas se sabe que seus *pastofórios* foram acrescentados posteriormente, igreja de São Vital de 522–547, também edificada em *Ravena* a importante cidade ao norte da Itália na época bizantina. A planta desta igreja tem como *cúpula* central assentada sobre sete absides ou *êxedras*, mas o que a tornou conhecida foram seus extraordinários trabalhos em mosaicos. (KOCH, 1985, p. 44-45).

No Oriente e no Ocidente, à medida que os templos cristãos vão sendo construídos, os espaços destinados à guarda de objetos e vestes ligados diretamente às cerimônias litúrgicas sofrem constantes mudanças em função das modificações e transformações sofridas pelas próprias celebrações e ritos. Analisando seus planos de construção, podemos perceber que as ordens religiosas e o clero secular, que se estabeleceram na Igreja Católica no período, começam a organizar seus programas construtivos de acordo com a ideologia e a política doutrinária das suas instituições de origem. E este tipo de arquitetura seguiu padrões vigentes na época em cada ordem.

Então, são criados então novos espaços com novas funções dentro do edifício religioso. As sacristias passaram a fazer parte desses novos espaços que são adaptáveis, pois ora estão situados na entrada da igreja, como um local de fácil acesso, mais público. Ora dispostas por detrás da nave, do altar ou nas laterais da capela principal com acesso exclusivo aos sacerdotes e pessoas autorizadas. Essa mobilidade do espaço está profundamente relacionada às suas diversas funções, o que pode ser constatada pelas diferentes nomenclaturas utilizadas para denominar esse espaço no decorrer do período medieval, tais como: *Apodyterium*, *Acevophylacium*, *Armarium*, *Biblioteca*, *Camara*, *Cimeliarchium*, *Conditorium*, *Custódia*, *Diaconicum*, *Oblationarium*, *Sacrasium*, *Salutatorium*, *Secretarium*, *Receptorium*, *Vestuarium*. Quase todas essas expressões são originadas em termos relacionados com lugares elaborados exclusivamente para guardar coisas, geralmente de valor ou sacrossantas.

A idealização desses edifícios e dos seus cômodos sofreu algumas transformações, principalmente ao longo da Idade Média e, e durante o Renascimento, como por exemplo, a retomada da utilização dos valores clássicos em seu traçado e no amadurecimento da filosofia humanística, a planta centrada ou de cruz grega, se torna o modelo do qual partirá todas as

variações construtivas para esse tipo de construção, embora a planta de cruz latina continuasse a ser bastante empregada. A planta das igrejas cristãs passou então a incluir até dois espaços de sacristias, destinado um ao culto comum e outro aos cultos solenes e festivos.

Conhecida na alta Idade Média a Igreja do *Mosteiro de Saint Gallen* na Suíça, pertencente à ordem Beneditina, (ordem de São Bento), a mais antiga das ordens religiosas ocidentais, teve seu plano elaborado por volta do ano 820 d.C. considerado pelos pesquisadores como o documento mais surpreendente da arquitetura monacal deste período (BRAUNFELS, 1975, p. 19-21).

Os mosteiros têm em seu traçado arquitetônico uma aura de construção divina, predeterminado pela crença de que “toda a felicidade terrena e toda a beatitude celestial só se desenvolvia num espaço meticulosamente ordenado, construído segundo orientações para a visualização de um espaço divino”. Então todo bom mosteiro teria que ser uma cópia da – *Civitas Dei* (Cidade de Deus) em todos os tempos os mosteiros dedicavam seus maiores esforços à configuração dos espaços internos de suas igrejas.

Na planta de pergaminhos de (077 mm X 112 mm), conservada na biblioteca de *Saint Gallen*, estão desenhos e descritos os destinos dos edifícios, os nomes dos santos e titulares dos altares, indicações sobre partes do mobiliário e suas medidas e até nomes das árvores dos jardins. Nessa planta baixa, observamos que já existe a sacristia e na planta do pavimento superior à câmara para vestimentas litúrgicas. Ao lado da sacristia, a sala para a preparação dos santos óleos e das *hóstias*, enquanto a sala para a recepção de todas as visitas se encontra um espaço semicircular tipo *nártex*, os visitantes chegavam às duas salas laterais: uma de acesso à casa de peregrinos e pobres ou as dependências de serviço, a outra se destinava à casa dos hóspedes distinguidos (ilustres) e à escola externa. (BRAUNFELS, 1975, p. 43-57).

A organização do espaço do mosteiro como lugar de contemplação, oração e estudo era uma necessidade, pois os mosteiros como conjuntos arquitetônicos foram construídos vocacionados para a evocação do saber, para a contemplação na busca da inspiração divina na oração, assim, implicaram a definição e aperfeiçoamento de um programa funcional que é em si próprio, místico e transcendente: um edifício em que as suas paredes e os seus espaços, evocam e transportam para a procura da revelação de Deus, logo para o saber, conforme delimitado pela Idade Média. A definição e caracterização dos seus espaços e as relações que estabeleceram entre si, a organização do conjunto, deveriam conduzir à predisposição para o

conhecimento e para a revelação. Desde *Saint Gall*, o designado plano ideal de construção do Mosteiro Suíço do século IX, que a organização do espaço dos Mosteiros, dos seus diversos edifícios, das suas diversas funções, demonstra um modelo submetido à vida contemplativa; uma ordem espacial que se estrutura na proporção geométrica, no número, na determinação funcional do cerimonial litúrgico e da utilidade sagrada das práticas monásticas, uma ordem que reflete e revela o edifício ordenado que seja a criação. (LOPES, 2003, p.16).

Este período é conhecido como o das construções das basílicas com tetos em plano horizontal feitos de madeira, substituindo às elaboradas abóbadas romanas que caíram em desuso por quase setecentos anos, só iriam reaparecer por volta do século XI em *Speyer*³⁷ e *Cluny III*. (KOCH, 1985, p.188). Nas basílicas Constantinianas ainda não se pode falar em sacristias, propriamente ditas. Na verdade com este nome só encontramos citações por volta do século XI, na descrição do Mosteiro de *Cluny II*, da qual ainda faremos alguns comentários neste capítulo. (BIANCARDI, 1988, p. 10).

A história do monasticismo teve momentos alternados de decadência e de renascimento. Com o acréscimo da estima popular, os conventos começaram a apropriar-se de riquezas e, inevitavelmente, os hábitos de austeridade monástica começaram a degradar-se e a dar lugar à tentação do luxo e do materialismo. O ardor religioso foi esfriando e o rigor no cumprimento da regra foi diminuindo. A disciplina estava de tal forma relaxada que existem relatos do século X que indicam que grande parte dos frades desconhecia a própria existência da regra monástica. As reformas destes relaxamentos e abusos com relação à regra passaram, muitas vezes, pela criação de novas ordens monásticas, com regras mais rígidas, o que também tinha implicações na organização arquitetônica das abadias.

Esta orientação da Igreja determinava a formatação do Mosteiro, marcando a sua relação com a ordem cósmica divina - a relação do céu celestial com a sua correspondente terrena: a cidade de Deus³⁸, que, de resto, tinha paralelos com a tradição da cidade romana com a marcação do *Cardus e Decumanos* já mencionados e desenvolvidos por *Vitrúvio*. O restante conjunto de edifícios dos Mosteiros organizava-se por determinação desta definição simbólica da posição do conjunto sagrado do espaço litúrgico; as celas, os refeitórios e cozinhas, o

³⁷ **Speyer:** ou **Spira** é uma cidade da Alemanha localizada no estado da Renânia-Palatinado. Speyer é uma cidade independente (Kreisfreie Städte) ou distrito urbano (Stadtkreis), ou seja, possui estatuto de distrito (kreis). A catedral de Spira, em estilo românico, encontra-se na lista dos monumentos culturais da UNESCO. Na dieta de Speyer, um grupo de príncipes e cidades imperiais assinaram um protesto contra o Édito de Worms, que proibiu os ensinamentos luteranos no Sacro Império Romano-Germânico. Foi assim que surgiu a palavra protestantes.
Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Speyer>. Acesso em 22 Ago.2010.

³⁸ Sobre a Cidade de Deus, ver Georges Duby, op. cit.; Marta Llorente Díaz, op. cit. e Lewis Mumford, op. cit., p. 276-272.

scriptorium e a biblioteca organizavam-se para sul, normalmente à volta do claustro, ou em conjuntos edificados autônomos³⁹.

Os custos elevados da elaboração dos *códices miniados* implicavam que apenas os grandes mosteiros pudessem manter um *Scriptorium* com a actividade decorativa; em Portugal os mais significativos foram os de Santa Cruz de Coimbra, de Alcobaça e Lorvão, devendo também ser mencionado o Mosteiro de Arouca. [...] ⁴⁰.

Partindo do princípio de que a norma fundamental da regra beneditina é “ora et labora” (ora e trabalha), este dever é uma função constante e de ação revigorante, pois tudo o que se dispõe na vida dos sacerdotes e fiéis a serviço da maior glória de Deus, em sua palavra salvadora, os absorve como parte do sagrado. Não podemos esquecer que neste momento já existia o mistério da presença de Deus nos templos em forma de eucaristia com distribuição de pães. De acordo com as novas necessidades, em algumas plantas surgiram locais destinados a funções diversas, como as “casas de fábrica” e espaços para reuniões, futuras “salas de consistório”. Embora ficasse preferentemente ladeando a capela-mor, a localização da sacristia variou bastante nas plantas renascentistas.

Cîteaux será o oposto de *Cluny*, pois sua intenção era subtrair do mosteiro beneditino todas as tarefas temporais que o transcurso da história haviam lhe conferido. Os cistercienses entendiam que um monge não poderia fugir do mundo se em grande parte este mundo era dirigido pelos próprios monges. Também não poderiam cumprir o voto de pobreza se a comunidade monástica, como conjunto, havia se tornado tão rica. A realidade estava em contradição com o caráter ideal da teoria, por isso a nova ordem pretendiam dar nova validade às regras de São Bento: proibir toda a classe de luxo na vestimenta, na casa, na comida, a menos que fosse recomendado pela regra. (BRAUNFELLS, 1975, p. 119-120). Ficaram patentes apenas três tarefas para o monge: louvar a Deus, leitura da Sagrada Escritura e trabalho físico.

A partir desse momento os mosteiros cistercienses tiveram as mesmas configurações arquitetônicas dos mosteiros cluniacenses, porém refletiram os novos conceitos e interpretações ideológicas da ordem, fundamentadas na regra de São Bento, principalmente a respeito da pobreza, pois a igreja era pobre, ou deveria ser.

³⁹ Sobre a organização em planta da igreja românica e o seu valor sociológico, ver Henri Focillon, op. cit., p. 76-89.

⁴⁰ O recuo do poder monárquico e os movimentos da sociedade transferiram, portanto para as abadias as antigas missões reais da congregação e de todas as modas da criação artística. Foram as funções desempenhavam litúrgicas que os monges para o conjunto do povo que suscitaram no século XI o florescimento da arte sacra. (Díaz, 2000, p. 68).

Com um crucifixo de madeira pintada, cálice e patenas de prata sem adorno, casulas de linho sem bordado, candeeiros (castiçais) de ferro e incensários de cobre [...], o escuro hábito (preto) dos cluniacenses esteve rodeado de paredes pintadas, enquanto os hábitos de algodão e linho cinza dos cistercienses estiveram rodeados de paredes cinza claro. Um e outro deviam ser muito suaves. (BRAUNFELS, 1975 p. 127; FOCILLON, 1980, p. 181-191).

A austeridade nas suas vestes litúrgica e objetos de apoio ao culto dos monges beneditinos da passagem do primeiro milênio cristão, revelam uma vida simples, preocupada muitas vezes com questões maiores, principalmente porque seu trabalho de copistas de livros entre outras funções era de extrema importância para a continuidade prospera de suas vidas fundamentadas na difusão do saber por intermédio dos livros e das universidades.

Nesses conjuntos dos monges cistercienses as salas do capítulo e as sacristias encontram-se em relação correspondente, nestes casos a sacristia serviu especialmente para a guarda da eucaristia, como irá acontecer logo em seguida com as ordens menores. Nos cenóbios de *Cister* ou *Clairvaux* não existiam salas para os peregrinos, exceto um espaço destinado aos hóspedes do mosteiro. O templo estava destinado exclusivamente ao mosteiro e o povo durante muito tempo não tinha acesso a ele, razão pela qual não contam com uma fachada e nenhum amplo portal. Os cistercienses se conformavam com uma pequena sacristia, com pequenos armários nos quais guardavam as túnicas, que eram vestidas mesmo no altar. O espaço denominado *armarium*, continha a biblioteca que só podia ser alcançada através do claustro, não da igreja, Na continuação da sacristia achava-se a sala capitular, também com acesso pelo claustro. (BRAUNFELS, 1975, p. 133-137).

Ainda no século XII, considerado pelos historiadores como a época monástica por excelência. Surgem algumas ordens de características muito particulares, com regras muito estritas, que não fizeram papas nem política, mas conservaram suas vocações até os períodos mais modernos da história da igreja. Retrocedendo um pouco na história da Igreja Católica Apostólica Romana, constata-se que o século XI foi um período importante para a evolução de sua arquitetura. Principalmente para as sacristias e espaços ligados a guarda de objetos e vestes necessários a realização do culto e de outros cerimoniais.

O florescer deste conjunto intelectual, acima de tudo, o fato da arquitetura ter atingido o seu auge de perfeição, seria inconcebível sem o enorme desenvolvimento da riqueza da Igreja, que nesta época se verificava a partir do uso de métodos como venda de indulgências e outros

favores sagrados para os fiéis em nome da maior glória de Deus. Diversos historiadores apontam este século também como o que marcou a transição do sistema econômico e social do feudalismo, e com ele o equilíbrio estático da arte e da cultura românica, para uma sociedade de economia comercial e monetária.

A função de espaço de peregrinação de devotos é uma ação que economicamente é indispensável, pois era desta forma que estes locais eram mantidos a partir da visita dos fiéis para ver suas relíquias e obter de Deus por intermédio do sacerdote as indulgências plenárias que minimizariam os seus erros diante da presença da misericórdia do Pai Eterno. Essas dimensões gigantescas utilizadas para os edifícios sagrados no *Trecento e Quatrocento* na Itália devem ter influenciado os construtores da Capela do Colégio Jesuíta na Bahia, que possui na ornamentação da sua sacristia forte ligação com as escolhas de material e estilos decorativos dessas épocas.

2.6 OS TEMPLOS E AS SACRISTIAS DAS ORDENS MENDICANTES

Entre as ordens religiosas denominadas como mendicantes, as quais marcaram a sua presença por volta dos séculos XII e XIII, séculos dos frades, estão os franciscanos e dominicanos. Essas ordens apesar de serem denominadas “mendicantes” (vida custeada por esmolas) construíram um patrimônio arquitetônico bastante rico, no que se refere à ornamentação dos seus espaços de celebrações e de guarda.

Os franciscanos surgidos na Itália seguindo São Francisco de Assis (1186-1205) e os dominicanos acompanhando São Domingos (1170-1221) cônego de Osma, mas de origem espanhola. Nenhum dos dois pensava em fundar uma nova ordem religiosa, fazendo de seus companheiros de fé, frades, porém suas mensagens e conduta criaram a imagem e vocação de frades – os frades menores – como o próprio São Francisco se autodenominou para diferenciá-lo e seus seguidores, dos monges e demais clérigos pertencentes as outras ordens “maiores”, notadamente a dos beneditinos, cluniacenses e cistercienses. (BIANCARDI, 1998, p. 31).

A criação de novas Ordens religiosas denota uma sucessão de cismas dentro do corpo físico e moral da Igreja Católica Apostólica Romana, essas discordâncias na observação das leis canônicas promulgadas pela Santa Sé de Roma, desencadearam uma série de conflitos quanto a vida cotidiana dos sacerdotes, e dos cuidados que deveriam ser tomados com vestes e objetos litúrgicos utilizados por cada ordem em suas celebrações, bem como na configuração e

ornamentação dos espaços e móveis de guarda existentes em seus conventos, mosteiros e colégios.

Ao contrário das ordens estabelecidas na Idade Média, a vida dos franciscanos e dominicanos tinha um caráter missionário e esta marca ou imposição aos seus seguidores exigia um projeto construtivo eminentemente urbano. As suas igrejas eram templos de pregação para o povo, deveriam estar próximas a eles, isto é, na cidade e não mais afastados e isolados como acontecia com os mosteiros que lhes antecedeu. No princípio seus edifícios eram a própria expressão do voto de pobreza dos frades, de muita simplicidade, como uma forma de protesto contra a pompa das catedrais e das abadias luxuosas do *trecento*. (KNOWLES e OBOLENSKY, 1983, p. 372-378).

A simplicidade arquitetônica destas igrejas dos frades menores, no princípio da formação de suas ordens deve ter se estendido para os espaços e móveis de guarda e acreditamos que a sua ornamentação acompanhava o desejo da expressão do seu voto de pobreza e de mendicância.

Lembramos que a igreja deveria ser pobre. Mas como ser pobre diante de tanta opulência? São Francisco de Assis (1186- 1226) e São Domingos (1170-1221) foram dois sacerdotes que observaram que as mais importantes atitudes de homens que se entreguem ao serviço das coisas de Deus, é a busca pela vida simples e reclusa em seus conventos e mosteiros, numa diária observância das palavras das escrituras sagradas, de onde retiravam suas inspirações para servirem a Deus e a humanidade como os seus servos menores. Porém não deixaram de lado o seu espírito missionário, viajando muito aos conventos para pregarem a revelação que Deus os concedia.

Esta norma arquitetônica foi sendo construída a partir das transformações ocorridas na sua vida missionária de pregadores, de acordo com as necessidades surgidas a esse respeito. As sucessões dos estilos de arte foram também influenciando os planos construtivos de cada ordem. Sendo no século XVI centralizado pelo Concílio de Trento, com a intenção de uma resposta à Reforma de Lutero. Essas ideias arquitetônicas contra-reformista vão eleger basicamente o barroco como seu estilo preferencial, pois conferia aos espaços sagrados uma aura de mistério que se fazia necessária a manutenção dos dogmas e regras da Santa Madre Igreja Católica.

A grande comprovação deste desinteresse dos frades menores por tudo que consideravam de cunho externo, material, foi a adoção do esquema da arquitetura beneditina para todos seus estabelecimentos, sem mesmo às discutir. Era mais fácil conseguir trabalhadores que já conhecessem os planos comuns do que construir novos, fundamentados em resoluções mais complexas que exigiriam tempo para estudo de como se fariam as suas construções. E as sacristias estavam inclusas nestes planos, pois segundo a pesquisa, foram uma invenção dos mosteiros beneditinos. Então eles mantiveram a estrutura do mosteiro com o claustro, seu entorno, a posição da igreja, a sala capitular e demais dependências. Ocorreu, entretanto, que por gozarem de maior liberdade enquanto ordem, os franciscanos e dominicanos puderam organizar seus espaços de forma mais apropriada, visto que a liturgia de ambos era mais simplificada. Portanto, seus espaços e móveis de guarda não eram no início tão cuidadosamente ornamentados, muitas vezes eram caixas grandes ou caixões retilíneos sem qualquer devoção pintada ou esculpida.

Diferente do bem cuidado par de arcazes decorados com entalhes de motivos fitomorfos, com folhas de acanto, festões e cartelas florais com terminações nos frontões do espaldar muito bem acabadas em jacarandá pelo Frei Luiz de Jesus na sacristia da Igreja do Convento de São Francisco da Bahia.

2.7 OS TEMPLOS E AS SACRISTIAS RENASCENTISTAS

A importância da abordagem das sacristias deste período histórico para o nosso estudo é grande, pois, amparados na observação de alguns atributos, materiais e temas escolhidos para a ornamentação das suas sacristias e dos seus móveis de guarda, podemos encontrar uma ponte de inspiração para a decoração das sacristias e móveis pesquisados nos templos baianos das ordens primeiras, especialmente na sacristia do antigo colégio Jesuíta, do Convento de Santa Teresa D'Ávila dos Carmelitas Descalços e do Convento do Monte do Carmo ou Carmelitas Calçados e do Convento de São Francisco em Salvador na Bahia do século XVII e XVIII.

Deste modo observamos que uma das sacristias dos templos da igreja católica renascentista, que mais se aproximam em relação a sua ornamentação dos espaços pesquisados por nós é a *Catedral de Santa Maria del Fiori*, especialmente pela decoração fundamentada na vida da Mãe de Jesus Cristo.

As suas sacristias então inseridas no contexto do edifício, embutidas na intersecção da abside e o *transepto* com acesso direto à nave, fato até certo ponto raro aos planos de catedrais,

pois este tipo de partido arquitetônico em que as sacristias têm entrada diretamente pela nave, obrigou de certa forma os arquitetos a trabalharem suas portas com esculturas em alto relevo muito bem cuidadas. No exemplo do *Duomo de Florença* a sacristia velha (expressão cunhada por ter sido a primeira a ser construída), possui um tímpano de terracota de 1450 com motivo da Ascensão (relativo à subida de Jesus Cristo aos seus com as suas próprias forças), de autoria de *Luca Della Robia*.

Na sacristia nova (expressão cunhada pó já existir uma antiga sacristia no templo) a porta é de bronze, do mesmo artista, com painéis figurativos da *Madona com o Menino*, dos Evangelistas e dos Doutores da Igreja. No tímpano da porta se observa uma terracota sobre tema da Ressurreição de Jesus atribuída também a *Luca Della Robia*. No interior da sacristia nova existem obras de vários artistas da época, com destaque para dois lavabos de mármore do escultor *Buggiano*, de 1440. Também pode ser vista a obra incompleta de *Miguel Ângelo* representando *José de Arimatéia* sustentando Cristo, na qual se supõe o auto-retrato do artista; esta obra é também conhecida como *Piéta* de 1550. (BARTOLINI, 1983, p. 90-96).

Referente ao número de sacristias não há relação com as pesquisadas, pois, nenhum dos templos pesquisados possui duas sacristias, também não observamos portas trabalhadas a partir de metais com técnicas escultóricas.

É criada então uma arquitetura de características novas, inspirada, inicialmente, nos modelos romanos, mas também nos gregos, helenísticos e bizantinos. Muito embora utilizando as ordens de colunas, formas de frontão e ornatos e aplicando regras de composição arquitetônica clássicas, harmoniosas, os artistas renascentistas acabam por criar uma nova concepção de espaços internos. Dois tipos de construção surgem neste contexto: a Igreja de planta centrada e a de construção axial. (BIANCARDI, 1998, p. 33).

Esse novo estilo irá influenciar em parte os projetos decorativos dos interiores das igrejas jesuítas no Brasil colônia, em especial o plano de ornamentação da sacristia e dos dois imensos móveis do antigo Colégio dos Jesuítas de Salvador, pois observando os motivos e características arquitetônicas, encontramos elementos gregos, romanos e bizantinos. Embora tenha sido denominado como estilo Jesuítico, ele contém várias semelhanças com o estilo Renascentista.

De modo geral, as sacristias cederam à tendência dos planos centrados, símbolo de harmonia, equilíbrio e elegância, presentes nos projetos dos maiores arquitetos de então: *Michelozzo, Brunelleschi, Alberti, Bramante*. (FERNANDES, 2009, p. 299-300).

Este traço arquitetônico renascentista rivaliza com a decisão do Concílio de Trento pelas plantas axiais, já que as plantas centradas eram fundamentadas na ideologia de que o homem era o centro do mundo. Enquanto o Concílio de Trento reafirma o teocentrismo (Deus como o centro das ações da Igreja) como base fundamental da fé da Igreja Católica Apostólica Romana.

O tipo de planta centrada simboliza o ideal ético do Renascimento que é a perfeição da personalidade centrada em si mesma, através de uma construção que atrai para o seu centro a pessoa que nela penetra, lhe causando uma sensação de harmonia, de uma perfeição centrada em si, devido à realidade que a circunda. (KOCH, 1985, p. 212-213).

O pensamento do período renascentista vai de encontro às decisões tomadas pelo Concílio de Trento que nas suas ações Contra-Reformistas tenta afastar a investigação científica dos estudos que geralmente eram promovidos pela própria igreja e pelos nobres, pois o homem não deve se considerar como um ser especial diante da onipotência de Deus, pois só ele é a própria harmonia, o centro de tudo, inclusive, do homem. Na busca das ideias clássicas, o homem renascentista se depara com diversos problemas científicos para a consecução dos planos arquitetônicos. Transformando em realidade o que antes era apenas um desenho num pedaço de papel. A evolução das ciências exatas nesta época é uma marca inconfundível da Idade Moderna, pois, se o homem pensa, ele existe, e com o seu raciocínio ele pode criar e transformar as coisas e os materiais. Essa mudança de mentalidade irá se refletir na construção e ornamentação dos espaços de guarda dos templos católicos. Para o cristianismo que até então era uma religião de clérigos que se enquadravam as leis da Santa Sé e dirigiam a devoção dócil dos fiéis. Há uma grande mudança, que permite que seus membros reconheçam novas cores; e passando a exprimir uma civilização mais urbana, uma alma coletiva mais autônoma e menos controlável que anteriormente.

O Cristianismo se viu nessa altura perante uma mentalidade complexa feita de receio de danação, da aspiração a uma cultura mais laica e do desejo de integração da vida e da beleza da religião. (DELUMEAU, 1984, p. 23).

A transformação da religião cristã católica de um culto de clérigos diante da soberania de Deus num sacrifício redentor se transfigurou para uma reunião para celebrar a possibilidade de todo fiel louvar e aclamar ao Senhor das suas vidas.

Então as ordens denominadas de “menores” adotaram as inovações arquitetônicas daquele período. As suas sacristias e as suas salas do capítulo se destinam a função de salas do tesouro, de guarda de relíquias, em mausoléus das famílias ilustres das cidades ou capelas de sacramento. É bastante comum se encontrar em suas igrejas duas sacristias de épocas e construções diferentes, geralmente dispostas simetricamente junto a nave. Enquanto a mais “nova” não estava terminada, a sacristia original, a “velha”, era utilizada nas funções litúrgicas; quando a sacristia nova estava concluída o espaço da primeira passava a ser ocupado com outras cerimônias sacras. Os exemplos mais interessantes e precursores destas igrejas estão em Florença. Em diversas sacristias desta época as funções de sala do capítulo, do tesouro, de guarda de relíquias e de mausoléus de famílias abastadas, além de capelas particulares eram muito comuns, e os dominicanos não fugiam a esta regra.

Como exemplo, podemos citar, em Florença: a Igreja e Convento de *Santa Circe*, que possui uma sacristia de planta quadrada, lado da Epístola; a Igreja de *Santa Maria Novella*, com uma sacristia quadrangular, lado do Evangelho. A igreja do conjunto de São Lourenço se diferencia das demais, possuindo uma Sacristia Velha (*Bruneleschi*, 1428) e uma Sacristia Nova (*Miguelangelo*, século XVI, com os túmulos da família *Médicis*). (FERNANDES, 2009, p. 304).

Os espaços de guarda que possuíam diversas funções as quais já citamos acabam por gerar novos espaços arquitetônicos com outras funções mais específicas, então as igrejas começam a construir uma segunda sacristia para que essas funções de capela particular e mausoléus não interfiram nos usos de guarda das relíquias, vestes e objetos litúrgicos. A construção de igrejas maiores em lugar de antigas capelas é um traço desse período que será utilizado no Brasil em diversos templos que serão construídos de acordo com as possibilidades técnicas e materiais de cada época, sendo depois demolidas e reconstruídas com novas técnicas e materiais mais duráveis até chegar ao modelo padrão de plano consagrado por cada ordem religiosa responsável pela construção.

No lado esquerdo da capela-mor da Igreja de São Lourenço se localiza a Sacristia Velha, obra de *Brunellechi* que foi executada entre 1420-1429, em planta quadrada iluminada pelas

janelas existentes na cúpula menor e da grande janela lateral. Na sacristia existe um altar em mármore com desenho e trabalho da escola de *Donatello*. No alto da cúpula existem afrescos representando os signos do zodíaco. (BARTOLINI, 1983, p. 110-111; TAIPÉ, 1974, p. 48).

Era comum se classificar as sacristias por novas e velhas, ou seja, quando da construção de uma nova capela, a antiga passava a ser chamada de velha. Este tipo de classificação também foi utilizado no Brasil colônia. Depois, foram substituídas pela classificação entre pequenas e grandes também, que faziam relação direta ao seu tamanho e as vestes e objetos litúrgicos acomodados em seu interior.

Nas laterais da abside da sacristia, que em verdade corresponde a uma capela, se encontram duas portas com coluna e tímpano triangular em bronze, atribuídas também a *Donatello*, onde o artista esculpiu nas almofadas das portas, figuras dos apóstolos e doutores da Igreja com grande dramaticidade. (BARTOLINI, 1983, p. 110-111; TAIPÉ, 1974, p. 48-49).

A ornamentação das sacristias com figuras de santos patronos da ordem ou doutores da igreja era comum desde essa época, pois funcionavam como uma espécie de livro visual, porque alguns sacerdotes não sabiam ler e com as imagens poderiam identificar melhor as suas devoções.

Atribuído ao mesmo escultor está preservado neste espaço o famoso busto de São Lourenço jovem. A esquerda da Abside se encontra um lavabo atribuído a *Verrocchio*, e no centro da sacristia uma grande mesa de mármore cobre o sarcófago da tumba de *Giovanni di Médici* e da sua mulher *Piccarda*, pais de *Cosimo o Velho*, obra de *Andréa Cavalcanti*. Ainda na sacristia há outro túmulo ricamente trabalhado por *Verrocchio* com os despojos de *Giovanni e Pierrô de Médici*, filhos de *Cosimo o Velho*, datada de 1472. (BARTOLINI, 1983, p. 110-111; TAIPÉ, 1974, p. 48-49).

A função de Mausoléu nas sacristias deste período era muito comum, mesmo porque os enterramentos dos fiéis só podiam ser feitos em solo sagrado, pois nesta época não havia cemitérios, as igrejas não possuíam também bancos. E os enterramentos eram feitos dentro da igreja sobre o piso da nave e alguns em lugares mais especiais, como, por exemplo, dentro das sacristias e depois nos cemitérios particulares das ordens religiosas.

Ao se observar o plano da igreja se vê na mesma disposição espacial, do lado direito da capela-mor a Sacristia Nova, cuja construção foi iniciada por *Miguel Ângelo* em 1520, quase

um século depois da primeira, começada por *Brunelleschi*. A sua construção se deveu a uma encomenda do Papa Leão X e Clemente VII, ambos da casa dos *Médici*, com objetivo de acolher os restos mortais de seus pais, respectivamente Lourenço – O Magnífico e Juliano morto na revolta de *Pazzi* em 1478, bem como de outros membros da família. Quando *Miguel Ângelo* deixou de trabalhar nesta sacristia por volta de 1537, quem deu continuidade ao trabalho foi *Vasari*, sem, contudo concluir. (BARTOLINI, 1983, p. 110-111; TAIPÉ, 1974, p. 48-49).

Muitos críticos contemporâneos preferem chamar de Capela Funerária esta sacristia a qual possui um efeito altamente sugestivo derivado da cúpula criada por *Miguel Ângelo* sobre uma base quadrada, lembrando os planos brunesquianos.

O espaço possui uma significativa beleza, pois agrupa diversos túmulos da família *Médici*: a tumba de Lourenço – O magnífico, de autoria de *Miguel Ângelo*, conhecido conjunto escultórico onde a figura do homenageado é mais conhecida por O Pensador que se completa com as figuras do Crepúsculo e da Aurora. Do outro lado da sacristia completa o conjunto, outro magnífico túmulo feito por *Miguel Ângelo* foi para Juliano – O Duque de *Nemours* (1487-1516), filho de Lourenço, conhecido pela escultura intitulada de O Dia e a Noite. (BIANCARDI, 1998, p. 36).

Era comum em algumas edificações deste período que as sacristias fossem construídas como apêndices dentro dos planos usuais, modificando assim, em parte, o desenho do edifício. A contratação de grandes nomes da arquitetura transformava estes espaços em verdadeiros pedaços do céu, pela harmonia de suas decorações e criatividade.

O traçado da Sacristia Velha de São Lourenço foi muito importante para o período; modelo de espaço centrado e ordenado com sobriedade, onde se observa o contraste entre as paredes claras, em relação ao cinza esverdeado da pedra local, aplicada aos elementos clássicos, ordenadores das aberturas e estruturas sustentantes. A sacristia do Convento de São Marcos, de *Florença* e de Santa Maria das Graças, em *Pistóia*, testemunham a repercussão desse modelo. A planta centrada inspirou espaços semelhantes, as capelas familiares, então em moda, como a Capela *Pazzi*, de *Bruneleschi*, onde foram aplicados os mesmos conceitos de ordenação clássica⁴¹.

⁴¹ **Ordenação Clássica** – Conferir outros exemplos de plantas centradas: L. B. Alberti, pequeno Templo do Santo Sepulcro, na capela Rucellai (1497); igreja de San Sabastian, em Mantua (1460); Giuliano da Sangallo, igreja de Santa Maria delle

A construção de sacristias posteriores ou fora do desenho original do edifício é bastante comum nesta época, e a necessidade de se construir acessos diversos para este espaço torna-se uma constante embora, esta facilidade pusesse em risco os objetos de valor nelas guardados.

A sacristia se localiza à direita da capela-mor, mas fora do plano axial da nave. Tem proporções consideráveis e o acesso ao local se faz por meio de um corredor que leva simultaneamente à nave e à capela do *Noviciato*. Como a tradição desta época, o espaço da sacristia abriga uma capela particular - a capela *Rinuccini*, com afrescos e obras do *quatrocento*. Todavia, mais importante que a sacristia é a sala do Capítulo, localizada na direção oposta, com acesso pelo claustro. Essa sala é designada por Capela *Pazzi*, uma capela particular construída por *Brunellechi* a partir de uma planta quadrada com colunas de pedra inseridas na parede, sustentando harmonicamente a cúpula. (BARTOLINI, 1983, p. 110-111; TAIPÉ, 1974, p. 180-192).

A escolha por pinturas para a decoração de sacristias é um traço comum nos móveis e nas sacristias que pesquisamos esse detalhe nas ornamentações de sacristias durante o período do final da idade média e na renascentista é uma prática bastante utilizada, pois além de embelezar o ambiente proporcionava a comunidade eclesiástica que residia no convento ou mosteiro verdadeiras aulas visuais sobre assuntos relacionados a história da Bíblia e dos Santos, principalmente seus patriarcas fundadores das ordens das quais faziam parte.

2.8 RENASCENÇA, REFORMA E CONTRA-REFORMA E A TRASIÇÃO PARA O BARROCO

A Renascença e a Reforma são geralmente vistas como fenômenos paralelos, porém a Reforma deveria estar associada à crise e ao colapso da Renascença, mais do que ao seu desenvolvimento e pleno florescimento. De muitas formas a Renascença e a sua busca pelas artes e ciências de outros povos e de outras épocas, com suas invenções e grandes projetos arquitetônicos, os quais promoviam estudos e tratados completamente novos do ponto de vista construtivo, suscitou certa “Reforma” esta que não foi promovida só na igreja cristã e sim na sociedade da época.

A Renascença, no conjunto, permaneceu leal a Igreja Medieval; foi a Reforma que, apesar de seu retorno a algumas formas de religiosidade medieval, rompeu com a organização

Carceri, em Prato, (1484/95). ARGAN, G. C. **Renascimento y barroco**. Madrid: Akal/Arte y Estética, 1987, 2V. Tradução Cybele Fernandes (2009, p. 300).

eclesiástica da idade média e também com a renascença. Mais do que uma questão de dogmas, o que a Reforma pretendeu mudar foi o mecanismo da religião. (HAUSER, 1976, p. 55-56).

Para renascer, a sociedade que antes era centrada apenas em Deus, precisava agora reservar algum espaço para o homem, dando-lhe alguma responsabilidade pelas escolhas dos seus destinos. O reflexo das ideias reformistas de Lutero sobre o renascimento, promoveu uma busca por formas construtivas e ornamentais desses espaços denominados de sacristias que não se parecem com seus antecessores, apesar de copiar deles alguns elementos.

A Contra-Reforma, iniciada pelas determinações do Concílio de Trento, (1545-1563) e liderada pelos jesuítas, conduz a uma piedade dirigida para o além. Se a construção de planta centrada corresponde à concepção renascentista do homem como centro do mundo, a predominância clara da construção axial, a partir de meados do século XIV reflete o início de uma nova base de Deus, no sentido da construção orientada da Idade Média. (KOCH, 1985, p. 229; TAIPÉ, 1974, p. 60).

A igreja promoveu neste momento uma transformação tanto dos planos construtivos, quanto da decoração dos interiores dos seus templos e as sacristias também foram afetadas por essas mudanças que foram regulamentadas pelas decisões do Concílio de Trento em todo o mundo português, inclusive no Brasil. As influências decorativas dos ambientes internos dos templos religiosos da Igreja Católica em Portugal e Espanha foram muito utilizadas nas colônias, porém, sem com isso podar a criatividade de cada lugar ou artista para resolver problemas ornamentais.

Por tratar-se de um estilo emergente com a época da Contra-Reforma, o barroco, entre muitas outras vertentes e tentativas de explicá-lo, configurou-se como o estilo da Contra-Reforma, segundo a teoria de *Werner Weisbach*. Pela sua diversidade estética, teórica e crítica, expandiram-se dentro e fora dos domínios da Europa, sob diferentes enfoques. A Contra-Reforma efetuada objetivamente pela Igreja Católica teve implicações sociais, políticas e culturais. As mudanças de cunho político-religioso instauradas após o Concílio de Trento provocaram euforia nos líderes católicos, civis e eclesiásticos. Reis, rainhas, nobres, burgueses, papas, bispos e clérigos, todos pretenderam exaltar a dignidade de Roma – a cidade –, a espiritual e a material. (BIANCARDI, 2005, p. 44).

Essa exaltação a dignidade da cidade de Roma em suas feições espirituais e materiais foram refletidas no Brasil, com o cuidado na decoração das sacristias, pois suas funções de

guarda de vestes e alfaias passam a ser consideradas uma base importante do cerimonial cristão católico. A decoração bem cuidada de algumas sacristias pesquisadas por este trabalho é um desses reflexos da exaltação e da melhoria da ornamentação desses espaços de guarda, e no que se refere ao mobiliário tornou-se mais bem elaborado e de grandes proporções.

O movimento trouxe à Igreja muita vitalidade, bem superior àquela vivida em outros momentos de sua trajetória. A assombrosa pujança de intelectualidade e energia para conformar e transformar o mundo se fez sentir na política religiosa e civil, no patrimônio artístico, móvel e imóvel, na literatura, na música e nas artes de um modo permanente e universal. (TUCHLE, 1983, p. 240).

As ordens religiosas no Brasil também promoveram uma reforma estrutural e ornamental em seus templos religiosos. Neste período foram introduzidos nas sacristias os móveis que são o principal alvo desta pesquisa.

A Reforma tridentina colocou também em realce a piedade eucarística, convertendo-a num dos fenômenos mais característicos da religiosidade barroca. A liturgia, especialmente, passou por profundas transformações, que vão desde a mudança do sacrário gótico, da parede lateral do coro para o centro da igreja, sobre o altar, até a concepção de novas alegorias, para ilustrar os textos verbais e os pictóricos ou plásticos. [...] Para atender a essa nova demanda da liturgia, as igrejas adotaram planos de construção ousados e suntuosos. (BIANCARDI, 2005, p. 46).

E nos seus interiores não pouparam o requinte comparável aos dos palácios mais bem decorados da Europa, pois toda esta pompa era em nome do Rei dos Reis, ou seja, A majestade de Jesus Cristo neste momento é terrena.

Configuraram-se assim, na arquitetura religiosa e na decoração de seus interiores, as características básicas do que viria a ser estética barroca: Gosto pelo monumental; Vontade de impressionar; Exibição de riqueza material; Superposição decorativa; Gosto pelo insólito e pelo singular (DUBOIS, 1973, p.57-9). Tais características não surgiram no interior do barroco por mero acaso. Em seu bojo estavam introjectadas algumas armas da ideologia católica deflagradas com o movimento da Contra-Reforma. O gosto pelo monumental caracterizou, prioritariamente, as construções barrocas – “os palácios da fé”-, para usar a expressão da *Germain Bazin*, nada mais do que uma tentativa de oposição à sobriedade, repleta de humildade, demonstrada nas construções protestantes. A Contra-Reforma propunha exibir tudo

com eloquência do esforço humano e terrestre na busca do divino, eterno, celestial; por isso, os santuários deveriam ser dignos desse desejo. Ao Deus escondido e interior se opõe um Deus visível e constantemente exteriorizado. (BIANCARDI, 2005, p. 46).

Esta expressão utilizada pelo *Gemain Bazan* sobre as construções barrocas qualificada por ele como ‘palácios da fé’, pode ser constatada em algumas igrejas de Salvador, principalmente na igreja do Convento de São Francisco da Bahia, que possui todos os seus ambientes decorados com motivos semelhantes, e a sacristia não fica fora deste conceito, pois, o requinte e o cuidado da sua ornamentação nos remete visualmente aos palácios mais importantes da Europa barroca. A monumentalidade está diretamente ligada às recomendações do Concílio de Trento de que para Deus deveriam ser dispostos todos os recursos, para exaltá-lo na sua magnificência e soberania, pois, Ele é o Rei dos Reis. Então, porque não construir-lhe uma morada condigna com seu título?

A vontade de impressionar pretendia agir sobre os sentidos, perturbar os hábitos, apelar para a afetividade e à imaginação, exatamente em oposição à postura do jansenismo protestante. O barroco procurou criar um lugar espetacular na decoração de seus santuários por meio dos motivos, onde os milagres, os êxtases e as visões modificassem os sentidos dos fiéis que os observam. Ninguém poderia ficar impassível diante de uma obra de arte sacra. (BIANCARDI, 2005, p. 48).

Os reis sempre procuraram impressionar os seus súditos com demonstrações de poder e de riqueza, a igreja pós Concílio de Trento utilizou esta mesma ideologia de controle e de fiscalização da moral e da fé, principalmente nas colônias, alimentando diretamente os cinco sentidos dos fiéis, porque estar numa celebração de uma igreja barroca era uma experiência tátil, olfativa, visual, auditiva e palativa, um arrebatamento quase extasiante.

A exibição de poder material estaria relacionada diretamente com a riqueza, oferecendo à contemplação pérolas e materiais preciosos. O ouro não seria usado somente como material decorativo; ele seria um meio de produzir estupefação e assombro, como símbolo de poder. Em nenhum outro momento da história da arte religiosa o ouro foi tão usado como na época barroca. (BIANCARDI, 2005, p. 48).

A forma mais fácil de impressionar os fiéis era mostrar nas suas construções o uso de materiais caros e raros, como o ouro, a prata e as pedras preciosas, que na época só eram acessível a quem dispunha de muitos recursos financeiros, bem como, de poder político, e a

igreja deste período era a governabilidade das cidades coloniais. Demonstrar superioridade e deferência diante dos colonos era uma maneira de domínio das rotinas sociais.

Por oposição à estética da sobriedade, ligada a uma economia de produção e organização vigente desde as épocas mais remotas, surge a valorização do trabalho como meio de produção e de enriquecimento, como motor econômico. A arte da Contra-Reforma colocaria em evidência o luxo da consumação inútil e da ostentação: tapeçaria, pintura na parede, exibição de objetos preciosos em ouro, prata, estanho e bronze, pinturas e esculturas. Muitos objetos de uso exclusivo da Igreja tornaram-se alvo dos circuitos de trocas comerciais. A aristocracia e o clero dividiram a disputa pelo poder de quem tem mais e melhor; e a Igreja muitas vezes surpreendeu e superou. (BIANCARDI, 2005, p. 48).

A igreja Católica veio para o Brasil com os seus invasores, a quem denominamos erradamente por descobridores (os portugueses não descobriram o Brasil, eles invadiram terras já conhecidas por civilizações mais antigas que a Européia, no caso do Brasil os povos Tupi), a primeira intenção desses invasores era a de explorar as riquezas existentes principalmente nos leitos dos seus imensos mananciais de águas e florestas intocadas, desses lugares paradisíacos os colonizadores retiraram muitos materiais considerados como preciosos. No segundo momento quando necessitaram invadir a colônia, dizimando e escravizando a população indígena aqui existente para da terra retirar riquezas com o cultivo de bens agrícolas, foi necessário ostentar o poder para competir com o Império Português, e então gerar no colono o sentimento de devoção e fidelidade a igreja.

Outra característica – a importância da superposição decorativa – constituiria uma espécie de contra-ofensiva da forma e aparência, visando opor-se ao retorno às fontes originais de simplicidade iconoclasta proposta pela reforma luterana. Com suas colunas tortas, suas volutas, atlantes, torres sineiras, cúpulas e retábulos repletos de figuras, imagens, formas e cores. (BIANCARDI, 2005, p. 48).

A intenção maior desta superposição decorativa é de embriagar o observador nos seus cinco sentidos, especialmente pela visão de obras de arte elaboradas a partir de matérias e técnicas altamente rebuscadas, deixando o fiel que participa da celebração completamente vulnerável a glória deste Deus soberano e grande comandante dos exércitos celestiais. Quem ousaria se opor a tamanha fruição e estímulo dos sentidos. O efeito mais desejado era o de fazer com que os fieis se sentissem insignificantes diante da majestosa presença do sagrado nas

figuras dos Santos, Mártires e de seu clero confirmado pelo sacramento da Ordem. E o mais importante que era o privilégio de estar diante da presença do próprio Deus pelo Sacramento Eucarístico

Como o culto e a fé dirigiam-se agora para a presença real do Senhor no Sacramento, na figura dos santos e da Imaculada Conceição, houve significativas mudanças na liturgia. Para a exposição do Sacramento, o ostensório passou a ser parte integrante da missa, ao lado dos demais objetos sacros – *cálice, píxide, turíbulo, naveta* e outros. (BIANCARDI, 2005, p. 48).

Esses objetos litúrgicos e outros que acompanharam a construção de uma liturgia melhor cuidada serão tratados nos próximos capítulos nos quais conheceremos de maneira mais detida seus usos e funções dentro das celebrações. Trazer para a discussão este significado e sua importância é necessário para que compreendamos algumas funções dos móveis de guarda nesta época. Se havia uma profusão de acessórios dos cultos sagrados, em parte explica também as grandes dimensões deste mobiliário de guardar de vários formatos e estilos nas sacristias deste período em Salvador.

A mesa do altar converteu-se num aparador de objetos litúrgicos de tal ordem, em riqueza e suntuosidade, que um leigo, ao adentrar a igreja, se surpreenderia com o resplendor do ouro, da prata e das pedras preciosas reluzindo à luz do dia ou das velas como se estivesse, de fato, entrando no paraíso apocalíptico. Evidentemente, nem todas as igrejas puderam alcançar esse ideal de magnificência, nem mesmo na Europa. (BIANCARDI, 2005, p. 48).

Esta alusão ao aparador como móvel de apoio para os objetos litúrgicos que se aproximavam de maneira material da presença física de Deus em forma de Sacramento Eucarístico, nos remete aos primórdios das funções do próprio móvel que foi largamente utilizado nos banquetes reais dos impérios europeus, principalmente na França, Inglaterra, França e Portugal. Como a missa é o banquete no qual o próprio Deus se oferece como alimento, aos fiéis esta relação dos altares com os aparadores não é só funcional, mas também simbólico.

Em outras partes do mundo, como na América portuguesa e espanhola, a descoberta de minas de ouro, prata e pedras preciosas favoreceu regamente a Igreja, que pôde contar com a “riqueza material da terra” na decoração dos templos de seus projetos missionários. (BIANCARDI, 2005, p. 48). Nesse sentido, todo esquema político da Contra-Reforma, materializado na arte pelo movimento barroco, desenvolveu uma característica [...], que foi o

gosto pelo insólito e pelo singular. Trata-se da tomada de posição do gosto maneirista pela variação e pela diferença, mas que se manifestará também na exaltação dos heróis e das individualidades fortes, ou seja, no culto da personalidade. O edifício religioso retoma e hiperboliza a glorificação do santo patrono; a exemplo da arquitetura profana, nos aspectos decorativos, faz dos ambientes um elogio, percebido nas igrejas católicas da Europa meridional e central, bem como nos países fora do continente, como Goa, México e os da América do Sul. (BIANCARDI, 1981, p. 55).

Nas sacristias pesquisadas podemos notar a influência deste enriquecimento da igreja com a descoberta de minas de ouro, prata e pedras preciosas, pois este momento de opulência do final do século XVII ao início do século XVIII, tornou possível a já comentada glorificação do Santo padroeiro ou do patrono de cada ordem.

Como por exemplo, na sacristia da Catedral Basílica de Salvador antigo Colégio dos Jesuítas, está em destaque central no forro do teto a figura do seu fundador Santo Inácio de *Loyola* (1491-1556) e no respaldar do arcaz a exaltação da vida da Virgem Imaculada Mãe de Jesus, inclusive com painel central dedicado ao culto a Imaculada Conceição de Maria, Um dos dogmas mantidos pela Contra-Reforma.



Figura 010: Pintura da imagem de Santo Inácio de Loyola num ponto central do forro do teto em caixotão da sacristia da Catedral Basílica de Salvador de frente para o altar da Imaculada Conceição que fica entre os dois grandiosos arcazes estudados nesta pesquisa. Foto: Antonio Pereira. Recorte André Calvo.

Figura 011: Pintura da imagem de Nossa da Imaculada Conceição no altar que fica entre os dois grandiosos arcazes estudados nesta pesquisa. Foto: Antonio Pereira. Recorte André Calvo.

Também encontramos este tipo de propaganda no arcaz da sacristia do Convento de Santa Teresa de D'Ávila, atual Museu de Arte Sacra da Bahia que conta por intermédio de

pinturas no espaldar do móvel a vida de Santa Teresa de D'Ávila, reformadora da Ordem do Carmelo e fundadora dos Carmelitas Descalços.

Na sacristia da Igreja do Convento de São Francisco da Bahia, encontramos a figura de Santo Antônio de Pádua (1195-1231) que podemos observar na (Figura 012), patrono do Brasil e de Portugal nesta época, além de pinturas que contam a vida de São Francisco (1186-1226) e de um medalhão no forro do teto com o brasão da Ordem (Figura 013), fundador da Ordem dos Frades Menores.



Figura 012: Imagem de Santo Antonio de Pádua lavrada em pedra de lioz no frontão do lavabo da Sacristia da Igreja do Convento de São Francisco da Bahia. Foto: Antonio Pereira. Recorte André Calvo.

Figura 013: Medalhão central do forro do teto da sacristia da Igreja do Convento de São Francisco da Bahia Foto: Antonio Pereira.

Na sacristia da igreja do Convento da Ordem Primeira de Nossa Senhora do Monte do Carmo na Bahia encontramos pinturas referentes à vida de Santo Elias, (850-790) A Ordem do Carmo reconhece-o como seu pai e inspirador espiritual. Na verdade o primeiro grupo de Carmelitas ao fixar-se no Monte Carmelo escolheu viver no lugar junto à fonte de Elias. Este lugar forneceu o nome ao grupo – Carmelitas – e marcou profundamente o seu carisma. Além disso, as pinturas em tábuas sobre as paredes que ficam ao fundo dos dois arcazes são uma evocação a Nossa Senhora da Conceição do Monte Carmelo, outra vez uma exaltação a dignidade da figura da Virgem Maria como intercessora dos fiéis junto a Deus e ao seu Filho Jesus Cristo.



Figura 014: Pintura no forro do teto em caixotão da Sacristia do Convento de N. Sra. do Monte do Carmo da Bahia. Foto: André Calvo.

Figura 015: Imagem de N. Sra. do Monte do Carmo da Sacristia do Convento de N. Sra. do Monte do Carmo da Bahia. Foto: André Calvo.



Figura 016: Pintura em tábua sobre a parede que fica ao fundo dos arcazes, é uma de vocação a Nossa Senhora da Imaculada Conceição na Sacristia do Convento de N. Sra. do Monte do Carmo da Bahia. Foto: Antonio Pereira.

Já na sacristia da Basílica Archeabacial de São Sebastião do Mosteiro de São Bento da Bahia, encontramos duas estátuas dos fundadores da Ordem, que são a de São Bento de Núrsia (480-543) representado na (Figura 017) e de Santa Escolástica (480-543) representada na (Figura 018). É importante lembrar que esses dois santos eram irmãos gêmeos.



Figura 017 : Imagem de São Bento de Núrria na Sacristia da Basílica Arqueabacial de São Sebastião do Mosteiro de São Bento da Bahia. Foto: Antonio Pereira.

Figura 018: Imagem de Santa Escolástica na Sacristia da Basílica Arqueabacial de São Sebastião do Mosteiro de São Bento da Bahia. Foto: Antonio Pereira.

A organização clerical que mais colaborou para disseminar essa forma de propaganda foram os jesuítas. Coube-lhes, nos países citados, incluindo especificamente o Brasil, o privilégio de ter todo apoio material e político da Espanha e de Portugal para a evangelização dos gentios das novas terras. (BIANCARDI, 2005, p. 48).

Por isso que a sacristia do antigo colégio dos Jesuítas na Bahia é considerada pelos pesquisadores como um material de propaganda da Ordem que tem no seu forro do teto a efígie do seu fundador Santo Inácio de Loyola (1491-1556) e de outros santos e mártires como, por exemplo, São Francisco Xavier (1506-1552), São Luís Gonzaga (1568-1591), entre outros [...].

Outras ordens religiosas instaladas à mesma época que a Companhia de Jesus também contribuíram para a criação do que seria conhecido como patrimônio barroco da Igreja na América e no Oriente. Franciscanos, dominicanos, beneditinos, carmelitas, mercedários e tantos outros evangelizaram, ensinaram e construíram em todo o mundo católico da história moderna um acervo da arquitetura e arte jamais igualado. (BIANCARDI, 2005, p. 48).

As sacristias estudadas nesta pesquisa são frutos desta evangelização promovida por jesuítas, franciscanos, beneditinos, carmelitas calçados e descalços que em suas decorações se utilizaram de um arsenal imagético composto por várias técnicas artísticas.

No Brasil, como foi expresso anteriormente, o patrimônio artístico religioso constitui-se vagarosamente a partir do fim do século XVI, com as primeiras construções erigidas no Nordeste pelo clero regular, aqui representado inicialmente pelas grandes e tradicionais ordens religiosas: franciscanos, beneditinos, carmelitas, dominicanos e pela Companhia de Jesus. O clero secular, diretamente ligado à Cúria romana, fez-se presente na colônia desde as primeiras décadas, por intermédio dos padres, bispos e párocos. A convivência de ambos nem sempre pacífica, ao menos foi cordial e objetiva quando o assunto eram as edificações. (BIANCARDI, 2005, p. 48-49).

A maior parte desses espaços litúrgicos que pesquisamos são datadas do século XVII e do início do século XVIII. Sendo os móveis estudados dos Jesuítas e Carmelitas descalços do final século XVII, os móveis dos franciscanos e carmelitas calçados do início do século XVIII. E o móvel da sacristia dos beneditinos do final do século XIX. Adotando em suas ornamentações estilos e técnicas artísticas comuns ao período. Esse detalhe elege esse mobiliário sacro como um grupo especial, que possuem características semelhantes, e certa criatividade em se tratando dos seus atributos ornamentais e funções catequéticas.

Apesar de não conhecermos os atributos arquitetônicos e ornamentais da sacristia da igreja de *Il Gesù* em Roma, acreditamos que assim como foi copiado o plano arquitetônico da nave da igreja, a sacristia deva guardar semelhanças com a sacristia do Colégio dos Jesuítas em Salvador na Bahia atual Catedral Basílica da mesma cidade.

Na igreja de *Gesù* a sacristia ocupa um espaço significativo ao lado direito da cruz, na altura do *transepto*, diferente da sacristia da atual Catedral Basílica de Salvador antigo Colégio dos Jesuítas, que ocupa todo o espaço ao fundo da parede do altar-mor, tendo acessos pelos dois lados do *transepto* por portas que dão acesso a corredores laterais chegando até a sacristia.

Entre os Papas considerados construtores *São Sisto V* foi o mais empreendedor nos cinco anos de pontificado. Sua particular devoção para com a Virgem o inclinou a fazer a basílica de Santa Maria Maior. Por volta de 1585 o arquiteto Domenico Fontana iniciou a sua construção da suntuosa capela do santíssimo Sacramento, posteriormente chamada de Sistina quando *Sisto V* assumiu o trono. A sacristia desta basílica é do começo do século XVII, de 1605 e de autoria de *Flaminio Ponzio*. Localiza-se originalmente no princípio da nave, próximo ao pórtico, à direita, com acesso ao batistério, construído na mesma época 1605, sobre desenho também de *Flaminio Ponzio*. Ainda existe outra sacristia de menor tamanho, próxima à capela Sistina,

cuja construção é atribuída a *Domenico Fontana*, quando da construção da capela. Uma terceira sacristia nesta igreja encontra-se na lateral esquerda da nave, atrás da capela Paulina de 1611 construída por *Flamínio Ponzio*. Desta sacristia se tem acesso à cripta subterrânea dos *Borghese* com as arcas funerárias de *Clemente VIII e Paulo V*. (PALUZZI, 1970, 56-61).

Se nas igrejas e capelas tornou-se cada vez mais necessária a construção de espaços de guarda, em Roma cujos paramentos e alfaias litúrgicas eram muito mais abundantes que em outros lugares do mundo cristão esta necessidade era vital para que mantivesse esta imponência desejada pelo Concílio e pelos Papas e Cardeais.

Ao longo dos séculos XV e XVI esses valores seriam ampliados, em exemplo como o da igreja e sacristia de *Santa Maria presso San Sático*, em Milão, traçada por *Donato Bramante*. Ali frutificaram também as lições de *Piero della Francesca*, em relação à interpretação ilusionística do espaço: para dar profundidade ao coro, o artista idealizou um revestimento em estuque que resolveu a questão. O arquiteto usou o mesmo artifício na sacristia da igreja, com planta octogonal, inscrita num quadrado, nichos nos ângulos e decoração em perspectiva fingida. (FERNANDES, 2009, p. 300).

A profusão de propostas de construção de sacristias e salas especiais para a guarda de tesouros, tornou-se cada vez mais bem cuidada e a sua ornamentação deu ao mundo cristão, várias possibilidades para que estes espaços se tornassem mais bem decorados, com toda a sorte de ornamentos disponíveis em diversas épocas, muitas vezes acumulando ornamentos de muitas escolas artísticas, o que é comumente denominada de estilo eclético ou misto.

A sacristia principal da Basílica de São Pedro em Roma, tal qual o próprio monumento, é a maior sacristia do mundo católico. Sua construção é bem posterior à conclusão da igreja, inclusive ao período que *Gian Lorenzo Bernini* dirigiu e executou seus trabalhos artísticos do baldaquino e da colunata da Praça de São Pedro. (TAIPÉ, 1974, p. 107). A sacristia é uma construção separada do corpo da igreja, mas com acesso a ela a altura da Capela Clementina, como se poderá observar em sua planta. Esta sacristia foi erigida por *C. Marchionni* entre 1770 e 1784 por ordem do papa *Pio VI*. O conjunto arquitetônico possui uma sacristia comum de forma octogonal com oito colunas provenientes da Vila Adriana. À sua esquerda, Sacristia dos Canônicos, e ligada a ela, a sala Capitular. Do lado direito, na mesma disposição a Sacristia onde um *Cibório de Donatello* (1432). Ligada a esta sala um outro espaço denominado de sala do Tesouro, onde como o próprio nome indica, estão conservados alguns objetos de grande

valor do tipo relíquias e paramentos. Ali podem ser vistos: fragmentos da Santíssima Cruz; Cruz do Imperador *Justino II* do Oriente; Cruz e Candelabro de *Antonio Gentili*; Cálice de prata doado por *Carlos III* da Espanha ao *Papa Pio VI*; uma dalmática dita de *Carlos Magno* e um candelabro atribuído a *Benevuto Celini*, entre outros. (PALUZZI, 1970, 34-45).

Como já havíamos comentado anteriormente, nada é mais natural do que dotar com a maior e mais bem cuidada sacristia existente a maior e mais importante Igreja do mundo Cristão, que se transformou em modelo para muitas outras no mundo inteiro, embora em menor proporção de tamanho, as sacristias erigidas teriam outros motivos e intenções do que somente o de guarda de paramentos e alfaias.

A construção ainda dispõe de outros pequenos espaços para os serviços religiosos, onde certamente o público não tem acesso. Este conjunto de sacristias foge aos padrões das sacristias barrocas européias, quanto a época de sua construção, mas conserva daquele estilo as características arquitetônicas e artísticas, uma vez que foi no período barroco que as sacristias ganharam sua maior projeção tectônica e cultural. (BIANCARDI, 1998, p. 47).

A partir deste momento esses espaços adquiriram também as funções de uma espécie de escritório administrativo financeiro e seus armários passaram a guardar muito mais que vestes e alfaias, tornou-se um local onde as pessoas que tinham posses podiam guardar seu dinheiro, papéis e jóias muito preciosas, podendo, portanto de posse desses bens, promoverem financiamentos e empréstimos a juros para terceiros, teriam também outras funções em todas as partes do mundo como um lugar para conversas, confissões, orações, espaço onde se podia inclusive resolver os mais variados assuntos que afligissem a comunidade de fé, havendo, portanto, uma acumulação de funções que antes eram exercidas por outras salas de apoio que foram sendo gradativamente extintas. Podemos então compreender o aumento consideravelmente no Brasil com o cuidado nas suas ornamentações e manutenção, principalmente com dispositivos de segurança como trancas e fechaduras nos móveis por causa de sua multiutilidade.

O estilo desta era absolutista – que vai mais ou menos de 1600 a 1780 – o Barroco, segundo (KOCH, 1985), proclamou a autoridade da Igreja e do Estado por meio de construções de grandiosas dimensões e uma nova divisão dos espaços, mas principalmente, de esplendorosa decoração. (BAZIN, 1980, p. 8 s.). Durante mais de um século e meio, o barroco transforma-se num modo de sentir, que se imiscui em todos os campos: a escultura e a pintura, que se

integram com facilidade e harmonia na obra arquitetônica, a música, que aumenta o brilho das festas eclesíásticas, a religiosidade ardente, a literatura, mas também o mobiliário, o vestuário e o penteado, e inclusive o modo de falar, A arte barroca dirige-se a toda sociedade e é apoiada por ela. (KOCH, 1985, p. 229; TAIPÉ, 1974, p. 236).

Depois do período barroco a Igreja Católica Cristã e suas edificações não seriam mais a mesma, e o mundo que estava sobre a sua batuta também, a comunicação desta soberania quase que militar de Deus e, por conseguinte da sua igreja, foi comunicada de todas as formas, utilizando todos os artifícios de propaganda para os sentidos humanos de que o seu poder neste momento não é só celestial e sim também terreno.

Se compararmos o plano de uma igreja anterior à Reforma com uma planta pós-Reforma, a diferença principal está na sua disposição espacial cuja ênfase mudou do altar para o púlpito e com a eliminação do santuário reservado ao clero, tornou-se possível uma participação maior da congregação. Outra alteração fundamental foi o desenvolvimento do canto coral pela congregação e o uso crescente da música de órgão, exigindo a construção de galerias. Como as decisões do Concílio de Trento orientaram-se para o cristianismo primitivo, as igrejas se convertem em interpretações modernas das basílicas cristãs primitivas. Combinando-se nos seus projetos arquitetônicos sacros do barroco o plano axial das basílicas com a planta centrada. Esta solução irá adquirir uma importância fundamental no período, uma vez que as novas criações arquitetônicas atenderão melhor aos objetivos da igreja e da sociedade que a frequenta. (BIANCARDI, 1998, p. 49-50). Neste novo plano de composição simétrica a sacristia em tamanho significativo ocupa a parte posterior da igreja em toda extensão de sua largura. Esta localização será a mais comum às construções monacais a partir do barroco. Neste exemplo a sacristia está sobre o plano do coro, que é arrematado por uma cúpula. (BIANCARDI, 1998, p. 52).

As decisões do Concílio de Trento e a resposta da Igreja Católica as ideias reformadoras luteranas, inauguraram uma profusão de manifestações nas artes de toda a espécie, especialmente nas artes visuais, este novo jeito de falar com Deus e falar Dele com os fiéis, proporcionou aos artistas e artífices bastante trabalho, por isso neste período houve um desenvolvimento de todas as artes visuais, das ditas “menores” as “maiores”, atingindo assim também a fabricação e a ornamentação das peças de mobiliário sacro, que também se tornaram um meio eficaz de conversão, diante dos cuidadosos trabalhos elaborados em talha e pintura, entre outras técnicas, tanto que podemos denominar os móveis desta época como verdadeiras

miniaturas arquitetônicas, por sua semelhança nas dimensões gigantescas, bem como na ornamentação composta pelos mesmos elementos.

2.9 AS SACRISTIAS NA PENÍNSULA IBÉRICA

Por motivos e razões metodológicas se deixou para o final destas considerações, um breve estudo sobre a arquitetura da Espanha e de Portugal referente aos monumentos religiosos e as sacristias. É indiscutível que as influências dos dois países na América hispânica e no Brasil (América portuguesa), ocorreram após as descobertas do Novo Mundo no século XVI, mas foram exercidas efetivamente a partir dos seiscentos e setecentos, quando o Renascimento, o Maneirismo e o Barroco já haviam confirmado suas formas na arquitetura e na arte européia. A vista disto serão feitos alguns comentários a respeito de alguns monumentos de cada país, que refletem significativamente esses períodos. (BIANCARDI, 1998, p. 58-59).

Estas sacristias guardam diversas semelhanças com os espaços estudados por nós em Salvador na Bahia. Considerando as influências espanholas e portuguesas em relação à construção e ornamentação dos templos e dos seus compartimentos internos aqui no Brasil.

A Conceção das Sacristias na Península Ibérica, desde a Idade Média, é marcada pelos edifícios religiosos que possuíam em geral uma sacristia. O Renascimento orientou a organização desse espaço para a sua harmonização com as novas concepções arquitetônicas e decorativas do período. Por outro lado, a arte da Contra Reforma expressava a luta da Igreja frente ao Protestantismo, em suas várias vertentes, e contou com o auxílio das Ordens Regulares reformadas que, a partir de então, orientaram as encomendas e os artistas na organização dos novos projetos. Seguindo o modelo espanhol então surgido, podemos citar o exemplo da sacristia *Cartuxa de Granada* - possivelmente traçada por *Francisco Hurtado Izquierdo*, arquiteto de *Córdoba*, 1709 - (SEBÁSTIAN, 1981, p. 55) que, embora pertencendo às tradições espanholas, excede em relação às demais por suas grandes proporções, correspondendo quase a um templo, possuindo até mesmo uma cúpula.⁴²

Como sabemos os reis de Espanha são católicos, por esse motivo todos os territórios colonizados por seus reinados nesta época vão absorver em grande parte ensinamentos ligados

⁴² Santiago Sebastián se refere ao exemplo como uma “faustosa sacristia”, não só pelas suas proporções avantajadas, mas também pelos efeitos de luz e decoração pictórica primorosa, sendo um conjunto barroco dificilmente superável em riqueza e significação. SEBÁSTIAN, Santiago. **Contrarreforma y barroco**. Madrid: Alianza Forma Editorial, 1981.

a religião dos soberanos, podemos perceber, por exemplo, que raríssimas igrejas na Bahia possuem duas sacristias.

Espanha e Portugal estão ligados intimamente aos movimentos da Igreja romana durante o processo do Concílio de Trento e da Contra-Reforma. Especialmente a Espanha tornou-se um centro político, econômico e social importantíssimo para o movimento reformista, graças ao seu enriquecimento, unificação interna das províncias e desenvolvimento cultural através da língua e da literatura, que justificam no século XVII a denominação de século de ouro. (KUBLER e SORIE, 1959, p. 13-14).

A vinda das ordens primeiras para a América, teve uma intenção exploratória e comercial e para que tudo ocorresse com sucesso, segundo o projeto colonial português que era apoiado pela Santa Sé o qual previa a aculturação dos índios, que através de vários métodos, inclusive o de convencimento emotivo, os povos autóctones deveriam abdicar de sua fé a adotar a fé no Deus cristão, em Cristo e nos santos. Trazendo mais fiéis e muito mais riquezas para os soberanos e para a Igreja Cristã Católica, compreendemos que por conta disto é que essas Ordens primeiras se desenvolveram com bastante rapidez porque se utilizaram de planos construtivos adequados ao espaço e a mão de obra disponível e porque também compuseram ornamentações extremamente catequéticas, para auxiliar nesta conversão dos povos.

Grandes realizações vinculam o reinado de *Felipe II* (1556-1598), que constrói o palácio do *Escorial* como exemplo das edificações da Contra-Reforma. [...] Suas funções simultâneas de palácio, convento, universidade, museu, seminário e hospital, traduzem a concepção espanhola de monarquia como forma de religiosidade e de manifestação de graça divina. (BIANCARDI, 1956, p. 59). Seria mais exato dizer que o *Escorial* foi desde então para a Espanha o que São Pedro de Roma foi para a Itália, o tipo de arquitetura em que as gerações futuras vão aprender, pelo seu espírito e pelo pormenor, em toda Península Ibérica. (TAIPÉ, 1974, p. 141; BAZIN, 1964, p. 10).

Este conceito de construção que tenha um perfil multifuncional torna-se importante nos primeiros momentos da colonização, pois, ao invés de construir várias edificações, eles utilizavam os aposentos do templo para quase tudo, acreditamos que é por isso que as sacristias do Norte e Nordeste do Brasil ganharam utilidades que não se limitam à guarda de objetos e vestes do culto e de vestiário para os sacerdotes, precisando, elas poderiam se transformar em

bancos, prisões, salões de festas para recepção de autoridades, espaço para reuniões, assinatura de acordos entre autoridades, entre diversas outras utilidades.

Ao longo do século XVII, a decoração interior das catedrais e de todas as igrejas, paroquiais ou conventuais terá novos efeitos. Fica evidente a preocupação de emocionar, e ao tempo tornar a doutrina mais familiar por meio do enquadramento nos retábulos articulados com a arquitetura, a imagem dos santos protetores. Mas a Espanha nunca deixará de mostrar as suas particularidades regionais: *Granada, Sevilha, Valência, Compostela, Barcelona, Madri e Salamanca*. (BIANCARDI, 1988, p. 61).

As Igrejas, capelas dos colégios e dos conventos e mosteiros no Brasil adotaram a mesma busca por efeitos novos, como um ilusionismo arquitetônico e espacial na pintura e em toda sorte de ornamentação, e as sacristias acompanham essa monumentalidade no seu tamanho e programas decorativos que em muitos casos são a propaganda da fé cristã e da piedade com que a ordem à guarda.

Em *Salamanca* a arquitetura é dominada pelo famoso conjunto arquitetônico dos jesuítas, com seu colégio e sua igreja – a *Clerícia*, obra do primeiro arquiteto barroco espanhol, João Gomes de Mora que deu início ao projeto da igreja em 1614, mas a conclusão do conjunto ocorreu somente em 1755, em pleno domínio do barroco espanhol. A sacristia barroca em grandes proporções domina toda extensão da largura da nave, na parte posterior da capela-mor. (TAIPÉ, 1974, p. 149; KOCH, 1985, p. 251).⁴³

É importante lembrar que o plano deste colégio e da Igreja de *Salamanca* na Espanha guarda bastante semelhança com a planta da Igreja do Colégio dos Jesuítas na Bahia, a atual Catedral Basílica de Salvador, especialmente no que se refere ao posicionamento e dimensão da sacristia. Nada mais natural, pois, a dos jesuítas é uma ordem fundada por um espanhol, e a influência da Espanha junto à Igreja Católica nesta época era muito grande.

Os programas para construção e reforma das igrejas tornaram-se cada vez mais ambiciosos e, nesse contexto, as sacristias ganharam em tamanho, elegância e suntuosidade, haja vista as grandes modificações ocorridas no cerimonial litúrgico. O apuro e elegância atingiram então os equipamentos das sacristias – Altares, fontes, armários – assim como o tratamento de pisos, paredes e tetos. Artistas renomados foram chamados para decorar esses

⁴³ Ver na obra de SCHUBERT, Otto. *Geschichte des Barock in Spanien*. Esslinger: 1908, p. 111-113.

recintos, transformados em espaços dignos das magníficas igrejas então concebidas, sendo algumas consideradas verdadeiras pinacotecas, devido ao grande número de obras ali depositadas, caso da imensa sacristia do Monastério de *Guadalupe*, com obras de *Lucca Giordano e Zurbarán*, da sacristia do Convento de São Lourenço do *Escorial*, igualmente de enormes proporções, com uma das mais importantes coleções de pintura de toda a Espanha. (FERNANDES, 2009, p. 301).

Na Catedral de Santiago a sacristia está disposta no espaço lateral da nave e não ao fundo como na Igreja de *Salamanca*, a explicação para este posicionamento diferenciado é que não havia um espaço mais afastado da circulação dos fiéis com ligação imediata com o claustro e outras dependências importantes que foram criadas no século XVIII: Capelas, Sala Capitular, Sala do Tesouro, Sala das Relíquias, Biblioteca e a Sacristia.

A sacristia “nova”, ou seja, a que é efetivamente utilizada com suas finalidades encontra-se ao lado direito da igreja na altura da nave, antes do *transepto*. Uma porta em estilo prateresco dá acesso a ela, precedida de uma outra sala a ante-sacristia. Ambas foram desenhadas por *Juan de Alava*. Ali estavam guardados verdadeiros tesouros entre objetos utilizados no culto, confeccionados nos séculos XVI e XVII. Também se podem observar nesta sacristia obras de *Gregório Ferro*, pintor de *Carlos IV*. (BIANCARDI, 1988, p. 63).

As marcas arquitetônicas, deixadas no Brasil colônia pelas propostas construtivas e ornamentais espanhóis são nítidas e podemos enumerá-las em nossos templos religiosos, tais como influências de planos, de ornamentações escultóricas praterescas, tanto em pedra, quanto em madeira entre outros materiais mais preciosos, nas sacristias pesquisadas notamos muitos detalhes de entalhe dos móveis que têm forte influência espanhola.

Em Portugal o processo de desenvolvimento da arquitetura religiosa não foi o mesmo da Espanha. Fatores políticos, sobretudo, interromperam seu andamento. Parte deles foram provocados pela dominação espanhola. Além disso, o estado português teve a infelicidade de ver grande parte de seu patrimônio arquitetônico de muitos séculos, desde a época medieval até construções já do barroco, destruídos pelo terremoto que atingiu Lisboa em 1755. Poucas construções restaram daqueles períodos: a Sé Velha de Lisboa de 1147, as torres do Castelo mourisco de São Jorge de 1386, a Catedral de *Évora*, inspirada no estilo românico de *Santiago de Compostela e a Sé de Braga*. (BIANCARDI, 1988, p. 65).

A arquitetura manuelina se prolongou por todo século XVI e este estilo português, segundo Reynaldo dos Santos (1929) é a expressão do renascimento naquele país. O reinado de D. Manuel (1495-1521) é centrado na descoberta do Novo Mundo, do mesmo modo que o Renascimento italiano se centraria na redescoberta do Mundo Antigo. (SANTOS, 1929, p. 26-30). O modelo para as novas sacristias portuguesas pode ser buscado na sacristia da igreja de São Roque de Lisboa: Com planta retangular, arcazes dispostos contra as paredes, filas de quadros por cima deles e no teto apainelado com emblemas pintados, de certa maneira, o modelo de sacristia para o espaço português de seiscentos, com o qual se poderá relacionar, por exemplo, a sacristia de Salvador. (SANTOS, 1929, p. 138).

A sacristia do mosteiro dos Jerônimos faz parte do conjunto de anexos que circundam o claustro, entre a nave, no lado esquerdo, na altura da capela lateral que forma o *transepto*. Ao lado da sacristia, que só tem acesso no corredor do claustro, encontra-se a sala do Capítulo. É uma disposição de características monacal, e sua proporção é de tamanho considerável em relação aos demais espaços do conjunto dos Jerônimos.⁴⁴

Em Évora ou na igreja de São Roque de Lisboa, as sacristias do partido jesuítico estão dispostas nas laterais da capela-mor, após a divisão – o arco cruzeiro, entre a nave e o altar. (KUBLER, 1959, p. 112; SANTOS, 1970, p. 61). A Sacristia da Igreja de São Roque de Lisboa apresenta-se ornamentada com três séries de pinturas de grande valor artístico, em frisos sobrepostos até ao teto. A primeira série, junto ao arcaz, data de 1619 e relata importantes episódios da vida de São Francisco Xavier. É um trabalho da autoria de *André Reinoso*, pintor proto-barroco português. Neste conjunto o pintor representa, com grande pormenor, alguns milagres realizados pelo santo jesuíta, no decurso das suas viagens missionárias pelo Oriente. A segunda série, ao centro, inclui passos da “Paixão de Cristo”, intercalados por quadros alegóricos de passagens bíblicas, encomendados pela Misericórdia de Lisboa, ao pintor *André Gonçalves*, no século XVIII. A última série, no topo, mostra episódios da Vida de Santo Inácio de Loyola, o fundador da Companhia de Jesus. O teto é formado por uma abóbada de berço, dividida em caixotões, decorada com frescos do século XVII, representando símbolos bíblicos integrados é a *Litania* ou "*Ladainha da Virgem*". Os arcazes são em madeira de jacarandá com filetes de marfim e datam do século XVII.⁴⁵

⁴⁴ INSTITUTO português do património cultural – mosteiro dos jerônimos. Lisboa: s/ d., (Planta Guia Explicativa).

⁴⁵ Disponível em: <http://www.museu-saoroque.com/Sacristia.aspx> Acesso em: 22 Ago.2010.

Em ambos os lados da capela mor portas de madeira com moldura de cantaria. A do lado do Evangelho dá acesso a uma sala grande de arrumações. A do lado da Epístola dá acesso à área de serviços, a Norte e à Sacristia, a Sul. Na sala virada ao Norte, que se supõe servir para aulas de catecismo e reuniões há um armário alemão do século XVII em estilo barroco, um lava-mãos: (espécie de pia ou lavabo para se lavar as mãos) de cantaria de basalto e uma arca de confraria provavelmente em madeira de *barbuzano*. (CARITA, 1991, p.121). Com ferragens e três fechaduras.

A Igreja de São Roque do *Funchal* possui planta longitudinal Norte/Sul composta de uma só nave e capela-mor retangulares, com dois altares laterais [...]. Sacristia e serviços adornados a Oeste. Volumes articulados simples com cobertura de telha de canudo com quatro, três e duas águas, com beiral duplo da mesma telha. ⁴⁶

Nas dependências de alguns templos ainda se conservam exemplares de antigas caixas, umas de arrecadar e outras de receber esmolas, tendo as primeiras proporções de verdadeiras arcas e suas respectivas ferragens. Algumas destas também serviram para a recepção de esmolas, pois nelas se encontram fendas de mealheiro, ou para cofre de confrarias e da fábrica das igrejas. (...) Uma das maiores e mais valiosas que conhecemos é a existente numa dependência da igreja de S. Roque do Funchal, verdadeiro tipo da arca de três chaves, das quais eram detentores: o pároco, o tesoureiro da respectiva confraria e o escrivão da Câmara Eclesiástica, entidades estas que compareciam anualmente à sua abertura (PEREIRA, 1939, p.643).

A sacristia (a oeste do *transepto* / esquerda) é importante por ser uma das primeiras sacristias construídas pela Companhia de Jesus, concebido em conformidade com as recomendações litúrgicas emanadas do Concílio de Trento. As sacristias das igrejas assumiram a função adicional de "galerias de arte" para a edificação dos fiéis. Os jesuítas de São Roque estavam na vanguarda desta evolução. (SERRÃO, 2006, p. 23-29). Ao longo das paredes laterais da sacristia estão duas grandes e valiosas caixas com gavetas, feitas em jacarandá e pau-rosa e cobertas por ébano e incrustados com marfim do século XVII. (SMITH, 1971, p. 153-163).

Este talvez seja o modelo de mobiliário de sacristias adotado pela sacristia do antigo Colégio dos Jesuítas em Salvador, dois móveis que ladeiam um altar de algum santo ou devoção, com um sacrário onde se guardam as partículas das hóstias já consagradas.

Na Sacristia existe dois grandes móveis de madeira polida com tampo de mármore cinzento, e outro do mesmo material, com quatro prateleiras e nove gavetas de diferentes

⁴⁶ Disponível em: <http://www.lithis.net/64> Acesso em 22/08/2010.

tamanhos, onde se guardam alguns objetos do culto, ambos do século XIX. Sobre um armário de metal e imagem em barro policromado representando provavelmente, São Expedito (ou São João de Deus) com dois índios convertidos. Sobre o armário com tampo de mármore, crucifixo de banqueta em talha dourada, ao gosto dos finais do século XVIII, um quadro ao gosto da Escola de *Rembrandt*, com tema sacro - investidura de santo, no meio um senhor claramente flamengo, século XVII, provavelmente. No outro armário entre vários objetos de prata (jarros de água e vinho, bandeja, vários *cálices*) destacam-se: a *naveta* de prata profusamente trabalhada, do século XVIII; cálice em prata dourada do século XVI com base dos séculos XVII/XVIII; cálice em prata do século XVII.⁴⁷ As paredes estão quase completamente cobertas com três fileiras de valiosos quadros estabelecidos nas sobrepostas com frisos que vão até o teto abobadado. A linha mais baixa de vinte pinturas, considerado o mais importante, relata os incidentes e milagres na vida de São Francisco Xavier, em especial suas viagens ao Extremo Oriente. Elas foram executadas no século XVII pelo pintor português maneirista *André Reinoso* (cerca de 1590 até após 1641) e seus colaboradores.⁴⁸ O ciclo foi concluído em 1619, ano em que São Francisco Xavier foi reconhecido como Beato, e fez parte de um programa de propaganda jesuíta para promover a sua canonização (que finalmente ocorreu em 1622).

Esta descrição acima é bastante detalhada, lembrando o ambiente observado em várias sacristias da Bahia, pois é um lugar para o preparo dos atos de fé, portanto há nele uma série de aparatos para este fim. O Concílio de Trento tornou a Santa Missa uma celebração essencial para que os fiéis pudessem demonstrar que eram crédulos em Cristo e na igreja que o representava. Por isso, a riqueza dos aparatos tornou-se muito mais obrigatórias para que não restasse nenhuma dúvida do poder e da realeza do Deus Cristão e, por conseguinte dos sacerdotes que intercediam pelos pecadores.

A linha do meio que remonta ao século XVIII é atribuída a André Gonçalves (1687-1762). Ele retrata diversas fases da Paixão de Cristo entrelaçado com pinturas alegóricas legenda com passagens bíblicas. Essas peças eram velhas bandeiras processionais, encomendadas em 1761 pela Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, a Gonçalves, mais tarde, elas foram separadas e organizadas como imagens na sacristia. (CAETANO, 2000, vol. 2, p. 62). No friso superior as pinturas são de cenas da vida de Santo Inácio de Loyola, fundador da

⁴⁷ Disponível em: <http://www.lithis.net/64> acesso em 22/08/2010.

⁴⁸ Os temas desta série de 20 pinturas estão listados na obra de Serrão, A Lenda de São Francisco Xavier; toda a série, assim como cada tela é descrita em detalhes. Veja também Antônio Meira Marques Henriques, São Francisco Xavier. Vida e Lenda / São Francisco Xavier. (CAETANO, 2006, p. 50-69; 62-77)

Companhia de Jesus. Eles vieram do extinto noviciado jesuíta, agora na Cotovia e são atribuídos a Domingos da Cunha, o *Cabrinha*. (CAETANO, 2000, p. 72-85). O teto da sacristia é composto por uma abóbada redonda ou de berço dividida em cofres decorado com frescos do século XVII que contêm emblemas com símbolos bíblicos alusivos à Virgem Maria, mais tarde integrada numa "Ladainha de Nossa Senhora".

Este detalhe dos símbolos bíblicos alusivos à Virgem Maria, nos permite estabelecer uma ligação de exploração de tema entre as duas sacristias, considerando alguns pesquisadores, que a sacristia dos jesuítas da catedral Basílica de Salvador é uma continuidade complementar da propaganda jesuítica, considerada como a mais completa em seu discurso pictográfico geral. Há inclusive a semelhança entre as técnicas artísticas empregadas nos arcazes, como os embutidos em marfim.



Figura 019: Vista Geral do Interior da Sacristia da Igreja de São Roque em Lisboa, Portugal. ⁴⁹

A Sacristia da Catedral Basílica de Salvador, antigo Colégio dos Jesuítas possui semelhanças tanto na escolha de materiais quanto na elaboração da ornamentação, principalmente pelo uso de pedras, teto em caixotão e dois grandes arcazes, pinturas nas paredes com devoção ao crucificado e a Nossa Senhora. E no alçado dos arcazes pinturas que contam passagens da vida de Maria, mãe de Jesus Cristo. Por isto achamos por bem trazer ao conhecimento dos leitores esta semelhança em vigência na época, isto também comprova as suposições de que havia uma espécie de modelo para a ornamentação das sacristias em cada época.

⁴⁹ **Figura 018:** Vista Geral do Interior da Sacristia da Igreja de São Roque de Portugal Disponível em: <http://www.museu-saoroque.com/Sacristia.aspx> e [http://www.infopedia.pt/\\$igreja-de-s.-roque-\(lisboa\)](http://www.infopedia.pt/$igreja-de-s.-roque-(lisboa)). Acesso em: 22/08/2010.

Há uma profunda afinidade entre o barroco português e o barroco espanhol. Não poderia mesmo ser diferente, pois entre 1580 e 1640 os dois reinos foram governados pelo mesmo soberano. Porém aconteceu que mais ao norte do país no século XVII o estilo tomou maior gosto e se aninhou na arquitetura lusitana, pois com o granito de fácil acesso em Portugal, à matéria-prima básica da maioria dos monumentos, esta tarefa se tornou mais possível. (BIANCCARDI, 1988, p. 69).

Precisamos sempre nos lembrar estas ligações culturais entre esses dois reinos, Portugal e Espanha para que não consideremos todas as influências estilísticas do ponto de vista das artes que foram disseminadas na América colonial. Considerar a Salvador colônia como um espaço geográfico apenas governado pelo gosto dos portugueses é um estreitamento do entendimento das técnicas e das cartelas ornamentais utilizadas para a decoração de espaços e móveis.

Na ocupação da América espanhola e portuguesa, essa tradição [de proibir a construção dos locais de culto dos povos oprimidos] não foi diferente, mesmo porque os povos que vieram a construir a nação brasileira, independentemente da etnia – ameríndios, europeus, ou africanos, todos, a sua maneira, eram profundamente religiosos. Antes da própria casa, eles ergueram capelas e igrejas; as escolas e os seminários compartilharam o mesmo edifício, enquanto nos conventos e mosteiros, a exemplo das construções medievais, abrigaram-se clérigos, artesãos, velhos e doentes, prelados e autoridades. O edifício religioso no Brasil Colônia simboliza a construção multifuncional de atendimento ao sagrado e ao profano. A ausência de uma estrutura política na colônia com edifícios próprios para as atividades administrativas, culturais e artísticas, levou a igreja a absorver todas essas funções em suas dependências. (BIANCCARDI, 2005, p. 44).

Em Salvador na Bahia as primeiras ordens religiosas que chegaram se preocuparam emergencialmente em construir seus locais de culto os quais também eram suas residências. No princípio com materiais mais simples e depois reconstruíram de maneira mais elaborada, seguindo os cuidados estabelecidos pelo Concílio de Trento que em seu Capítulo XVIII da Doutrina do sacramento da Ordem – Do modo de erigir um seminário de Clérigos e educá-los nele e posteriormente das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, as quais só seriam conhecidas no final do século XIX. Sendo assim, as sacristias ganharam projetos decorativos monumentais, tornando-se espaços amplos e bem ornamentados do ponto de vista harmônico e

instrutivo. Pois, estes espaços precisavam ter uma versatilidade nos seus usos e utilidades mais oficiais.

É importante salientar que as principais decisões que foram tomadas pelo Concílio de Trento, foram: A Manutenção do celibato (os sacerdotes não podiam casar e exercer funções matrimoniais), A reafirmação dos sacramentos como, por exemplo, o batismo e o matrimônio, a ordem, a autoridade do papa (e a hierarquia dentro da Igreja); A proibição à venda de indulgências (perdão), estabelecimento dos seminários para a formação de sacerdotes desde a adolescência (para fornecer aos padres um melhor preparo, pois muitos eram analfabetos), oficializou a Companhia de Jesus (para angariarem fiéis e expandir a fé cristã, principalmente nas colônias), criou uma espécie de *Índex* (lista de livros proibidos pela Igreja) e reativou a Inquisição (a fim de punir os não-católicos, principalmente os protestantes e judeus).

As sacristias brasileiras acompanham essas referências gerais das portuguesas. Para a sua concepção definitiva, no entanto, nos importa considerar as condições de evolução da arquitetura ao longo do período colonial, as orientações das Ordens Regulares e a ação das Ordens Terceiras, principalmente no século XVIII [...]. (FERNANDES, 2009, p. 301).

As sacristias das Ordens Regulares da Bahia guardam tradições arquitetônicas e ornamentais a partir da preservação dos seus projetos decorativos que muitas vezes não acompanharam mudanças estilísticas das naves dos templos, principalmente no que se refere aos retábulos e altares os quais muitas vezes iniciaram a formação das Ordens Terceiras dentro dos templos dos Primeiros. A partir daí a busca pela construção dos templos das Ordens Leigas.

As igrejas beneditinas do Porto e de Coimbra, como também a de Lisboa, exemplificam muito bem o trabalho e a arte dos Álvares. Em Coimbra a Sé Nova, Santa Clara e as sacristias de Santa Cruz de 1622, bem como da Sé Velha e o Colégio Novo (hoje Museu Machado de Castro), revelam com seus azulejos e tetos apainelados como se exprimiu o barroco português nesta região. (BIANCARDI, 1988, p. 69).

As influências trazidas do Porto e de *Coimbra* estão presentes nas sacristias de Salvador, pois, há uma interdependência cultural na história dessas duas cidades, as quais manifestam semelhanças muito grandes, na sua arquitetura e principalmente no modelo de sacristias contra-reformistas, especialmente quando tratamos da ornamentação e do mobiliário. Estas ligações

são exploradas com bastante êxito por pesquisadores e historiadores dos dois lados do Atlântico.

No final dos seiscentos, sob a direção de dois arquitetos lusitanos: Pedro Tinoco e seu filho João Nunes Tinoco, contratados pelo rei de Portugal, surgem alguns dos melhores exemplares da arquitetura barroca lusitana: A sacristia da igreja de Santa Cruz de 1626 (citada anteriormente), o seminário de Santarém, 1676 e as igrejas de São Gonçalo e Carmo em Aveiro, 1643. (BIANCCARDI, 1988, p. 69).

Faz-se necessário em outros trabalhos uma comparação entre estes espaços para estabelecer entre eles suas semelhanças e diferenças em se tratando de sua arquitetura e decoração.

D. João V – O Magnânimo, no século XVIII resolveu construir em Mafra um convento-palácio, bastante semelhante ao *Escorial* espanhol, trouxe para projetá-lo o arquiteto alemão *Friedrich Ludwig*, conhecido como *Ludovici*. O Palácio de *Mafra* construído entre 1717 – 1750 é um rico exemplo de arquitetura barroca com influência alemã. Seu plano simétrico, como o espanhol, mostra a igreja de uma nave com plano semelhante ao de *Il Gesù* de Roma. As sacristias da igreja, cuja fachada coincide com a do palácio, tem a localização natural, nas laterais da capela-mor. *Victor Taipé* (1974) observou que no conjunto, as igrejas portuguesas do século XVIII. (BIANCCARDI, 1988, p. 69). Inscreveram-se numa planta retangular, em que as sacristias envolvem a própria nave, providas de fachadas retangulares, com duas torres, janelas dispostas em V, oferecem uma impressão de simplicidade quase austera. (TAIPÉ, 1974, p. 155).

Esta marca arquitetônica se faz presente em Salvador na Bahia em diversos templos que tomaram como modelo *Gesù* em Roma. E as sacristias não ficam de fora destas influências, salvo pelo detalhe de que nesta época as sacristias soteropolitanas serão únicas, amplas e dotadas de um plano ornamental de cunho decorativo e funcional, do ponto de vista da conversão dos fiéis para a religião católica pela imagem dos seus santos, mártires, heróis e devoções.

A tradição portuguesa barroca só é sentida através das igrejas de nave redondas ou elípticas, na ornamentação interior dessas igrejas há uma decoração de madeira esculpida e dourada – a talha, onde surge uma proliferação de motivos esculpidos, uma sucessão de degraus no altar – o trono eucarístico, onde se amontoam vasos, círios e estatuária pintada das

numerosas imagens. Essa decoração se estende pelas sacristias nos claustros onde os revestimentos de faiança branca e azul – os azulejos portugueses, tão importantes em suas construções (BIANCCARDI, 1988, p. 70).

Apenas em duas das sacristias que pesquisamos notamos a talha dourada como nas sacristias barrocas portuguesas, na sacristia do Convento de São Francisco e na sacristia da Igreja do Convento do Monte do Carmo em Salvador.

A arte religiosa instaurada pelos portugueses na colônia americana nasceu sob o signo do barroco, período histórico, político e estético, cuja terminologia, ainda hoje, passados quase cem anos dos primeiros estudos, vem sendo discutida quase na mesma proporção da crítica formal e técnica sobre seu imensurável e universal acervo. (BIANCCARDI, 2005, p. 44).

As sacristias pesquisadas por este trabalho são marcas indeléveis desta arte religiosa em estilo barroco, instaurada pelos portugueses no Brasil colônia que a partir de decisões do Concílio Tridentino e também por influências estilísticas espanholas, portuguesas e indo arábicas, as quais são facilmente detectáveis na composição ornamental dos espaços sacristicos e dos seus mobiliários, especialmente em se tratando dos arcazes, repositórios, cômodas gigantes entre outros elementos componentes das funções destas salas.

Partindo da conceituação das palavras chaves deste estudo, tais como; Arcaz, Caixão Grande, liturgia, sacristia, iniciamos este primeiro momento da pesquisa procurando encontrar os rumos para esclarecer a importância desses espaços de guarda e dos móveis gigantesco que neles estão colocados, não só por motivos decorativos mais primordialmente por motivos funcionais, além de serem decorados com pinturas, entalhes e incrustações que atingem uma harmonia com os demais elementos constantes dessas salas, criando um programa catequético que inspira o visitante a se interessar pelo testemunho da vida dos santos, dos mártires, profetas, heróis bíblicos, patronos, fundadores, reformadores e inspiradores das Ordens sacerdotais e da Imaculada Conceição de Maria, mãe de Jesus Cristo, figura central da nova aliança com a humanidade, envoltos no mistério da presença de Deus em corpo eucarístico na igreja.

Na tentativa de explorar mais ou menos 18 séculos na História da arquitetura cristã e também nas suas origens em religiões judaico-cristãs, além dos reflexos gerados pela reutilização de espaços grego-romanos, adaptando-os para o culto, procuramos neste I Capítulo recuperar a gênese e desenvolvimento desses espaços que em cada época foram destinados a

guarda de vestes e alfaias litúrgicas, bem como, para a preparação das cerimônias, onde os sacerdotes se revestiam com roupas materiais e espirituais para celebrar os seus atos de fé, acreditamos que esta investigação possa ser ainda mais aprofundada em outros trabalhos que possuam como objeto fundamental de estudo as sacristias, porém como a gênese dos móveis se confundem com a das sacristias, lembrando que o primeiro local de guarda de objetos sagrados foi uma arca e não um espaço arquitetônico, um móvel de guarda em uma época ainda anterior ao cristianismo.

De maneira externa, podemos perceber que esses espaços assumiram diversos formatos e localizações dentro do plano dessas construções. Bem como podemos fazer uma incursão cuidadosa também às várias funções assumidas por eles durante quase dois milênios. Permitindo-nos perceber que as sacristias não foram concebidas apenas como um espaço de depósito de bens sagrados, mas possuíram neste intervalo de tempo outras funções como as funções sociais, de locais de enterramento e reunião de benfeitores das Ordens, bem como abrigou as bibliotecas, serviu de prisão para condenados, e acima de tudo é um local de altíssima importância para a preparação das missas e celebrações da Igreja Católica Cristã, sendo também uma espécie de capela, onde os celebrantes e irmãos de cada Ordem religiosa podem fazer suas orações preparatórias para os atos de fé que serão realizados diante do altar-mor na nave da Igreja ou nos altares laterais e colaterais.

Encontramos também diversas semelhanças arquitetônicas e ornamentais entre as sacristias européias, principalmente as da Península Ibérica, as da França e da Itália com as sacristias coloniais Brasileiras. O que nos possibilita aplicar métodos de estudo já utilizados nesses ambientes para melhorar as nossas leituras e entendimento da ornamentação desses espaços na Bahia, mais especificamente nos móveis de guarda das sacristias selecionadas por esta pesquisa.

CAPÍTULO II

3 O MOBILIÁRIO DE GUARDAR NA BAHIA E A SUA EVOLUÇÃO FORMAL

3.1 AS DIFICULDADES E PRECAUÇÕES PELAS QUAIS AS PESQUISAS SOBRE O MOBILIÁRIO PERPASSAM NO BRASIL

Neste capítulo faremos uma incursão ao estudo do mobiliário colonial sacro, iniciando com algumas considerações sobre as dificuldades do estudo destes objetos decorativos e utilitários [estudo dos objetos que reúnem utilidade e arte] no Brasil, bem como uma breve pesquisa sobre a evolução formal do mobiliário de guarda na Bahia, percorrendo das caixas aos arcazes.

Trataremos do conjunto mobiliário que compõe o ambiente das sacristias, em especial, dos móveis de guardar nelas contidos que são denominados por arcazes. Procurando traçar sua origem formal e histórica para fundamentar a importância dessas peças para a organização do cotidiano e das celebrações na Igreja Católica Apostólica Romana. Todas estas ações fazem parte também da análise dos móveis de guardar e das próprias sacristias como espaços destinados ao acondicionamento organizado destes suportes auxiliares da manutenção da fé na presença do sagrado nos templos católicos coloniais de Salvador.

Neste primeiro momento nossa intenção é trazer para o debate sobre o estudo dos móveis coloniais alguns questionamentos que consideramos ser de alguma relevância inspirados por (MALTA, 2003, p. 01) em primeiro lugar ela discorre sobre as classificações feitas a respeito do mobiliário como artes decorativas ou artes utilitárias, gerando controvérsias, preconceitos e até a falta de familiaridade dos estudiosos da arte moveleira no Brasil. Por isso, é necessário situar o mobiliário artístico dentre os objetos de estudo, principalmente aos que se debruçam sobre as artes visuais. Por isso, empreendemos uma investigação que elucide essas nomenclaturas que subdividiram as artes pelas suas características: é importante lembrar que esses argumentos não são mais utilizados, porém é necessário proceder a consulta a estas classificações do passado pois as ornamentações que estudamos foram construídas no séculos XVII e XVIII.

Para compreendermos melhor a classificação das Artes buscamos uma exposição que as diferencia, pois segundo o autor, “desde a Renascença, as artes plásticas foram

divididas em setores: as “Belas-Artes” e as “Artes Menores” ou “Artes Decorativas”. No primeiro setor, as Belas-Artes eram: Arquitetura, Pintura e Escultura, ou fossem as artes “maiores”. No segundo setor o desenho, a gravura, as artes industriais (cerâmica, tecelagem, mobiliário, objetos de decoração). Tal divisão não corresponde mais aos critérios atuais. Assim, uma das classificações que nos parecem mais adaptadas aos critérios contemporâneos é a que divide as artes entre “Artes Plásticas” propriamente ditas e “Artes aplicadas” ou “Artes utilitárias”. As primeiras, como sendo desprovidas de qualquer utilidade material, servindo apenas para a contemplação e o gozo estético. As segundas como sendo as que, ao lado da função contemplativa e estética, têm uma função utilitária. Teremos então a seguinte classificação: 1º GRUPO: ARTES PLÁSTICAS: Pintura – Escultura – Desenho – Gravura e artes afins. 2º GRUPO: ARTES APLICADAS: Arquitetura – Artes Industriais: ourivesaria, mobiliário, cerâmica, tapeçaria e têxteis em geral, desenho industrial etc.” (SOUZA, 1980, p. 05).

Consideramos as questões apontadas por (MALTA, 2003, p. 01) como sendo de extrema importância para a nossa pesquisa, pois enfoca as dificuldades que os historiadores encontram para estabelecer um diálogo fundamentado em bases teóricas mais sólidas, já que a real importância do acervo mobiliário foi e é bastante malgrado, retirando-os das discussões e pesquisas alusivas ao estudo das artes visuais no Brasil, compreendemos então que esta pesquisa funciona como um desafio importante para continuidade desta discussão.

No que se refere aos móveis pesquisados neste trabalho, o esforço para atingir um diálogo com os pesquisadores especialistas em mobiliário, a busca por informações mais seguras acerca dos arcazes, da sua evolução formal e estilística, foi um dos objetivos perseguidos com afinco e muita atenção.

A pesquisa das artes decorativas no Brasil é tarefa muito pouco exercida pelos pesquisadores, tornando ainda mais reduzido o universo referencial quando o tema é mobiliário. (MALTA, 2003, p. 01).

Apesar de pouco exercida a pesquisa no campo das artes decorativas em nosso país, ela precisa continuar, principalmente em relação ao mobiliário sacro de guarda, que necessita de maior atenção para se revelar de maneira mais acessível a todo o povo brasileiro, pois só podemos cuidar dos bens que conhecemos e por isso cuidamos melhor, portanto para nos importar com este patrimônio móvel é preciso que o conheçamos.

Apesar desta situação apontada por (MALTA, 2003, p. 01), no intuito de oferecer a ampliação dos horizontes à pesquisa, consideramos que a grande dificuldade é a falta de um diálogo entre os pesquisadores, que possa promover uma produção investigativa no campo das discussões e principalmente pela fragilidade das informações que geram um conhecimento de suas reais fontes documentais e bibliográficas mais confiáveis do ponto de vista da pesquisa

científica, viabilizando assim a construção de bases teóricas próprias e convincentes. Bem como o acesso a esses bens móveis para o procedimento de uma pesquisa mais aprofundada a partir de uma observação mais atenta de cada peça de mobiliário sacro.

No início desta pesquisa, acreditávamos que seria mais fácil o acesso aos locais e arcazes estudados, porém enfrentamos bastante dificuldade em conseguir fazer visitas aos espaços nos quais estes móveis se encontram, e para fotografá-los foi ainda mais complicado, pois, necessitamos conseguir documentação de autorização da Arquidiocese de Salvador e dos responsáveis por cada templo.

Quando a pesquisadora (MALTA, 2003, p. 01) discorre sobre a escassez de discussão a cerca do mobiliário no Brasil, e também sobre as dificuldades encontradas para o estabelecimento de bases teóricas próprias para a pesquisa, nos sentimos parte desta fala, pois, também encontramos estas dificuldades na construção deste trabalho, porém por abordar um universo um pouco mais focado no mobiliário sacro, acreditamos que possamos encontrar algum amparo bibliográfico e documental que possa nos indicar caminhos para estabelecer alguns pontos de discussão sobre os objetos estudados. Embora o acesso aos documentos seja dificultado na maioria das vezes pelo estado de conservação desses acervos.

Apesar das inúmeras dificuldades e da pouca ou quase nenhuma documentação sobre essas peças de mobiliário, acreditamos que é possível dar continuidade a este debate a cerca do patrimônio mobiliário sacro no Brasil. Se abordarmos o estudo deste patrimônio a partir do contato direto com esses bens, procurando exercer uma observação atenta e embasada sobre sua construção e elementos de ornamentação, este foi o nosso olhar, diante do prisma de questionamentos que ainda se fazem necessários discutir.

É bastante comum, encontrarmos colecionadores e antiquários [ditos especialistas em mobiliário], os quais não apresentam um comprometimento com o estudo histórico do mobiliário. Pois seus conhecimentos sobre a matéria são adquiridos, normalmente, de forma autodidata e com intenções puramente comerciais. Contudo muito do que se conhece a vulgata sobre o mobiliário brasileiro foi proveniente de suas vivências e experiências com esses móveis antigos. (MALTA, 2003, p. 01).

Observamos na ação classificadora que a assimilação costumeira criou quase que tradições orais entre os que conhecem o mobiliário brasileiro. (SERAPHICO, 1977, p. 12).

Esses conhecedores do mobiliário brasileiro dos quais, (SERAPHICO, 1977, p. 12) nos fala, não são historiadores da arte, e sim, colecionadores e antiquários que se consideram especialistas sobre o assunto. Este comportamento é considerado como um tema delicado, pois nos deixa levar pelo uso de termos cunhados para classificar os móveis, com o intuito de uma falsa valorização das peças para uma posterior venda. Para um argumento histórico no campo das artes, precisamos ser mais exigentes em termos de nomenclaturas e classificações.

Gostaríamos de lembrar que os maiores conhecedores destes móveis antigos são os seus fabricantes, os marceneiros e carpinteiros que os constroem, copiam e restauram muitas vezes sem os conhecimentos classificatórios e estilísticos construídos na maioria das vezes para poder comercializar as peças e não com intuito mais rígido do ponto de vista da investigação formal mais amparada em métodos científicos de pesquisa e classificação. Essa tentativa de identificar só para demonstrar um conhecimento parco sobre cada exemplar do mobiliário, torna muito mais difícil pesquisa. Pois, temos que retirar os “achismos” encontrados para apontar as reais características desses objetos. Como assinala (MALTA, 2003, p. 01).

Por isso necessário manter um diálogo aberto com os fabricantes e restauradores deste patrimônio, para que não se perca os conhecimentos adquiridos a partir do contato direto desses artífices com os móveis deste acervo sacro, principalmente os de guarda. A pesquisa deve auxiliar na manutenção desses móveis tornando-os mais conhecidos de uma forma cada vez mais completa com a investigação contínua.

A falta de interesse por parte dos historiadores da arte pelo mobiliário fez surgir a ideia de que esses bens não faziam parte da arte e, conseqüentemente, da história da arte, por isso, acreditamos que vários estudos acabaram por ser feitos pelos antiquários, colecionadores considerados por (MALTA, 2003, p. 01) como *amateurs* = amadores.

Precisamos ter cuidado com o conhecimento construído pelos antiquários e colecionadores, promovendo investigações que possam descobrir o que informação confiável e que somente fora construído para anexar as peças um maior valor histórico e artístico, precisamos ficar atentos aos exageros para não perpetuá-los em nossa discussão, mantendo sempre aberto este canal de questionamentos, produzindo trabalhos, artigos e provocando os pesquisadores que se interessem particularmente pelo patrimônio mobiliário sacro brasileiro a colaborar com a continuidade da pesquisa.

Corroboramos com (MALTA, 2003, p. 01) a conclusão de que o resultado desses estudos é uma série de ambiguidades formais e classificatórias, desde as nomenclaturas muitas vezes equivocadas e também as contradições sobre a identidade estilística² de cada móvel, bem como, a falta de coerência nas suas posturas metodológicas. Porquanto, deve-se ter o máximo cuidado na obtenção de dados construídos cientificamente.

Ainda segundo (MALTA, 2003, p. 01), o mobiliário se insere no campo das artes decorativas, onde as denominações estilísticas costumam ser bastante detalhistas, demarcando cada transformação ocorrida no repertório formal dos objetos. Em parte pela riqueza de minúcias decorativas que possuem, determinando a cada nova especificidade uma nova denominação, segundo as suas demandas funcionais e estéticas classificando-os em novos conjuntos de formatos, motivos decorativos e técnicas utilizadas.

Partindo deste princípio da investigação detalhada, precisamos promover bons recortes para que a investigação atinja resultados mais analíticos do ponto de vista das minúcias relativas à construção e à decoração deste patrimônio artístico mobiliário sacro brasileiro. A partir de diversas iniciativas de leituras formais e iconográficas da evolução e ornamentação destes móveis, os quais concentrarão diversos olhares sobre esses objetos, acreditamos ser possível manter do ponto de vista da produção de conhecimento sobre os mesmos um arsenal cada vez maior de informações mais complementares.

Durante muitos séculos, os estilos de mobiliário foram de modo geral identificados pelos nomes dos regentes dos países da Europa, especialmente os monarcas franceses, pois refletiam seus gostos pessoais [ou de sua corte], ou porque demarcavam uma nova linguagem formal que coincidiu com determinados períodos políticos desses reinados.

Na história da arte esta identificação estilística é empregada baseando-se em noções formais bem mais amplas. As quais utilizamos neste trabalho para analisar a evolução formal do mobiliário de guardar nos mosteiros e conventos e colégios da Bahia. Proporcionando aos exemplares estudados uma maior atenção aos seus ornatos e motivos compositores das suas cuidadosas ornamentações.

Para as artes decorativas suas particularidades formais nacionais e regionais eram comumente fixadas a cada detalhe pontuado por uma nova nomenclatura. Embora nem sempre

² **Antiquário:** [Lat. *Antiquariu.*] Colecionador, comerciante, ou loja de antiguidades. (FERREIRA, 2010, p. 50).

esta identificação fosse feita com maior cuidado no Brasil Colônia, especialmente quando procedida por inventariantes de cartórios, quando da pesquisa promovida sobre bens móveis, que, por exemplo, poderiam cometer erros por falta de conhecimento quando denominavam caixas como sendo arcas, fazendo uma confusão de formatos parecidos. Acreditamos que essas displicências tenham ocorrido com outros tipos de móveis, incluindo os arcazes, que muitas vezes nem deveriam ser tratados com tal nomenclatura³, pois segundo (BIANCARDI, 1988, p. 94) na sua observação formal, tratam-se de cômodas gigantes.

Então, quando identificamos um determinado estilo de móvel, como, por exemplo, Jesuítico ou Renascentista, Barroco ou Rococó, este se encontra dentro de um período de sua criação em termos locais e temporais, esta ideia estabelece um vínculo com as suas características formais. Embora nem sempre estas peças tenham sido confeccionadas dentro desses limites temporais no que diz respeito principalmente aos países da Europa.

Há também uma amalgama de estilos e utilização de ornatos mais comuns, como, por exemplo, a folha de acanto, os florais, mascarões, as formas geométricas como os losangos entre outros que se mantiveram, mesmo com o gosto por novos estilos em ornamentação promovendo uma reforma completa na decoração de alguns templos, nas sacristias, as cômodas gigantes do período colonial se mantiveram em muitas partes do país, conservando assim marcas estilísticas importantes para o estudo da história das artes decorativas no Brasil.

Porém nos países colonizados, como por exemplo, no Brasil, essa tradição era transposta com certo atraso, pois essas modas só nos chegavam em épocas posteriores, estabelecendo segundo (MALTA, 2003, p. 01) um diacronismo⁵, então o nome do estilo dado ao móvel colonial não mais servia como parâmetro de tempo e espaço originais de sua criação. Pois, englobavam uma outra temporariedade e espacialidade perdendo a coerência com a atualidade européia. Como já alertamos em nosso diálogo acima.

O alerta sobre essas questões nos faz lembrar que é bastante comum encontrarmos na história do mobiliário colonial brasileiro a adoção da qualidade em sufixo tardio aos estilos provenientes de Portugal, gerando com isso, termos como, por exemplo: D. José tardio. (MALTA, 2003, p. 01).

³ **Nomenclatura:** [Lat. *Nomenclatura*.] sf. Conjunto dos termos a uma arte, ou ciência. (FERREIRA, 2010, p. 533).

⁴ **Diacrinia:** 1. Estudo da evolução da língua ou de dois ou mais estados de uma língua. 2. Qualquer análise ou estudo histórico, principalmente de linguagem. 3. Alteração lingüística ocorrida ao longo do tempo. (SACCONI, 1996, p. 248).

Por isso, a referência principal no estudo do mobiliário brasileiro passava a ser a formal e não a temporal e espacial, que vigorava na Europa. Mesmo porque é necessária maior leitura e pesquisa para abordarmos exemplares móveis a partir das especificidades tempo-espço. Sem acrescentar a dificuldade de consulta do resumido acervo documental que restara a respeito do mobiliário deste período histórico no nosso país era uma colônia portuguesa. Neste caso é preciso a consulta de arquivos portugueses, que devem possuir bastantes informações confiáveis a respeito desses conhecimentos. Precisamos buscar um acesso maior a esses arquivos e informações dos museus, principalmente os da península ibérica.

Torna-se também importante, lembrar que existem falsificações ou adulterações promovidas por pessoas desavisadas sobre o valor de um móvel antigo inalterado, ou reconstruído para falsear outro mais valioso como no caso das caixas e armários que são facilmente transformáveis em suas formas e ornamentações principalmente em arcas, repositórios e armários decorados com maior apuro e técnica. Destruir um móvel antigo em nome de aparentar que ele seja ainda mais antigo é uma temeridade.

Se muitas vezes é inevitável, para conciliar a utilidade da peça antiga às necessidades atuais, acrescer algum pormenor, ela perderá parte de seu valor – ou o valor total. Mesmo que se “melhore” com espírito e bom gosto, desequilibra-se a estimativa como arquétipo. Lembremo-nos de que somente peças originais, na sua integridade, são realmente valiosas. Caixas toscas, armários lisos transformados em arcas vistosas, armários “primorosos” não têm mérito. É preferível vê-los em seu estado primitivo, feito documentação, com finalidade num museu de Mobiliário brasileiro, servindo de confronto, índice social, etc. marcando períodos de evolução. (SANTOS, 1944, p. 62).

Por causa deste interesse que a arquitetura e o mobiliário nos provocam é que estamos promovendo estas investigações que procuram elucidar melhor as informações sobre alguns dos móveis religiosos imponentes deste país, pela sua elaborada decoração, bem como pela sua inserção em ambientes cuidadosamente ornamentados, onde harmoniosamente se encaixam ajudando a compor ensinamentos fantásticos sobre os Santos, Mártires, Heróis, Devoções e Invocações da Igreja Católica Apostólica Romana na Bahia.

3.2 SOBRE O MOBILIÁRIO DE GUARDAR NA BAHIA⁶

⁶ Este Trabalho tomou como base as pesquisas realizadas na disciplina Artes Visuais na Bahia, ministrada pelo Professor Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire, Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia. Parte da Pesquisa de

Antes de iniciarmos o nosso trabalho sobre o mobiliário de guardar na Bahia, é conveniente que tratemos de alguns conceitos e noções elementares para o estudo do mobiliário, principalmente em se tratando do mobiliário de guardar na Bahia, que traz consigo além de formas e estilos diferentes dos que vemos na atualidade, ou seja, um contexto histórico-social peculiar à época colonial.

A mobília é o produto da relação transformadora que se estabelece entre o homem, sua casa, local de trabalho, de estudo ou de culto religioso. É o conjunto dos móveis e peças utilizados pelo homem no ambiente doméstico, funcional ou religioso, como complemento da atividade ou para repouso de seu corpo e para guardar seus pertences e objetos de maior valor.

Se observarmos com a atenção necessária, veremos que o móvel está bastante ligado ao formato do corpo humano [É justamente isto que chamamos hoje, de ergonomia], sendo construído a partir das suas posturas, proporções e das suas condições de sobrevivência em cada ambiente, cultura, situação econômica, política e social e também pelo estágio tecnológico alcançado em cada época e civilização.

Dentre os materiais empregados na indústria do mobiliário os mais constantes são a madeira, o ferro, o bronze, o marfim, o mármore e dezenas de componentes de uso acessório ou decorativo, como couros, ossos, fibras, tecidos, vernizes, tintas, madrepérola e mesmo materiais nobres como ouro, prata e pedras preciosas. Na contemporaneidade, encontramos o emprego de outros materiais e largamente os de natureza sintética e ou artificial, como fibras de vidro e laminados plásticos, entre outros.

Os móveis são classificados de acordo com a sua destinação em duas grandes categorias: os móveis de guardar e os móveis de repouso. Os cofres com as suas caixas a assentar diretamente sobre o solo são os móveis primitivos – protótipos de todos os móveis utilitários, artísticos, de guardar e repousar e seus derivados: as arcas, baús, canastras, armários, estantes, cômodas, aparadores, credencias, caixões grandes ou arcazes. (ROCHA, 1977, p. 10). (CANTI, 1999) ampliou estas categorias especificando cada vez mais o móvel pelas suas utilidades e pela sua família formal.

dissertação intitulada: “Os Arcazes das Sacristias das Igrejas de Salvador, Bahia: Igreja do Colégio dos Jesuítas (atual Catedral Basílica), Igreja dos Carmelitas Descalços de Santa Teresa de Avelã, Igreja do Convento de São Francisco, Igreja do Convento de Nossa Senhora do Carmo e da Basílica Arquidiocesana do Mosteiro de São Bento”. Como parte do Trabalho de Conclusão de Curso para obtenção de título de Especialização em Arte e Patrimônio Cultural da Faculdade São Bento da Bahia.

Arcas, frasqueiras, cofres, baús e canastras, são tipologias diferentes que ao longo do tempo e pelas necessidades foram transformadas a partir da caixa que é um móvel existente desde antes do medievo, e, por esse motivo, a primeira tipologia desses móveis que abordamos nesse trabalho, será a caixa, por isso observamos algumas denominações existentes em inventários, para podermos compreender que as caixas eram largamente utilizadas em toda a colônia, tanto no interior das casas para a guarda de toda a sorte de coisas, quanto adaptadas para acondicionar mantimentos, roupas, papéis e equipamentos durante as viagens, principalmente dos vendedores, pesquisadores, exploradores que viajavam pelas terras da colônia portuguesa no Brasil.

3.3 AS CAIXAS E AS ARCAS

As caixas eram citadas com frequência nos mais antigos inventários e outros documentos do período colonial, onde consta às vezes como único móvel, a *caixa* parece ser uma das primeiras peças de mobiliário a ser aqui empregada, se tornando um dos móveis básicos da casa brasileira, nos séc. XVII e XVIII. (FLEXOR, 1970, p. 37), em sua tese intitulada: “Mobiliário Baiano” que em 2009 transformou-se em livro editado pelo IPHAN. As caixas, arcas, frasqueiras e cofres compõem a primeira tipologia de mobiliário de guardar na Bahia. (CANTI, 1999, p. 95). Originalmente a arca foi uma caixa com tampa de gonzos, e representou a forma primária de móvel receptáculo. (SANTOS, 1944, p. 63).

Já registramos anteriormente, mais precisamente no I capítulo desta pesquisa, onde abordamos o espaço sagrado que a presença do termo arca tem uma história que remonta as civilizações mais antigas das quais temos registros do mobiliário, que por muitos povos foram utilizados com a função de guardar objetos valiosos ou sagrados. E, promovendo uma pesquisa sobre as sacristias e seus mobiliários, especialmente o arcaz, observarmos que esses móveis são caixas em sua forma fundamental dentro de outras caixas, os edifícios onde estão os templos.

No Egito antigo, na Palestina e em Roma a arca assumiu formas artísticas, desenvolvendo variações para fins especiais. Na Idade Média representou sua função vital de peça portátil na instabilidade da vida. A *arca* deu origem às *credências*, as *cômodas*, as *escrivaninhas*, aos *armários* e mais tipos de móveis receptáculos, sendo admitida ainda feita antepassada da cama pelo hábito de dormir sobre a sua tampa, que foi rude de acento, dela

nascendo o escabelo, o *escanho*. Na época medieval serviu também de mesa. Substituía a *Hucha* [ou *ucha*]. (SANTOS, 1944, p. 63).

Encontramos neste breve histórico das caixas e arcas, feito por (SANTOS, 1944, p. 63) uma série de afirmações sobre uma evolução destes móveis a partir das caixas, tida pelos pesquisadores que aqui trouxemos a discussão como sendo o móvel de guarda do qual se originam todas as outras tipologias de móveis receptáculos, além também de ter servido em tempos de mobiliário escasso como assento, cama e mesa, quando caixões e arcazes, por exemplo.

No Brasil, coerente historicamente, “[...] eram caixas sem atavios, repositórios, sem pretensões de alfaias e indumentos, (estes reduzidos a índices miseráveis, pois computam nos códices até pelas e colchões velhos, anáguas, manteus esgarçados, almofarizes e miuçalha escarninha), usadas na pacatez dos velórios ou nos lombos dos burros em viagens aventureosas pelo sertão”. (SANTOS, 1944, p. 63). Muitas vezes as tampas eram *monóxilas*, acompanhando impulsos *coevos* de aproveitamento de troncos gigantescos, característica rude do feitiço conforme descreve em “Mineiro-Goiano” (SANTOS, 1944 p. 76). Antepassada de inúmeros móveis recipientes: armários, cômodas, *uchas*, contadores; de assento: escanhos, bancos, mochos; mistos recipientes e de sentar: escabelos [ou caixas bancos] de espaldares com retábulos lavrados. Serviu de mesa e cama na Idade Média. Na época colonial serviam, no Brasil [uso original que persiste por ser peculiar], para guardar enxovais, objetos de valor como a baixela de ouro ou prata, ou como simples caixa que substituía o armário. Aparece, com frequência nos inventários do século XVII [Publicados pelo Departamento de Cultura da Câmara Municipal de São Paulo]. (SANTOS, 1944, p. 30).

Na caixa conforme os relatos da época se guardavam “de um tudo”, desde as roupas em uso, até mantimentos ou objetos de valor e também dinheiro. A *caixa*⁷ (Figuras 020-021). É um móvel de forma paralelepipedal, com tampa plana, mais larga que profunda, cujas dimensões variam de dois e meio a dez palmos, sendo mais comumente encontradas as de cinco e sete palmos. A princípio simples, se apresentam colocadas geralmente sobre suportes em forma de pequenos bancos. Mais tarde, os pés, sempre baixos, lhes são acrescentados,

⁷ **Caixa** -Ver ARCA. f. Caja, comúnmente de madera sin forrar e con tapa llana que aseguran varios goznes o bisagras por ano de los lados, y uno o más candados o ceraduras por el opuesto. m. ... Dicionário Enciclopédico SALVAT, segunda edição, SALVAT Editores, S.A. Barcelona – Buenos Aires. Imprensa Hispano Americana S.A. In: BEL-CAR vol. III ps. 643,-647, Editora Guanabara Filial Edf. A TARDE – 6º andar. Acervo Biblioteca da Universidade da Bahia, Escola de Belas Artes.

recortados diretamente na própria madeira ou de esteio, ou em torneados diversos, sobretudo na forma de bola achatada lembrando o bulbo da cebola ou em forma de bolas achatadas, comumente denominadas de bolacha, com predominância deste último tipo.

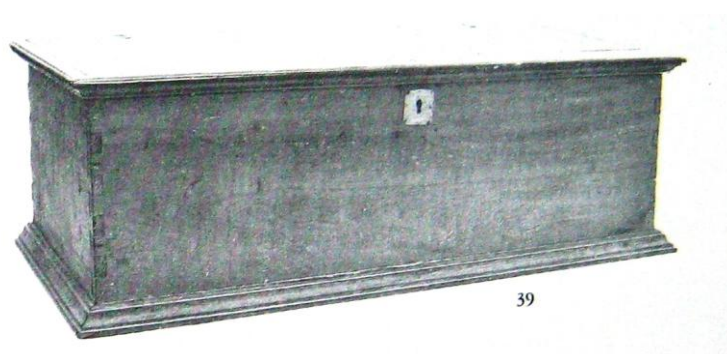
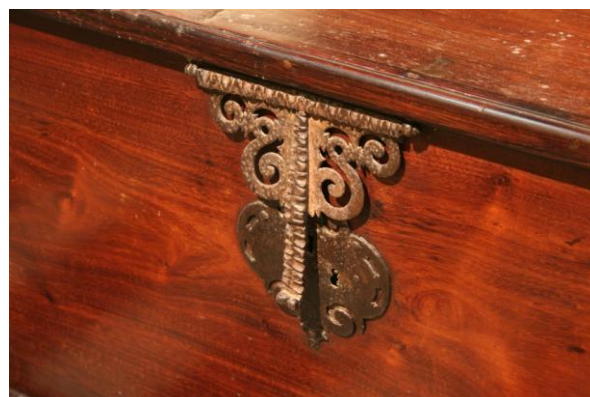


Figura 020: Caixa em modelo paralelepipedal com bordas superiores e inferiores diretamente sobre o piso. Foto do Livro de Tilde Canti, O Móvel no Brasil. Origens, evolução e características. Rio de Janeiro: Candido Guinle de Paula Machado, N.º 9, 1980. Foto: André Calvo.



Figura 021: Caixa com pés de bola ou em forma de cebola e fechaduras em ferro batido. Foto do Livro de Tilde Canti, O Móvel no Brasil. Origens, evolução e características. Rio de Janeiro: Candido Guinle de Paula Machado, N.º 38, 1980. Foto: André Calvo.



Figuras 022 e 023: Arca com pés de bola e fechadura central em ferro recortado com motivos *moçárabes* século XVIII. Fonte: Acervo do Museu do Mosteiro de São Bento da Bahia. Foto: Antonio Pereira.

Quando feitas para guardar mantimentos, costumavam ser em madeira branca ou pinho. Internamente a caixa apresenta, às vezes, divisões ou escaninhos (Figuras 024-025), para guardar documentos, valores ou dinheiro. Externamente, porém nem sempre, fechaduras com chaves ou cadeados, estes mais raros, as fechaduras, assim como os espelhos, são de ferro batido, às vezes estanhado, e também de metal amarelo - latão - a partir de fins do XVII, e durante o século seguinte as caixas apresentam gavetas na sua parte inferior, continuando a existir, entretanto, as do tipo simples, sem gavetas nem pés e, às vezes com ausência de fechadura.

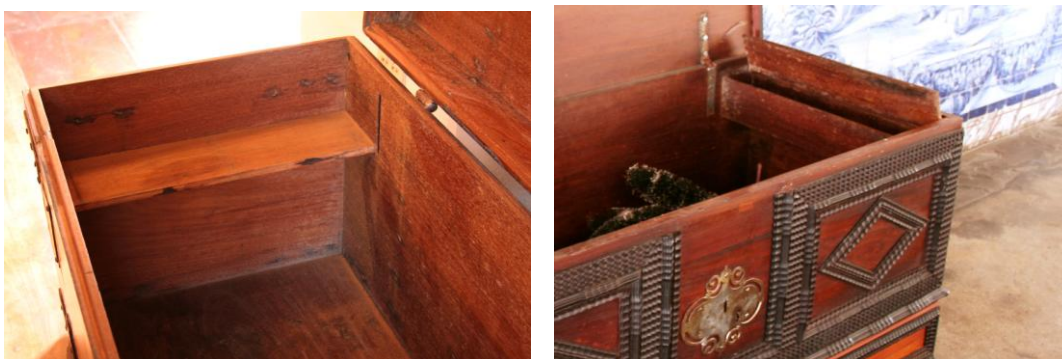


Figura 024 e 025: Detalhe do escaninho, como foi citado no texto acima pormenor de arca com estrutura em vinhático e detalhes em jacarandá que está no corredor de acesso a sacristia da Igreja do Convento de São Francisco de Assis na Bahia. Foto: André Calvo.

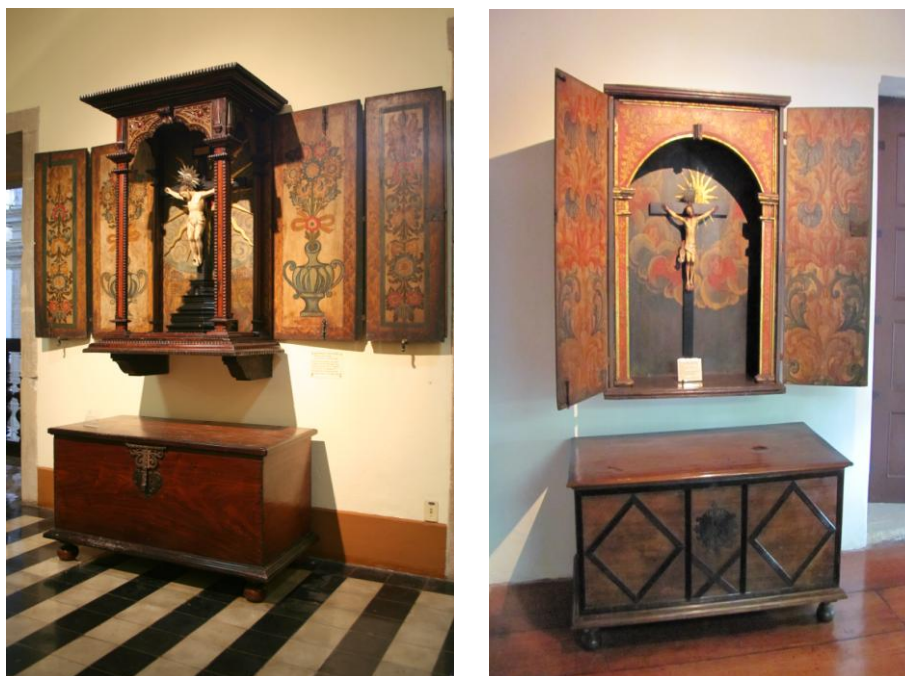


Figura 026: Caixa com pés recortados na própria madeira. Foto: André Calvo. Fonte: Clausura do (Museu do Mosteiro de São Bento da Bahia).

Figura 027: Arca com abertura em portas frontais (Não abre o tampo superior) com pés de bola e fechadura recortada em ferro. Foto: André Calvo Fonte: Acervo do (Museu de Arte Sacra da Bahia/UFBA).

No século XVIII havia caixas, as quais constituíam quase todo o mobiliário, caixas de *pranchas* desbastadas a *enchó*, rudes e até grosseiras. Entre a raridade das arcas e a profusão de caixas, surgiu a intrujice que acomodou a procura, transformando assim as caixas velhas, singelas, em arcas ostentosas. Rasgam-se *estrias* onde são embutidas *fasquias* em ornatos geométricos; colocam-lhes *pés de cebola* [a maioria, na verdade tinha uma armação que a isolava do assoalho, para ventilar e evitar o contato com a água e o sabão da faxina, *grifos* perdidos nas remoções, desarticulados pelo uso]; gavetas na parte inferior; ferragens artísticas, *pernos*, alças, requintados. Vimos uma arca construída com almofadões retangulares de cômoda de sacristia, apoiada em suportes torneados, evocando um contador, modelo imaginoso, mas anacrônico, inexistente! (SANTOS, 1944, p. 61).

A caixa, que atualmente é chamada arca, bem como o caixão, foram móveis que sempre estiveram presentes na casa baiana. Tiveram as mais diversas funções. Serviam para guardar farinha e outros alimentos; papéis e livros, prataria, louça e dinheiro. Mesmo quando a cômoda, a papeleira, o armário, os guarda louça tomaram suas funções, as caixas não desapareceram. (FLEXOR, 1970, p.37).

Essas particularidades quanto à função do móvel, ou seja, segundo o que se iria guardar nele, se torna cada vez mais presente na cultura colonial baiana, pois cada função que a caixa tinha anteriormente foi sendo transferida para móveis mais adequados ao abrigo de cada tipo de objeto, fossem eles frágeis, valiosos, ou simplesmente de subsistência humana como alimentos e vestes.

Na Bahia, particularmente, os tipos de caixas já mencionados, aparecem até a primeira metade do século XVIII, exemplares de caixas portuguesas de castanho do Porto e outras, mais raras, de *charão da Índia*. Essas peças devem ter chegado aqui transportando pertences de imigrantes portugueses. Além das caixas de madeira ao natural, existem as caixas forradas de couros crus ou curtidos tendo comprimentos variados, algumas “com seus pés” ou de “pés altos”, outras com “argolas nas cabeças”, e “chapeados” “de ferro”. (CANTI, 1999, p. 95).

Se estas caixas ou arcas chegavam em profusão a Salvador do início do séculos XVII, compreende-se com isso, que poucos desses móveis eram fabricadas aqui nesta época, Devemos compreender então, como um instante de grande fluxo de imigração portuguesa para Salvador na intenção de explorar a colônia em busca de produtos para serem comercializados por Portugal na Europa. Essa vinda de portugueses pode ter nos trazido alguns mestres de ofícios, principalmente os da arte do entalhe, da marcenaria e do mobiliário, entre eles o Irmão franciscano Luis de Jesus. Além disso, os ricos comerciantes e fazendeiros que se

estabelecerem aqui poderiam custear esses trabalhos, para serem feitos aqui em terras brasileiras para mobiliarem as suas casas.

Na cidade de Salvador da primeira metade do século XVIII, existiam muitas caixas feitas com madeiras como o *Castanho do Porto e o Charão da Índia*⁸ [estas inglesas]. Era também um móvel muito utilizado em Portugal, foi trazido em grande quantidade para a Bahia no início do século XVIII, provavelmente utilizados para fazer o traslado dos pertences dos portugueses que vieram para o Brasil. Caixas de estrutura de vinhático com detalhes em jacarandá, com uma ou duas gavetas em baixo e também as lisas de vinhático ou de madeira branca foram as mais utilizadas nesta mesma época e seus comprimentos variavam entre três e sete palmos e as suas larguras entre dois e quatro palmos. Elas também possuíam uma ou duas fechaduras tipo mouriscas de ferro polido ou estanhado, além de pequenas fechaduras nas gavetas. Embora nos outros móveis as fechaduras de ferro tenham sido substituídas por outras de latão dourado na segunda metade do século XVIII, nas caixas, nos caixões, frásqueiras e cofres ainda se utilizavam as fechaduras de ferro polido e estanhado. (FLEXOR, 1970, p. 37-38).

Por causa da presença desses mestres de ofícios e das artes consideradas na época como menores, acreditamos que, os arcazes pesquisados que datam do final do século XVIII em sua maioria, devem ter sido concebidos e construídos aqui mesmo em Salvador por esses especialistas, com ajuda de alunos das oficinas que foram instaladas na capital da Bahia, pois certos indícios nos levam a crer que pelas suas dimensões grandiosas e também pelos materiais utilizados como o casco da tartaruga no exemplar da sacristia da Catedral Basílica de Salvador, era abundante nesta época e de fácil acesso na costa baiana, por causa da migração desses répteis com uma ligeira aproximação com os anfíbios, assim como, o jacarandá⁹ da Bahia, o vinhático¹⁰, além de outras madeiras bem conhecidas aqui, como a maçaranduba¹¹. Todas essas madeiras encontradas nessas épocas em quantidades e qualidades diferentes na nossa ainda

⁸ **Charão:** [Do chin.] sm. Verniz de laca, muito lustroso e dourado. (FERREIRA, 2010, p. 159).

⁹ **Jacarandá:** [Do tupi.] sm. Bras. Bot. Árvore fabácea que fornece madeira de Lei. (FERREIRA, 2010, p. 443).

¹⁰ **Vinhático:** [Lat. *Vineaticu.*] sm. Bot. Árvore das leguminosas, de madeira excelente. (FERREIRA, 2010, p. 784). Ref. A Bot.: *Plathymenia Reticulata*. = Clas. Bot. : *Planthymenia Reticulata* Benth, Legum, Mimos. = Outros nomes vulgares: Amarelinho, Amarelo, Candeia de Folha Grande, Oiteira, Paricazinho, Pau Amarelo, Pau de Candeia, Vinhático Amarelo, Vinhático Cabeleira, Vinhático Castanho, Vinhático do Campo, Vinhático Pé de Boi, Vinhático Rajado. = Zonas de Ocorrências ou extração atual: Litoral Fluminense, Zona da Mata, em Minas Gerais, Vale do Rio Doce e Sul da Bahia, aparecendo esporadicamente em outras regiões mais para o Norte. = Usos comuns: Móveis finos. Por sua durabilidade procurada para obras externas. (SANTOS, 1944, p. 53).

¹¹ **Maçaranduba:** [Do tupi.] sf. Bras. Bot. Árvore sapotácea, de madeira útil. (FERREIRA, 2010, p. 477). Outros nomes vulgares: Aparaiú, Apraiú, Apraiuá, Arapajú, Balata, Balata Verdadeira, Maçaranduba da Marinha, Maçaranduba de Leite, Maçaranduba roxa, Maçaranduba Verdadeira, Maçaranduba Vermelha, Maparajuba, Marajuba, Parajú. = Zonas de ocorrências ou de extração atual: Faixa Litorânea do Pará e Bahia, estendendo-se para o Sul em toda costa até o Paraná. = Usos comuns: capinateria e maçenaria. = Maçaranduba. (SANTOS, 1944, p. 50-51).

inexplorada Mata Atlântica, entre outros detalhes investigados nesse trabalho que corroboram para essa constatação.

Este mesmo tipo de móvel na Bahia foi forrado de couro aparece em alguns documentos sob a denominação de *arca*. A expressão caixa continua a aparecer em documentos provenientes de diferentes regiões do Brasil até princípios do séc. XIX. Exemplos de caixas lisas, em geral em vinhático, apresentando apenas molduras na borda do tampo, na base e às vezes também nos lados, na própria madeira ou em jacarandá, sem pés ou com pé de bola ou bolacha ou ainda recortados na grossura da madeira em pé de esteio, são encontrados em diversos museus e coleções particulares brasileiras, podendo ser do séc. XVII até princípios do XIX, sem que se possa fazer uma classificação precisa, pois os modelos das primeiras peças são repetidos até essa época, conforme a pesquisa de (CANTI, 1999 p. 95). As arcas são móveis peculiares ao século XVIII no Brasil, nos inventários, correspondentes ao período, publicados pela Câmara Municipal de São Paulo e demais cidades da colônia, elas aparecem medindo seis a oito palmos de comprimento. Usavam-nas para guardar enxovais, prataria, e o mais que era bem pouco naquele tempo. (SANTOS, 1944, p. 60).

Em ambientes comunais, era principalmente utilizado para a guarda dos enxovais dos sacerdotes que ingressavam nas ordens que tinham regras e regulamentos de maior isolamento como, por exemplo, os dos mosteiros, conventos e colégios, pois esses noviços eram internados nessas verdadeiras fortificações religiosas. Nas suas celas sempre havia a presença de uma caixa ou de uma arca.

Entre os móveis antigos, os armários e as arcas têm sido preferidos para adulterações [...] Quanto às arcas é incrível a quantidade aparecida sem despertar suspeitas. Nesse período da História do Brasil, dificuldades de todo gênero assoberbavam os nossos antepassados. Considerando-se a escassez de mão de obra e a urgência do apelo dos interessados, compreendemos jamais fabricaram tantas arcas artísticas. O que houve, e que consta dos “inventários”, arrolamentos impessoais e objetivos, foram caixas. E eram realmente, as caixas que abundavam. Pois as arcas demandavam artífices peritos, especializados, quase que inexistentes na colônia, pois ao tempo, na Metrópole, o governo se alarmava com a profusão de diplomados, chegando a legislar sobre a limitação de bacharéis e doutores [...]. Uma arca original, de boas linhas, com sua ornamentação de ferro ou metal amarelo é rara. [...] (SANTOS, 1944, p. 60-61)

Percebe-se nessa referência acima que todos os móveis que evoluíram da caixa ou da arca, foram criados para suprir as novas necessidades de uso muito mais específicas no que se refere aos diferentes artigos que se queria guardar, por exemplo: objetos diversos nas caixas e arcas, roupas nos guarda-roupas, papéis nas papelarias, dinheiro e valores nos contadores e cofres, louças nos guarda-louças, alimentos e roupas nos caixões grandes ou “*uchas*”¹² como eram denominados em Portugal.

Existem arcas com almofadas em losango, [ponta de diamante], de tremidos, espinhadas, com charneiras, fechos e alças, guarnições recortadas e bulas de ferro ou metal amarelo cinzelado. Como afirmamos baseados no material remanescente, uma arca verdadeira, nascida arca, e não caixa transformada é de extrema raridade. (SANTOS, 1944, p. 62).

A arca na figura abaixo possui as características ornamentais citadas por Santos (1994, p. 62) Exemplares como esses possuem atributos decorativos de cuidadoso trabalho em diversos matérias, especialmente em se tratando da talha em tremidos que confere ao móvel uma aparência que se harmoniza com os seus pares em maior tamanho como a cômoda gigante do museu de Arte Sacra da Bahia no Convento de Santa Teresa de Ávila.

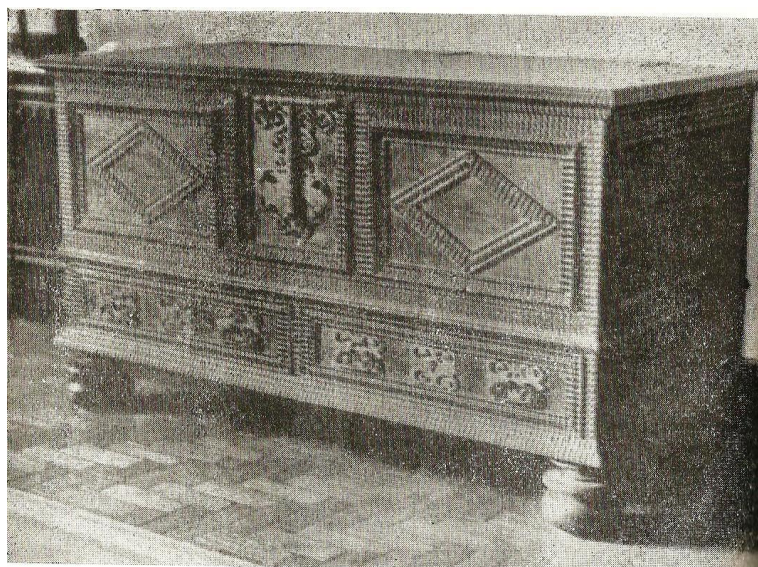


Figura 028: Figura 24 do livro *Mobiliário Artístico Brasileiro* (SANTOS, 1944).

A (Figura 028), acima se trata de uma arca elaborada com ornamentação em tremidos com suas ferragens originais. Datada do século XVIII. Pertencente a Benjamim Mendonça. Este tipo de arca é considerado como erudito e sóbrio. A borda da tampa, bastidor que enquadra a

¹² **Uchas:** Caixas de Grandes proporções, também denominadas de caixões, geralmente de madeira branca, com ou sem fechaduras e sem ornatos eram chamadas em Portugal de “UCHAS” empregadas para guardar mantimentos e eram guardadas nas ucharias que são antecessores das dispensas atuais, (CANTI, 1999, p.18).

prancha, móvel sobre charneiras desenvolvidas em *pernos*, foi solucionada em tremidos como as demais molduras dos três painéis frontais, o central servindo de solução ao *espelho* ciclópico recortado. Duas gavetas, no rodapé, [ou *barra inferior*], foram divididas respectivamente em três retângulos que guarnecem puxadores e espelho, e lembram gavetinhas de contadores. (SANTOS, 1944, p. 62 e 63).

Comparando a arca da (Figura 028) com a da (Figura 029), notamos uma imensa semelhança entre esses dois móveis, os quais deixam bastante provável a autenticidade do móvel encontrado no corredor de acesso à sacristia da Igreja do Convento da ordem Primeira de São Francisco na Bahia, corroborando para um melhor entendimento desta tipologia de mobiliário de guarda e sobre a sua evolução e nomenclatura. Esta arca possui todas suas ferragens como puxadores e fechaduras e argolas, bem como um autêntico trabalho de talha tremida nas bordas superiores, bem como em seus losangos laterais e frontais, possui ainda duas gavetas inferiores e pés de bola ou bolachas.



Figura 029: Exemplar de ARCA confeccionada em vinhático e apliques em tremidos em Jacarandá e ferro estanhado século XVII, acervo do Convento de São Francisco em Salvador. Foto: Antonio Pereira.

Pés de bolacha ou ligeiramente afinados na base ou de bola achatada. O estilo mais ornado com goivados, almofadas e incrustações são identificados como sendo oriundos do Norte de Portugal. Um desses exemplares é originário do Convento da Lapa, Salvador, Bahia. “Museu da Casa dos Sete Candeeiros, Salvador – Bahia.” (Figura 030).



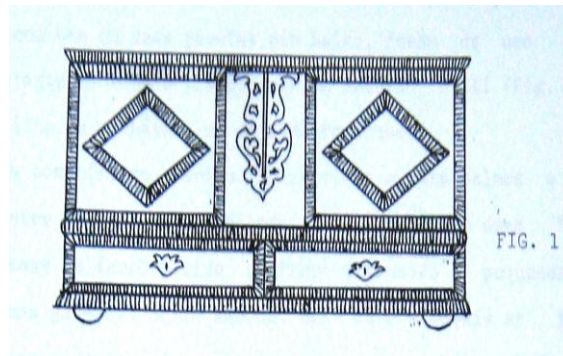
Figura 030: Exemplar de ARCA em jacarandá e ferro estanhado século XVIII, provavelmente do Convento da Lapa/Salvador. Trata-se de uma evolução antiga da caixa, possui pés em bola e ou bolacha e molduras lisas em frisos, puxadores e espelhos de fechadura trabalhados em ferro batido, formando elementos decorativos vazados de nítida influência oriental. Fonte: Casa dos Sete Candeeiros IPHAN 7ª região, Salvador-Bahia. Foto: André Calvo.

Os recipientes de madeira passam a ser chamados de arcas na segunda metade do século XVIII, por isso é preciso diferenciar as caixas das arcas pela forma e pelo período em que foram predominantes na Bahia. As caixas se diferenciam das arcas pelo tampo, pois, as caixas têm um tampo reto que é diretamente apoiado sobre a sua parte inferior, enquanto que as arcas têm um tampo ligeiramente abaulado que encaixa e completa em altura a parte inferior, por isso também foram chamadas de baús. Os primeiros modelos de arcas, rasas ou altas, eram feitas em vinhático e madeira branca, raramente em jacarandá, com estrutura lisa e tinham sua altura aumentada por “pés altos” substituídos logo depois por “pés de grade”. (FLEXOR, 1970, p.38-39).

Possuíam também uma ou duas gavetas por baixo como as caixas. Porém as mais utilizadas foram os modelos sem gavetas. Foi um hábito comum na época pintá-las nas cores verde, azul e vermelho e também ornamentá-las com ramos de flores, enquanto no século XIX foram também envernizadas. Eram usadas fechaduras mouriscas ou fechaduras simples de ferro, sendo, no entanto substituídas pelas fechaduras de latão dourado.

Ainda segundo (CANTI, 1999, p. 97), a partir da segunda metade do séc. XVIII a arca de madeira começa a ser mais citada em documentos baianos. Nessa época, as arcas de madeira mencionadas nos inventários já seriam brasileiras ou cópias das portuguesas. Esses móveis com suas almofadas e molduras de tremidos ou apenas com molduras lisas foram aqui reproduzidos até o séc. XIX. Exemplares do séc. XVIII são encontrados no antigo Museu da

Bahia, hoje Museu de Arte da Bahia, inclusive uma arca com incrustações de marfim e molduras de jacarandá sobre vinhático. Trata-se provavelmente, de um móvel do Norte de Portugal ou executado em Salvador por marceneiros vindos daquela região.



Figuras 031: Arca com duas gavetas inferiores, ornada com goivados e tremidos, com almofadas em retângulos e losangulos, Igreja de São Francisco da Bahia.

Figura 032: Desenho da Tese de Flexor, 1970, p. 37. Foto: André Calvo.

Se a designação de *arcaz* só passou a ser conhecida em Portugal no século XVIII é possível que a designação *arca* também não fosse do conhecimento dos avaliadores ou tabeliães no Brasil colonial. Por isso, talvez não fossem citadas, pois essa nomenclatura ainda não era usual. No dicionário do *Pe. Raphael Bluteau* do século XVIII, só existe o verbete “ARCA”. Por tal constatação, consideramos que o verbete *arcaz* ainda não era conhecido no Brasil colonial até o final do século XVIII, quando este termo começa a ser utilizado para a identificação de uma espécie de cômoda gigante, utilizado geralmente nas sacristias da Igreja Católica.

ARCA – espécie de caixa grande, com fechadura, em que se guarda, o que se quer. Arca de órfãos, Arca da faculdade. São termos de ordenação, & da Universidade. Arca dos órfãos deve de haver um em cada cidade Villa, & conselho, com tres chaves Vid. Orden. Liv. 1. Tit. 87. §. 3I. Arca da Piedade leva a condenação da injuria, feyta por fidalgo, ou cavalleyro, que há Nnn2, parte não quer receber. Vid. Ordenac lib. I. Tit. 65. §. 30. Na universidade há tres arcas principais em que se recebe o dinheyro dos grãos terradegos, rendas, & depósitos da Universidade. Destas tres arcas tem as chaves os tres deputados, & o Escrivão da receita, & despeza; há outras arcas, à que chamão Arca da faculdade, Arca da fabrica, Arca da confraria. & c. Arca, α. Fem. Cic. BLUTEAU, Pe. Raphael. **Vocabulário Portuguez e Latino** A-1 ARC. No collegio das artes da companhia de JESU Anno de 1712.

Canti se baseia no estudo desses documentos e inventários, para supor que a ausência da expressão *arca* nesses documentos se deve ao fato de que, no Brasil, foi adotado, para designar essa peça, o termo *caixa*, sendo que o termo *arca*, quando aparece, deve se referir ao móvel português. Entretanto, estudando os documentos brasileiros a partir do século XVIII verificamos pelas descrições de certos móveis, onde fora adotado o termo *arca* para designar peças anteriormente denominadas caixas, passando este último termo a indicar provavelmente peças mais simples ou recipientes para mantimentos e correlatos. (CANTI, 1999, p. 95)

Nossa observação é, no entanto, apenas fruto de uma dedução feita, tendo por base, o estudo dos inventários de móveis dos séculos XVII e XVIII, visto que não dispomos de outras fontes de referência formal e estilística.

Exemplares de quase todos esses “móveis” estavam ainda em uso em meados do século XIX. Alguns já “muito antigos” outros em “bom uso”. Só decresceram em número com o aparecimento de móveis com utilidades mais específicas como os guarda-louças¹³, guarda-comidas¹⁴ e guarda-roupas¹⁵, etc. Porém não desapareceram totalmente. (FLEXOR, 1970, p. 41).

Essa observação acima é importante, pois devemos ter atenção em denominações feitas de maneira confusa para arcas e ou caixas, pode parecer insignificante, porém é de suma importância no momento de uma classificação formal dos exemplares citados, os que possuem fotos do século XIX, podem ser corrigidos na sua denominação e os que estão somente inventariados em testamentos e inventários, como fazemos para ter certeza se eram caixas ou arcas? Por falta de documentos que nos atestem essas questões não podemos enveredar por este ramo da pesquisa, resta-nos analisar os exemplares que ainda restam para constatar por aspectos formais sua classificação, mesmo porque, toda arca é por excelência uma caixa que foi se transformando em vários móveis de guarda.

3.4 ESTUDO DA LINHA ESTRUTURAL, FORMAL EVOLUTIVA DO ARCAZ: OS CAIXÕES, CAIXÕES GRANDES E OS BANCOS CAIXÕES.

De acordo com as nossas comparações formais, os caixões grandes são os móveis de estrutura e uso equivalente a cômoda, possíveis inspiradores diretos dos arcazes das sacristias das igrejas, também denominados de cômodas gigantes, pois são móveis de grandes dimensões. Elaborados a partir de materiais sólidos e ornamentações bem planejadas.

Os caixões eram confeccionados geralmente de madeira inferior ou de vinhático, eram simples, sem gavetas, mais altos e mais longos que as caixas comuns, os caixões serviam para depósito de gêneros alimentícios, especialmente a farinha. Outros para guardar alfaias nos conventos, esses com gavetas, seriam depois denominados de arcazes de sacristia, em geral de menores dimensões no séc. XVII que no séc. XVIII. Essas peças se apresentam decoradas da

¹³ Armário confeccionado para a guarda das louças.

¹⁴ Armário confeccionado para a guarda de alimentos, mantimentos comestíveis.

¹⁵ Armário confeccionado para a guarda de roupas de vestir e de cama, mesa e banho.

mesma forma que as arcas portuguesas, com molduras em tremidos¹⁶ ou almofadas emolduradas. (CANTI, 1999, p. 96).

Se os caixões eram confeccionados em madeira branca eram também de fácil deteriorização, por isso, encontrar um exemplar desses antigos caixões é uma tarefa difícil, porém tivemos a sorte de encontrar no acervo da Casa dos Sete Candeeiros [IPHAN/Bahia 7ª região] um exemplar desses caixões (Figuras 033-036) feitos em madeira de melhor qualidade o vinhático, por isso deve ter resistido mais ao tempo.



Figura 033: Exemplar de CAIXA tipo Caixão Grande [em Portugal denominada “Ucha”] em jacarandá e ferro estanhado, muito utilizado nos século XVII e XVIII, Caixas de modelos mais simples surgidas no Brasil em meados do século XVII, com molduras nas bordas do tampo e na base. Foto: André Calvo.

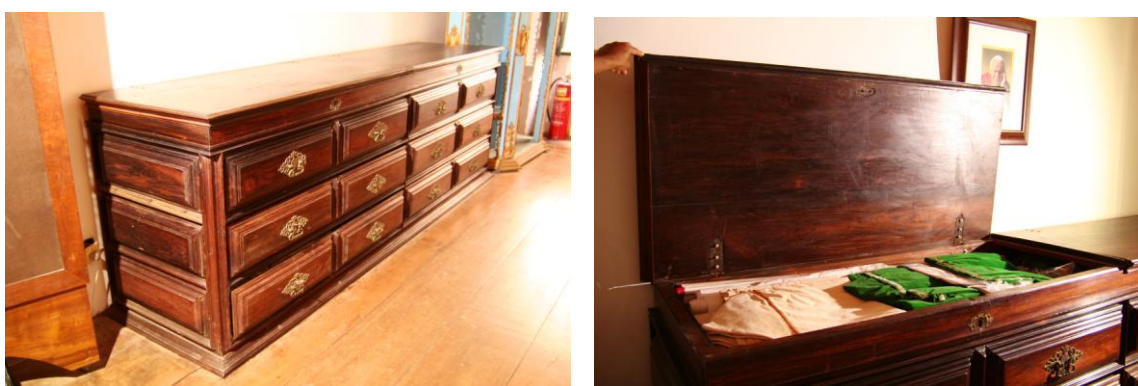
Figura 034: Caracterizam-se por estruturas retilíneas, baseando o seu encaixe no sistema “macho e fêmea” malhetes (ver laterais do móvel). Apesar de algumas possuírem gavetas, esta não era uma característica comum. Foto: André Calvo.



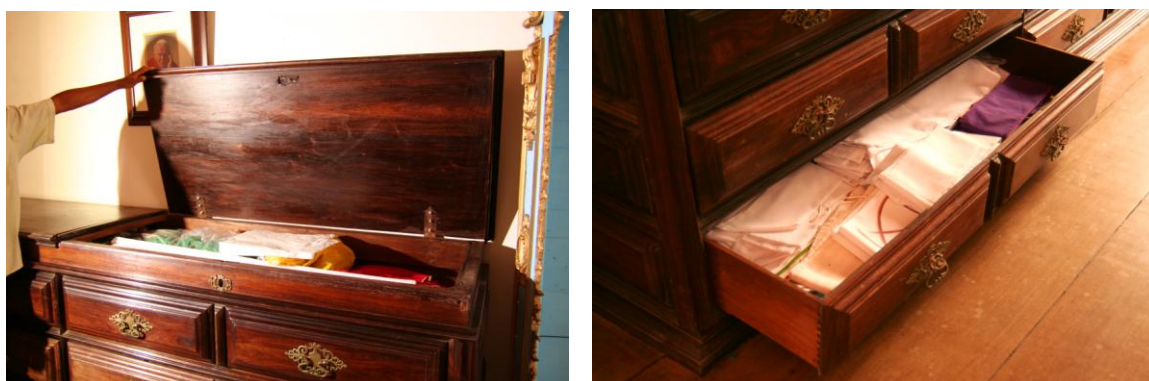
Figuras 035 e 036: Em princípio do século XVIII, passam a ter espelhos, fechaduras e puxadores executados de forma simples em ferro recortado e batido. Fonte: Casa dos Sete Candeeiros, IPHAN 7ª região, Salvador - Bahia. Foto: André Calvo.

¹⁶ Tremidos: Esse tipo de entalhe, usado na decoração é de origem oriental, aplicado, sobretudo, no século XVII, pelos flamengos e pelos ibéricos. É segundo Feduchi a mais forte característica formal do móvel português seiscentista. (FEDUCHI, 1946, p. 52).

Entretanto, durante a primeira metade do século XVIII, um móvel equivalente à cômoda, variando entre cinco a sete palmos de comprimento. Por sua aparência semelhante à da cômoda foi algumas vezes confundido com esta, pelos avaliadores da época e nos inventários: aparecem ora como caixão com gavetas ora como cômoda. Estes caixões tinham, no entanto, uma função específica, isto é, a de servir de pé aos oratórios e para guardar os ornamentos de “dizer missa” e acessórios. Os móveis mais ricos possuíam molduras de jacarandá à maneira das caixas e a aparência de um pequeno arcaz de sacristia (Figuras 037- 042). Os mais simples eram em linhas retas, com o mesmo número de gavetas, e executadas em madeira branca e pintados com tingimento escuro. (FLEXOR, 1970, p. 45).



Figuras 037 e 038: Vista geral de exemplar de CAIXA tipo Caixão Grande de Sacristia [o verdadeiro “ARCAZ”], com gavetas, confeccionado em vinhático e metal amarelo, muito utilizado nos séculos XVII e XVIII, com molduras nas bordas do tampo e na base e em volta das gavetas. Foto: Antonio Pereira



Figuras 039 e 040: Vista do móvel com os tampos superiores abertos, mostrando os seus guardados, caracterizam-se por estruturas retilíneas e compridas, baseando-se em colunas laterais simples. Esse modelo possui gavetas na parte inferior do móvel e gavetas falsas na parte da caixa, esta não era uma característica comum. Fotos: Antonio Pereira.



Figuras 041 e 042: Em meados do século XVIII no Brasil, passam a ter espelhos, fechaduras e puxadores executados com formas elaboradas em metal amarelo recortado em motivos mouriscos. Fonte: Corredor lateral de acesso a Sacristia da Catedral Basílica de Salvador - Bahia (Antiga capela do Colégio dos Jesuítas). Fotos: Antonio Pereira.

Encontramos no corredor lateral direito, o qual dava acesso às antigas celas dos padres jesuítas no tempo da capela do antigo colégio, um móvel ao qual podemos denominar como o verdadeiro arcaz, ou seja, com as reais características de uma arca grande (arca + az = arcaz). Este exemplar completa a ideia da evolução formal que defendemos neste trabalho. O móvel possui gavetas inferiores e perfis falsos de frontais de gavetas no espaço da caixa, que se abrem em tampo superior com fechaduras embutidas, as suas fechaduras possuem espelhos recortados em motivos mouriscos em metal amarelo nos frontais das gavetas, possuem também puxadores acoplados as fechaduras, formando apenas uma peça de metal com diversas funções.

Os caixões de madeira branca ou de vinhático que eram mais altos e mais longos que as caixas, sobretudo para o depósito de gêneros alimentícios. As caixas lisas de vinhático ou de madeira branca também serviam a esse fim especialmente para a guarda de farinha. A farinha utilizada na época como um alimento de primeira necessidade nos tempos coloniais era “trancado” como os demais pertences de maior valor ou utilidade especial. Nas casas ricas ou pobres eram guardadas zelosamente. [...] (FLEXOR, 1970, p.38). Farinha essa, que também era guardada numa espécie de banco longo com ou sem espaldar que possuía por baixo do seu acento um tipo de caixão com uma fechadura de ferro batido com cadeado [exemplar na clausura do Mosteiro de São Bento da Bahia] (Figuras 043-045), onde se podia guardar o alimento, sentando-se ou dormindo sobre ele. Supomos que a partir deste móvel mais comprido, tenha surgido o início da formatação do *arcaz*, porém é muito cedo para fazermos afirmações baseadas em suposições relacionadas apenas no conteúdo formal destes exemplares feitas por nós apenas com a análise visual.



Figuras 043 e 044: Banco longo sem espaldar que possuía por baixo do seu acento uma espécie de caixão com uma fechadura de ferro batido com cadeado no meio. Coleção particular da Clausura do Mosteiro de São Bento da Bahia. Foto: Antonio Pereira Fonte: Pesquisa Fotográfica do Mosteiro de São Bento da Bahia, Recorte: André Calvo.



Figuras 045 e 046: Banco longo com ou sem espaldar que possuía por baixo do seu acento uma espécie de caixão com uma fechadura de ferro batido com cadeado no meio. Coleção particular da Clausura do Mosteiro de São Bento da Bahia. Foto: Antonio Pereira Fonte: Pesquisa Fotográfica do Mosteiro de São Bento da Bahia, Recorte: André Calvo.

Porém esses caixões não eram utilizados apenas para a guarda de mantimentos, eram também largamente utilizados nas sacristias em toda a Europa desde a idade média e também no Brasil para guardar alfaias e vestes sagradas da liturgia das celebrações da Igreja Católica. As caixas e as arcas em madeira de grandes dimensões que são tanto em Portugal medieval quanto no Brasil colonial um móvel fundamental, pois, seu uso se prolongou por muito tempo até meados do século XIX, utilizados para diversas funções.

No século XVI as arcas portuguesas são decoradas pela influência da arte moçárabe¹⁷ com filetes incrustados que formavam composições geométricas. Nesta mesma época surgem as arcas grandes e simples, ainda guarnecidas com ferragens à moda medieval. Mais tarde,

¹⁷ **Arte Moçárabe** se refere à arte dos Moçárabes, cristãos ibéricos que viviam em territórios conquistados pelos muçulmanos do período que vai da invasão pelos árabes da Península Ibérica até o final do século XII, quando eles adotaram alguns costumes árabes, mas sem se converter ao Islã. [Do ár.] adj2g. S2g. Diz-se de, ou cristão que vivia nas terras da Península Ibérica (Europa) ocupadas pelos árabes. (FERREIRA, 2010, p. 511).

aparecem as caixas lisas, simples ou com molduras nas bordas e sem ferragens, apenas com fechaduras e argolas laterais.

No século XVII são confeccionadas em madeira com pregaria, bisagras¹⁸ e faixas, fechaduras e argolas em ferro, sendo a decoração do tampo na maioria das vezes em grandes tachas lavradas em forma de margaridas. Aparecem também as arcas entalhadas, o suporte desses móveis, como também do baú, era o pé em forma de banco ou de grade às vezes denominado malhete¹⁹.

Na segunda metade do século XVII, em algumas arcas são substituídos esses pés por pés esferóides²⁰ ou em forma de cubo colocados no próprio móvel, que no século XVIII serão muito empregados. Os pés das caixas e das arcas podiam ser de madeira recortada, na própria peça, denominados atualmente pés de esteio.

A arca cresce em dimensões, chegando algumas a ter altura de uma mesa. Na parte inferior, aparecem gavetas inicialmente em duas depois em quatro. Surgem também as arcas com gavetões em baixo e uma segunda ordem de gavetas menores em cima, tipo mais comum no século XVIII, almofadadas em vários tipos, com molduras nas bordas inferior e superior da caixa; porém continuam a serem feitas arcas mais simples, sem molduras nem pés, colocadas sobre suportes, móveis este que em Portugal, seriam denominados caixas.

No Brasil em meados do século XVIII, a caixa evolui até se transformar em caixão de sacristia ou cômoda grande e, como tal, perde o tampo superior onde abria e, com apenas gavetões e gavetas passa a ser um móvel empregado nas sacristias das igrejas, capelas, conventos e mosteiros para a guarda de paramentos litúrgicos.

As arcas, caixas e os baús continuam sendo feitos nos seus modelos antigos, mesmo depois do aparecimento da cômoda, sobretudo, nos centros menos populosos e nas colônias. Isso inclui o Brasil.

¹⁸ **Bisagras:** Una bisagra es un herraje compuesto de dos piezas unidas entre sí por un eje o un mecanismo de forma que fijadas a dos elementos, permiten el giro de uno respecto al otro. Se utilizan principalmente para puertas y tapas, pero pueden tener más aplicaciones. o mesmo que bizagas ou dobradiças em português. Disponível em <http://www.bricotodo.com/bisagras.htm>. acesso em 20 Abr.2009.

¹⁹ **Malhete:** É uma junção indicada para as frentes de gavetas e para cantos de estrutura de estantes e armários. Disponível em: <http://www.jcpaiva.net/files/ensino/alunos/20022003/teses/020370017/madeiras/madeiras.htm>. acesso em: 20 Abr.2009.

²⁰ **Esferóides:** Em forma de esferas.

Encontramos alguns exemplares num dos corredores da clausura do Mosteiro de São Bento de Salvador da Bahia, que segundo pesquisas chegaram ao local em finais do século XIX e ou início do século XX, trazidos pelos noviços que geralmente vinham do interior do Estado. Esses móveis possuem característica do império, porém, com construção formal, muito semelhante aos antigos, citados em (FLEXOR, 1970), (CANTI, 1999), que por serem fabricados em madeira inferior não chegaram aos nossos dias.



Figuras 047 e 048: Conjunto de caixas abauladas, encontradas num dos corredores da clausura do Mosteiro de São Bento da Bahia, que segundo o depoimento do Abade D. Emanuel, são provavelmente réplicas do século XIX pertencentes aos noviços da época. Além das caixas, observamos pés com e sem gavetas que já sugerem a formatação para as meias cômodas. Fotos: Antonio Pereira.



Figuras 049 e 050: Conjunto de caixas abauladas, encontradas num dos corredores da clausura do Mosteiro de São Bento da Bahia, que segundo o depoimento do Abade D. Emanuel, são provavelmente das réplicas do século XIX pertencentes aos noviços da época. Além das caixas, observamos pés com e sem gavetas que já sugerem a formatação para as meias cômodas. Fotos: Antonio Pereira.

Como podemos perceber nas descrições dos exemplares de arcas em (CANTI, 1999, p. 17), no século XVIII na Bahia, as arcas eram fabricadas a partir de materiais como vinhático,

jacarandá e ferro estanhado²¹, marfim²² e metal, tendo na parte da caixa molduras lisas em jacarandá ou almofadas em forma de triângulos e losangos com molduras lisas e goivadas: [trabalhadas com instrumento escultórico de nome goiva] contornando as almofadas, no tampo e na base.

Esses detalhes descritos acima nos lembram os arcazes das sacristias da Igreja do Convento da 1ª Ordem de São Francisco da Bahia e da Igreja do Convento de Santa Teresa de Ávila [atual Museu de Arte Sacra da Bahia, UFBA]. (Figuras 51-52). Apesar deste móvel ser datado do século XVII o seu estilo ornamental em talha tremida é muito mais comum no século XVI, porém é possível que por ser uma ordem que observasse de maneira rígida suas tradições, mantiveram ileso este grande exemplar do mobiliário sacro de guarda. Com embutidos ou incrustados em marfim ou osso, nos tamos podia ter incrustações em jacarandá sobre o fundo de vinhático que nos remete diretamente aos trabalhos realizados com incrustações em marfim e casco de tartaruga, além de um belo trabalho com diversas madeiras, entre elas o jacarandá e o vinhático no arcaz da sacristia da atual Catedral Basílica de Salvador, antiga Capela do Colégio dos Jesuítas da Bahia. (Figuras 53-54).



Figuras 051 e 052: Vista geral do arcaz ou cômoda gigante do Convento de Santa Teresa de Ávila [atual Museu de Arte Sacra de Salvador Bahia] - UFBA. Ao lado pormenor que mostra o trabalho feito em tremidos e goivados nas bordas superior e inferior e também nos frontais das gavetas. Fotos: Antonio Pereira. Recorte André Calvo.

²¹ **Ferro Estanhado:** Recoberto por Estanho: [Lat. Estanceu.] sm. Quí. Elemento de número atômico 50, metálico, branco – prateado, dúctil, us. Puro ou em ligas, como o bronze [símb.: Sn]. (FERREIRA, 2010, p. 316).

²² **Marfim:** [Do ar.] sm. Substância resistente, branco amarelada, das presas do elefante, da morsa, etc. (FERREIRA, 2010, p. 489).



Figura 053: Detalhe das gavetas e do Arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador, Bahia.
Foto: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.



Figura 054: Detalhe das gavetas e do espaldar do arcaz da Sacristia da Catedral basílica de Salvador, Bahia.
Fotos: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.

3.5 OS BAÚS, AS CAIXAS COFRES OU COFRES E AS CANASTRAS.

Os baús de viagem no século XVIII eram confeccionados com couro, madeira e metais, eram caixas mais compridas, que lembravam os caixões de enterramentos do século XIX que eram recobertas por couro e pregarias miúdas, argolas laterais, fechaduras e espelhos recortados em ferro.

A caixa de tampo abaulado ou baú, muito usada em Portugal, veio para o Brasil com os colonizadores que nela transportavam seus pertences. Em inventários paulistas do século XVII são encontradas referências a alguns baús entre “[...] pequenos e grandes, variando entre dois e seis palmos de comprimento. De pau dourado, coberto com o couro cru, com o couro curtido, ou com o couro em pelo ou de *moscóvia*. Um deles forrado em couro cru por fora, e por dentro de ruão [linho tosado]. Outro todo bronzeado. Outro com sua argola de ferro[...].” (CANTI, 1999, p. 96).

Muito comum também, a decoração em tacheado. Conforme a mesma autora este é um tipo de baú destinado exclusivamente à guarda de valores, eram feitos de madeira e todo reforçado com cintas, cantoneiras e *bisagras* de ferro batido. Internamente com escaninhos.

Como também algumas caixas-cofres com clássicas amarrações em hastes ou faixas de ferro batido com *bisagras*, algumas revestidas de couro. Com o tempo o ferro batido vai sendo

substituído pelo metal amarelo, rendilhado a moda indo-portuguesa ou apenas com recortes nos espelhos das fechaduras e argolas.

Os cofres feitos de vinhático chapeados por fora e por dentro com ferro e latão, quase sempre com chave de “segredo” foram usados somente a partir dos fins do século XVIII e até meados do século XIX. Foram aos poucos sendo substituídos por cofres de ferro chamados na época de “cofres de ferro coado”. (FLEXOR, 1970, p. 41).

Encontramos diversas versões destas caixas cofres em diversos espaços sacros de Salvador: no corredor lateral da Catedral Basílica de Salvador, na Sacristia do Convento de São Francisco da Bahia, no Museu e clausura do Mosteiro de São Bento da Bahia. Estes exemplares comprovam a larga utilização dessas caixas mais reforçadas para a guarda de objetos mais valiosos e de recursos que eram depositados pelos ricos cidadãos da cidade de Salvador na Bahia. (Figuras 55-58).



Figuras 055 e 056: caixa cofre Mosteiro de São Bento da Bahia com 03 fechaduras e caixa cofre também encontrada na clausura do Mosteiro de São Bento da Bahia com 02 fechaduras. Fotos: André Calvo.



Figuras 057 e 058: caixa cofre com 03 fechaduras da Catedral Basílica de Salvador [corredor]; caixa cofre com 03 fechaduras na sacristia do Convento de São Francisco de Salvador, Bahia. Fotos: André Calvo.

A canastra²³ é uma pequena caixa de couro rústico, podendo ter argolas e fechaduras de ferro, é uma peça do mobiliário brasileiro que aparece citada em inventários paulistas do século XVII. Empregada, sobretudo para as viagens pelo sertão, devido ao seu feitio facilmente adaptável no lombo das alimárias²⁴, aparecem também sobre suportes (Figura 059), como os baús, algumas canastras apresentam iniciais formadas por tachas miúdas sobre o tampo²⁵ e são reforçadas por toras [pedaços] também de couro. (CANTI, 1999, p. 96-97).



Figura 059: Baú ou Canastra Caixa paraleloidal recoberta por couro e tacheada, com pés e duas fechaduras.
Fonte: Pesquisa fotográfica em livro (CANTI, 1999). “O Móvel no Brasil, origens, evoluções e características”.
Foto: André Calvo.

Supomos ser a canastra uma peça tipicamente regional apenas utilizada na região dos mascates [Minas Gerais e São Paulo]. Pois, não encontramos nenhuma citação a esse móvel em documentos referentes a outras regiões do país.

Relatos de outras regiões do país onde há vestígios desses móveis dão conta de que a sua presença não tem registro na Bahia, ou pelo menos até os dias atuais não foram encontrados menções em inventários e testamentos, porém é preciso pesquisar esse móvel com maior atenção para depois poder fazer afirmações mais condizentes, pois se era um móvel largamente utilizado em viagens, outros estados não o possuíam? Talvez por algum regionalismo não chamassem de canastras, pode ser apenas um problema de nomenclatura, temos que ter cuidado ao afirmarmos certas suposições, pois podem ser enganos.

Provavelmente no século XVIII as canastras eram cobertas por couro de cabelo, com alças também em couro e duas fechaduras na parte frontal. Também eram chamadas de baús, porém as canastras eram menores e mais leves do que os baús, por isso, começaram a tomar o lugar das caixas, arcas e baús nas viagens mais rápidas, onde não se tinha muitos artigos para

²³ **Canastra:** sf. Caixa larga e pouco alta de ripas de madeira de verga, ou revestida de couro. (FERREIRA, 2010, p. 132).

²⁴ **Alimária:** [Lat. *Animália*.] sf. Animal sobretudo quadrúpede. (FERREIRA, 2010, p. 34).

²⁵ **Tampo;**[De *tampa*.] sm. 1. peça circular onde se entalham as aduelas das cubas, tinas, etc. 2. Peça que cobre bacia dos aparelhos sanitários; tampa. 3. A parte superior das caixas, arcas, baús e canastras. (FERREIRA, 2010, p. 726).

transportar, observando estes fragmentos que foram encontrados na literatura daquelas épocas em textos onde se comprovam estes usos.

3.6 AS FRASQUEIRAS

Como o próprio nome já denuncia foram criadas para a guarda de frascos de vidro, principalmente durante viagens marítimas que eram longas e demoradas, possuíam a mesma estrutura das caixas, porém eram menores, com tampos diferentes que em lugar de apoiar-se simplesmente sobre o recipiente encaixa-se neste completando em altura. Possuíam também divisões internas próprias para o acondicionamento seguro de seis a dezoito frascos.

Na primeira metade do século XVIII, a grande maioria das frasqueiras²⁶ (Figura 059) eram do Porto, vindas talvez acondicionando vinhos e outros líquidos ou bebidas como aguardentes, vinagres, óleos, mel. Já nos fins do século XVIII as frasqueiras tornaram-se menores e mais requintadas e os frascos rústicos foram substituídos por vidros simples ou lapidados²⁷ com frisos dourados em tamanhos diferentes, acrescentaram também copos e cálices para licores. (FLEXOR, 1970, p. 39).



Figura 060: Frasqueira. Caixa paraleloidal com duas fechaduras e aliargas [faixas de ferro]. Fonte: Pesquisa fotográfica em livro (CANTI, 1999) “O Móvel no Brasil, origens, evoluções e características”,. Foto: André Calvo.

A impressão que nos passa o formato e a disposição dessas frasqueiras é que não eram simples invólucros²⁸ para transporte de bebidas, mas que aos poucos foram se tornando móveis práticos, onde se podia manipular para o uso durante as viagens, principalmente na época onde

²⁶ **Frasqueiras:** [*Frasco*] sf. 1. Lugar onde se guardam frascos e garrafas. 2. Bras. Pequena maleta em que se carregam objetos de toalete, em viagem. (FERREIRA, 2010, p. 362).

²⁷ **Lapidados:** Lapidar: [Lat. *Lapidare.*] adj2g. 1. Relativo à, ou gravado em lápide. Vtd. 2. Talhar, polir (pedra preciosa). 3. Polir, aperfeiçoar. (FERREIRA, 2010, p. 458).

²⁸ **Invólucro** [Lat. *involucru.*] sm. Tudo que serve para envolver; envoltório. (FERREIRA, 2010, p. 439).

se colocam recipientes próprios para a degustação de bebidas com vidros mais vistosos para depósito de bebidas finas.

3.7 OS CONTADORES

Outro móvel que teve larga utilização na Bahia, os contadores, são uma tipologia mobiliária importada de Portugal e da Índia para o Brasil, embora chegando à terras brasileiras fossem adaptados aos materiais e reais usos desses belos móveis ligados à guarda de valores, ouro, prata e papéis importantes de negócios de comerciantes e ricos fazendeiros dos arredores da cidade de Salvador.

O contador é um móvel composto por caixa com diversas gavetas pequenas, montado sobre uma trempe²⁹ de pés altos que se destinava a guarda de valores e documentos e foi utilizado, sobretudo, durante o séc. XVII em Portugal. A maioria dos contadores que guarneciam casas e conventos da época colonial no Brasil seria originária de Portugal. São peças requintadas, sobretudo os indo-portuguêses recobertas com embutidos³⁰ de madeiras coloridas e marfim. Figuram raramente em inventários e outros documentos da época. (CANTI, 1999, p. 97).

Observamos que a caixa vai estar presente em todos os outros tipos de formatações de móveis de guardar, de acordo com as suas novas utilidades e atribuições, a configuração é sempre de uma caixa de onde partem outros formatos e decorações que se transformam em um novo móvel, será assim até o arcaz.

Em princípios do século XVIII aparecem nos inventários das famílias de Salvador a descrição de contadores de abas recortadas e redondas na parte superior da trempe, no estilo português da segunda metade do século XVII, também são feitas na mesma época algumas menções a contadores procedentes da Índia, acharoados ou em marchetaria³¹ de marfim e ainda de outros que, no mesmo estilo, eram, no entanto, originários de Portugal. Em museus brasileiros, só existe um exemplar desse tipo de móvel no estilo indo-português e pertence ao Museu do Recôncavo Wanderley Pinho, localizado no antigo Engenho Freguesia em

²⁹ **Trempe:** (variação de tripé – metanálise de ‘três pés’).

³⁰ **Embutido:** [Part. De *embutir*.] adj. 1. Introduzido a força. 2. Marchetado, tauriado.sm. 3. Bras. Enchido. (FERREIRA, 2010, p. 277).

³¹ **Marchetaria:** [Marchetar, poss.] sf. 1. Arte de incrustar, embutir ou aplicar peças recortadas de madeira, marfim, bronze, etc., em obra de marcenaria, formando desenhos. 2. A obra assim executada. (FERREIRA, 2010, p. 489).

Cachoeira na Bahia. (ROCHA, 1977, p. 10). Atualmente este exemplar está no Museu do IPHAN em Cachoeira Bahia.



Figuras 061 e 062: Contador trabalhado em embutidos de marfim e metal, com puxadores recortados em desenhos *Muçarabes*, com gavetas em tamanhos variados e pés com *Cariátides* entalhados. (Fonte: Museu do IPHAN em Cachoeira-Ba.) Foto: André Calvo.

Encontramos este mesmo móvel com características estilísticas distintas, em viagem a Cachoeira, Bahia, quando visitamos o Museu do IPHAN nesta mesma cidade. (Figuras 061-062).



Figura 063: Contador em Jacarandá com 16 gavetas, século XVIII, Fonte: Pesquisa Fotográfica do Acervo do Museu do Mosteiro de São Bento da Bahia. André Calvo. Fotos: Antonio Pereira.



Figuras 064 e 065: Contador em Jacarandá com 16 gavetas, século XVIII, Fonte: Pesquisa Fotográfica do Acervo do Museu do Mosteiro de São Bento da Bahia. André Calvo. Fotos: Antonio Pereira.

Esses móveis eram usados aos pares, variando o número de gavetinhas de seis até dezesseis e dezoito. Eles eram ornamentados com fechaduras e espelhos ou “escudos” de ferro estanhado ou de prata com recortes mouriscos [de origem Moura]. Apoiavam-se sobre pés altos e torneados com “rendas” na altura da união do compartimento das gavetinhas com seus pés. Houve os procedentes da Índia elaborados em “*charão*” [tipo de madeira indiana ou laca] e outros marchetados em marfim e *acharoados* [produzidos a partir do *charão*] da Inglaterra. Esses contadores tiveram maior uso no século XVII. (FLEXOR, 1970, p. 43-44).

Como eram móveis de composição sólida, não é de se estranhar, porém que eles tenham resistido ao tempo e as intempéries, inclusive passando a serem fabricados por aqui com materiais mais acessíveis como, por exemplo, mostram a influência das suas decorações no arcaz da sacristia da Catedral Basílica de Salvador, ornamentado com casco de tartaruga, jacarandá, marfim e vinhático.

A partir de 1764, o uso de contadores ricos passa a ser proibido nos conventos baianos e tudo indica que estas peças são substituídas pelos “contadores de jacarandá com feição de dezesseis gavetas com cinco rendas e os espelhos das fechaduras de prata”, que podiam apresentar barras lavradas na parte superior da trempe. A partir da segunda metade do século

XVIII aparece em inventários baianos menção a um contador com fechadura de pau, As últimas citações, encontradas em documentos brasileiros, que dizem respeito ao contador, estão em inventários baianos de princípios do século XIX. (CANTI, 1999, p. 97).

3.8 AS CÔMODAS

As cômodas³² são os móveis que irão se assemelhar em formas e ornamentação com os arcazes de gavetões, por isso, acreditamos que seja um móvel que teve seu desenvolvimento contemporâneo ao dos arcazes que são cômodas bem maiores, geralmente utilizadas aos pares nas sacristias das igrejas Católicas, assim como nas casas se usavam aos pares para amparar os santos da devoção do Senhor e da Senhora nas casas abastadas. Bom número dessas cômodas acumulava dupla função: a de guarda roupa e de suporte de oratório.

Hum oratório de jacaranda Com Seus embutidos eremate detalha pintado edourado por dentro e nelle huma Imagem do Senhor Crucificado demarfim de mais de palmo devulto em Cruz e Calvário d'evano, outra da Senhora da Conceição, outra do Senhor Deos ambas demadeira, estimado tudo eavaliado juntamente Com huma Cômoda tãobem dejacaranda com imbutidos gaveta devolta que lhe serve depe [...].(FLEXOR, 1970, p 25). O Museu do Estado da Bahia possui um exemplar deste conjunto no qual o suporte é uma meia-cômoda.

As cômodas aparecem em Salvador, com uso corrente, somente a partir da segunda metade do século XVIII. Tinham sido utilizadas anteriormente, mas em número muito restrito. Foram substituídas nesse primeiro período pelas caixas e guarda roupas. As poucas cômodas dessa metade do século XVIII eram de jacarandá, vinhático ou madeira branca, ou então, estruturadas em vinhático e guarneçadas de almofadas de jacarandá. Foi o modelo usado no século XVII e que ainda permaneceu no século seguinte. Em geral possuíam maior altura e maior número de gavetas que os caixões [oito pequenas gavetas] e ornamentadas do mesmo modo com “gomos” [o que hoje chamamos] e fechaduras mouriscas pequenas. Com a moda dos móveis de “volta”, no fim da primeira metade do século XVIII, as cômodas, assim como os demais móveis, passaram a ter seus puxadores e fechaduras de latão dourado e por volta de

³² **Cômodas:** [Fr. *Commode*.]sf. Móvel só de gavetas. (FERREIRA, 2010, p. 179). /Móvel com gavetas desde a base até a face superior, e onde ordinariamente se guarda roupa de cama e de banho. (MICHAELIS, 1998, p. 280). / s.f. Móvel com gavetas, próprio para guardar roupas dobradas (camisas), meias, calcinhas, cuecas, etc. (SACCONI, 1996, p. 179). / s.f. Móvel com gavetas de auto a baixo, e de altura média, us. Espec. para guardar roupas. (LUFT, 1996, p. 150).

1770-1780 recebem a ornamentação de trabalhos de embutidos [incrustações] e de talha. (FLEXOR, 1970, p. 44-45).

A partir de observações feitas nos móveis estudados, podemos afirmar que esses trabalhos de ornamentações em talha e embutidos e incrustações, assim como o uso de fechaduras e puxadores de latão dourado, são marcantes nos arcazes pesquisados em nossa dissertação. Bem como o uso de materiais como vinhático, jacarandá para os frisos, e na armação da caixa maçaranduba e imbuia³³ tingida, entre outros materiais.

Também podemos afirmar que esse uso começou com os caixões em forma de cômodas [se abriam da parte superior em uma tampa ou duas e possuíam na parte inferior gavetas], eles são a nosso ver os móveis precursores dos arcazes, e continuou por todo o século XVIII estendendo-se até o século XIX. Embora não constituíssem um móvel único, eram executados com a mesma característica ornamental.

Logo estas cômodas estariam estragadas, motivo que, reputamos válidos para os demais móveis desse tipo, o que justifica, não terem chegado muitos exemplares até nós. “Foram perdendo sua ornamentação e considerados fora de uso”. Então a preferência pelas cômodas de gavetas lisas e “pés de volta” foi dividida, no fim do século XVIII, com as meias-cômodas, com um ou dois gavetões e duas pequenas gavetas na parte superior. (FLEXOR, 1970, p. 47).

Estas meias-cômodas receberam a mesma ornamentação que aquelas com três gavetões. Apareceram igualmente com gavetas lisas e de “volta”, e “pés de volta” e embutidos na sua ornamentação. Neste período as cômodas aumentaram consideravelmente em quantidade e foram usadas em pares, principalmente as meias-cômodas, assim como, os arcazes de sacristias. (FLEXOR, 1970, p. 47).

Essas meias-cômodas assumem o papel de amparar muitas vezes os grandes oratórios domésticos como podemos observar no acervo do [Museu do Mosteiro de São Bento da Bahia]. (Figura 066). Pela análise comparativa de alguns modelos desta tipologia do mobiliário conhecida como meias-cômodas tornou-se evidente uma formatação padrão em finais do século XVIII que consiste em caixa ondulada com quebras e dois gavetões; puxadores e espelhos rendilhados em bronze. Nos cantos da caixa, molduras encurvadas na linha das pernas. Aba em avental vazado e lavrado em motivos rocalha³⁴; a mesma decoração

³³ **Imbuia:** [Do tupi.] sm. Bras. Bot. Árvore laurácea de madeira útil. (FERREIRA, 2010, p. 409).

³⁴ As rocalhas são ornamentos no formato de conchas estilizadas que deram nome ao estilo Rococó.

se repete nas ilhargas³⁵. As pernas possuem curvas suaves separadas da caixa, com friso lateral, terminando à meia altura, em pequena voluta. Pés entalhados sobre sapata. Amarração em X com ondulados e quebras. Este modelo era geralmente confeccionado inteiramente em jacarandá, geralmente do mais escuro possível.



Figura 066: Cômoda utilizada como amparo para Oratório. Fonte: Registro Fotográfico da Coleção particular da Clausura do Mosteiro de São Bento da Bahia / André Calvo. Foto: Antonio Pereira.

Após a abertura dos portos, junto com as cadeiras de “pau amarelo”, entraram em Salvador as cômodas americanas. Logo esse móvel com pés em peanha recortada simples, os quatro gavetões de volta seccionados por chanfrados³⁶ dividindo-os aparentemente no sentido vertical até os puxadores foi copiado pelos marceneiros baianos. (FLEXOR, 1970, p. 47).

³⁵ Cada uma das tábuas dos lados dos caixões, na parte superior, são os trabalhos nas bordas e laterais do móvel.

³⁶ **Chanfradura:** [*Chanfrar.*] sf. Bras. Recorte em ângulo ou de esguelha; chanfro. (FERREIRA, 2010, p. 158).

A essa cômoda, se acrescentou igualmente os pés em peanha curvos e entalhados, aos quais se ligaram às colunas laterais entalhadas com gavetas, igualmente chanfradas e com a mesma complementação de metal dourado. Este modelo com gaveta de “volta”, porém sem chanfraduras, já havia aparecido na segunda metade do século XVIII nas papeladeiras. Os dados mostram-no somente entre 1820 e 1850. As colunas talhadas foram substituídas por pilares estriados e esse novo modelo foi chamado na época, isto é a partir de 1830 mais ou menos, por cômodas de “coluna”. (FLEXOR, 1970, p. 48).

Esse detalhe que foi apontado como coluna por Flexor (1970, p. 48), era também chamado de pilastra nas cômodas que tinham mascarões entalhados na pilastra/coluna em estilos D. José ou D. Maria I, geralmente compostas de três gavetões e duas gavetas superiores emolduradas, com puxadores torneados e embutidos. Nos arcazes esse detalhe era chamado de canto quebrado ou chanfrado, nomenclatura muito utilizada em Minas Gerais e no interior de São Paulo, onde esse tipo de detalhe era muito utilizado na ornamentação.

As cômodas papeladeiras ou simplesmente papeladeiras, (figura 067), são mais uma dessas variações possíveis de um mesmo móvel que é adaptado para novos usos, como o da guarda de papéis e documentos, antes função atribuída aos contadores que caíram em desuso nos mosteiros, principalmente os mais ricos em termos de decoração que chegaram a ser proibidos.



Figura 067: Cômoda Papeladeira ou Secretárias em jacarandá possui “o segredo”,
Fonte: Coleção particular da Clausura do Mosteiro de São Bento da Bahia. Foto: Antonio Pereira /André Calvo.

As cômodas papeleiras, de modo geral apareceram em Salvador nos mesmos modelos que as cômodas. Segundo ela os primeiros exemplares desse móvel surgem na Bahia na primeira metade do século XVIII. Antes de se adaptarem às “cômodas ou armários” eram chamadas de “papeleiras de meio corpo”, porque eram colocadas sobre uma mesa ou apoiadas em pés altos. As papeleiras mais ricas possuíam molduras de jacarandá com fechaduras mouriscas³⁷ de ferro. O modelo seguinte, que aparece na primeira metade do século XVIII, já é de dois corpos ou corpo inteiro, tinha em raríssimos exemplares, na Bahia, oratório³⁸ conjugado na parte superior. As papeleiras mais comuns de corpo inteiro possuíam no meio corpo inferior dois gavetões e duas gavetas, à maneira das cômodas, havendo, entretanto, algumas com portas substituindo as gavetas. No meio corpo superior possuíam “repartimentos, gavetinhas e segredos”. Dois tipos essenciais foram usados durante a segunda metade do século XVIII. O primeiro, tendo aparecido um pouco antes, com gavetas de “volta” e o segundo com pés e colunas laterais talhados. (FLEXOR, 1970, p. 49).

Para que possamos visualizar melhor essa suposta evolução de móveis de guardar na Bahia, compomos com algumas imagens uma espécie de ordem cronológica formal para ilustrar melhor o nosso estudo em especial dos móveis sacros de guardar. Segue-se abaixo essa ordem:

3.9 ORDEM EVOLUTIVA FORMAL DO ARCAZ

Nas (Figuras 068-072) traçamos uma possível ordem evolutiva pela qual a caixa se transforma em caixão grande e a arca em arcaz, possibilitando assim o surgimento das cômodas e delas as cômodas gigantes, conhecidas como arcazes, porém que em sua leitura formal não é uma arca grande e sim uma cômoda ciclópica. Móvel de grandes dimensões para guarda de alfaias, vestes sacerdotais e dos altares. As suas dimensões estão ligadas a questão das missas consecutivas nos diversos altares da igreja nos séculos XVII e XVIII, por isso precisava de muito espaço para guardar separadamente os pertences de cada altar e da sua devoção.

³⁷ **Mourisco ou Moirisco:** [*Mouro ou moiro.*] adj. relativo aos Mouros (FERREIRA, 2010, p. 519). , Povo que formou em Portugal e nas colônias as chamadas Mourarias, que inclusive existem até a presente data em Salvador e outros. **Mouro:** [Lat. *Mauro.*] sm. 1. Indivíduo dos Mouros, povos que habitam a Mauritània (África Ocidental): Homem que trabalha muito.adj. 3. Da Mauritània. 4. de, ou próprio de Mouros; Mourisco. (FERREIRA, 2010, p. 519).

³⁸ **Oratório:** [Lat. *oratoriu.*] adj. 1.Relativo à oratória, ou a orador. Sm. 2. Nicho ou pequeno armário com imagens religiosas. 3. Mús. espécie de ópera sacra na qual o jogo cênico foi aos poucos abandonado. (FERREIRA, 2010, p. 548).



Figura 068: Caixa com bordas com fechadura mourisca em ferro recortado, bordas e pés. Museu do Mosteiro de São Bento da Bahia. Foto: Antonio Pereira.



Figura 069: Caixão Grande ou Ucha trata-se de uma caixa gigante com bordas superiores e inferiores além de alças em ferro batido e fechadura em ferro recortado. Museu da Casa dos Sete Candeeiros – IPHAN 7ª Região Bahia. Foto: André Calvo.



Figura 070: Arca composta por caixa de base com bordas e frisos, três fechaduras em ferro recortado, alças laterais e pés de bolacha, além de losangos decorativos na parte inferior. Museu do Mosteiro de São Bento da Bahia. Foto: Antonio Pereira.



Figura 071: Arcaz Verdadeiro encontrado no corredor lateral da Catedral Basílica de Salvador. Trata-se de uma espécie de arca maior com quatro gavetas na parte inferior, bordas inferior e superiores e puxadores cinzelados.
Foto: Antonio Pereira.



Figura 072: Par de Arcazes ou Cômodas Gigantes da Sacristia da Igreja da Catedral Basílica de Salvador na Bahia. Fonte: Registro Fotográfico do livro “A Catedral Basílica de Salvador”. Foto: Antonio Pereira.

3.10 OS ARCAZES

A disposição desses móveis no espaço também nos chama a atenção pela semelhança, o arcaz ou par de arcazes geralmente estão encostados contra uma das paredes, tendo uma parte alçada ou parede superior ao móvel decorada com pinturas ou retábulos, ou até mesmo com alguma escultura do crucificado em posição central, a mesa maior na maioria das vezes está posta no centro da sala, as cadeiras que na sua maioria tem recosto alto e braços para o descanso dos membros superiores ou estão em volta da mesa, ou nos cantos ou laterais, armários: guarda roupas, ou repositórios nas laterais, geralmente [ladeando os arcazes], além de cofres e arcas com fechaduras os quais podem ser colocadas em qualquer parte, até mesmo nos corredores de acesso às sacristias ou clausuras.

Este conjunto guarda algumas semelhanças tanto no tipo de móveis, como também em suas disposições espaciais, por causa das suas utilidades nestes espaços, que são basicamente as mesmas, sendo separados por pequenas diferenças de uma ordem religiosa de uma para outra, segundo os seus cerimoniais litúrgicos ou de estilos ornamentação por época.

Com essa nomenclatura como já estudamos no bloco anterior na tentativa de traçar uma evolução formal das caixas até as cômodas gigantes, se designaram os móveis das sacristias por excelência entre os séculos XVI ao XVIII.

O arcaz = arca + az = arcaz – aumentativo de arca, se conservou em maiores dimensões, as mesmas funções atribuídas às arcas, que são peças de origem muito remota e comum a várias culturas. As arcas representam uma das peças mais antigas e também muito comuns do mobiliário ocidental e oriental. Constituídos basicamente por formato de uma caixa, o caixão construído a partir de diversos materiais, tais como: a madeira, os metais (principalmente o ferro), o couro e até mesmo materiais mais nobres, como ouro e prata. Geralmente utilizados para a guarda de objetos, documentos e valores, esses móveis foram largamente usados na antiguidade, bem como nos primeiros tempos da colônia como suporte para camas ou assentos improvisados. Ainda segundo (CANTI, 1999): “[...] a arca é o móvel primordial português”.

Como já vimos anteriormente, na história do mundo moderno foram os ibéricos que difundiram o uso das caixas e arcas nas viagens desbravadoras pela busca da conquista de novos territórios, que se tornaram colônias desses impérios, se submetendo política, econômica e culturalmente. Seguiu-se o uso, as adaptações que se fizeram necessárias, já que este tipo de móvel, caracterizado justamente pela mobilidade de transporte favoreceu a sua utilização em diferentes circunstâncias.

Recordando o que já dissemos sobre as arcas, onde se guardava ou se transportava quase tudo: dinheiro, documentos, valores, objetos, roupas entre outros pertences da sociedade civil, militar ou eclesiástica. Para o clero, sua função principal foi transportar ou acomodar no primeiro momento os pertences dos sacerdotes, monges e frades em suas viagens de evangelização. Nas igrejas, dentro das sacristias, as arcas são transformadas em grandes caixões, com várias gavetas de tamanhos diferentes, destinadas principalmente a guarda dos paramentos e vestes sacerdotais.

Compreendemos que, por essa questão, o uso da expressão “caixões” ficou mais popularizada, visto que esses caixões possuíam dimensões fora dos padrões normais, ou seja,

eram peças muitas vezes feitas de uma só tábua de madeira – monóxila, com tamanhos que chegavam atingir mais de 12m. de comprimento por 1,20m. de largura e 1,10m. de altura, composta de muitas gavetas de diversos tamanhos em profundidade e largura, as suas dimensões são consideradas fora dos padrões normais ou usuais na mobília civil ou doméstica, 1,20m. de largura por 0,25cm. de altura.

A questão também é de leitura formal, pois como já vimos anteriormente existe uma distinção entre os caixões, os arcazes e as cômodas gigantes, os quais hoje são todos denominados arcazes.

Acreditamos que este exagero nas dimensões visava unicamente à eficiência das suas funções. Como os paramentos sacerdotais: as alvas, as casulas, as túnicas, as capas magnas, as capas de asperges e as estolas entre outros artigos litúrgicos eram compridas e geralmente de linho ou outro tecido bordado, até mesmo com fios de ouro e pedrarias, quanto maior a gaveta, menor a necessidade de dobrar estas vestes para conseqüentemente não amassá-las.

É importante lembrar que em algumas sacristias das basílicas, catedrais ou igrejas conventuais, aos domingos ou em festas especiais do calendário litúrgico, dividiam o espaço da sacristia, para atender vários sacerdotes e prelados simultaneamente. Todas as vestes deveriam estar lá, dispostas no tampo superior e já higienizadas com a devida ordem imposta pelo rígido ritual.

Em Oficinas Preventivas de Conservação de Paramentos Litúrgicos e outros têxteis realizada no Mosteiro de São Bento na Bahia e no Rio de Janeiro, podemos ter acesso a algumas peças desse vestuário, bem como compreender as necessidades de espaço para a acomodação adequada para cada peça, concorrendo desta forma para a manutenção do bom estado e da durabilidade das vestes para o uso, pois não poderiam estar rasgadas ou desfiadas, ou faltando algum ornamento importante, pois a sua composição era também emblemática, cheia de simbolismos.

Antes do início da preparação para o ofício divino, os acólitos ou sacristãos colocavam os paramentos, de acordo com a cerimônia, e o número de padres, sobre o tempo dos arcazes ou sobre a mesa que comumente ficava à frente do móvel. (DUBOIS, 1952, p. 36).

Havia um ritual minucioso enquanto os padres se paramentavam como será visto mais à frente quando trataremos das vestes e paramentos sacerdotais, e o ato de desvestir implicava

também em regras determinadas pelos cânones, razão pela qual, os cuidados com as vestes e alfaias seguiam um ritual quase sagrado como o restante de cerimônia. Tal cuidado pode ser notado na feitura de certos arcazes que possuem portas em toda extensão lateral do móvel com a única finalidade de proporcionar ventilação às gavetas, muito profundas, evitando com isso o ataque de fungos ou bichos na madeira e nas peças guardadas.

Quanto aos estilos formais e decorativos os arcazes acompanharam de certa forma, os mesmo estilos artísticos da época em se propunham os “riscos” da decoração da sacristia. Sua construção se fez reproduzindo, em parte os estilos dos móveis civis, em parte dando àqueles algumas sugestões formais e estéticas.

Acreditamos que assim como ocorreu com os armários, o luxo ou a simplicidade, a elaboração técnica e artística ou a rudeza na construção desses móveis, basicamente dependeram da filosofia dos dirigentes e dos artífices que edificavam a igreja e a sua sacristia ou, o que é mais certo, dos recursos econômicos conseguidos para tal empreitada.

Embora nem sempre este fato acontecesse de modo geral os arcazes tornavam os ambientes mais esteticamente harmoniosos, pois, dificilmente o móvel era construído sozinho, os repositórios ou armários quase sempre tinham a mesma ornamentação, o que para nós dá a impressão de fazerem parte de um conjunto mobiliário. Acompanhavam quase sempre um altar centralizado ou em parte frontal para quem adentra no espaço e alçados³⁹ de madeira esculpida, tão ou mais trabalhada que o próprio móvel. Estes continham pinturas de temas religiosos, imagens de santos da devoção da igreja, geralmente fundadores ou reformadores da ordem religiosa, crucifixos com o crucificado em grandes dimensões e até mesmo espelhos, dando um efeito visual bastante agradável aos olhos para o espaço.

Podem se resumir os estilos formais dos arcazes, elaborados entre os séculos XVI ao XVIII, em quatro tipos de padrões mais ou menos usados, com as devidas alterações estéticas e técnicas que se fizeram necessárias em cada contexto produtor.

Os Modelos de linha renascentista caracterizado por estrutura paralelepipedica, numerosas gavetas ornamentadas simetricamente com almofadas em forma de retângulos,

³⁹ **Alçados:** é uma expressão de origem portuguesa para designar os painéis “levantados, alçados” atrás de um móvel, ou altar. O termo correntemente significa a perspectiva vertical de um desenho. Entendemos da mesma forma os termos “encostados”, “sobreencostados”.

quadrados e losangos, arrematadas por grossas molduras em tremidos [entalhes feitos na madeira com goivas e talhadeiras em linhas sinuosas simétricas].

Em (BIANCARDI, 1981, p. 156), encontramos explicações sobre as ferragens dos puxadores e nas fechaduras das gavetas e portas que segundo ela eram elaboradas a partir de materiais variados, tais como: o ferro batido, o latão dourado, o bronze ou a prata, com desenhos simples nos de ferro, imitando esse mesmo trabalho com inspiração nas arcas seiscentistas. Os puxadores feitos de metais mais nobres imitam os rendilhados dos puxadores orientais – indianos ou árabes ou os elementos decorativos do período: as folhas de acanto, as volutas e florões, combinados ou não com o emblema da ordem religiosa ou Irmandade a qual o móvel pertence. É neste período que aparecem muitas peças com aplicação e incrustação de marfim e madrepérola ou tartaruga, em excepcionais criações baseadas no mobiliário de origem oriental. Nas peças de origem italiana as formas e decorações são tiradas da arquitetura de influência greco-romana, daí surgindo os frontões, pilastras e relevos de medalhões esculpidos.

Nos modelos de transição entre o renascimento e o barroco, se observa que a estrutura ainda se constrói de forma recortada em plano mostrando a fachada levemente ondulada, se inspirando no mobiliário francês, que a partir de Luis XIV dominará a ebanística européia. Os móveis deixam a influência da arquitetura e adquirem livres interpretações. Predominam na decoração das gavetas os relevos com motivos de volutas, conchas e folhas de acanto e predominância das linhas curvas, principalmente nas almofadas que decoram as gavetas ou portas. As molduras que arrematam o móvel ou seus relevos assemelham-se a um cordão ou são do tipo meia-cana. Os puxadores e fechaduras invariavelmente de latão dourado e bronze acompanham os elementos decorativos do móvel. (BIANCARDI, 1981, p. 157).

O terceiro modelo e o mais comum nas sacristias que observamos seguiram os estilos do mobiliário barroco propriamente dito, com estruturas recortadas em plano e elevação. Estas formas dão características especiais do mobiliário, inclusive aos arcazes, fazendo-os lembrar uma gigantesca cômoda de uso doméstico, com suas gavetas decoradas de elementos *rocaille* e puxadores e fechaduras de metal dourados com os mesmos motivos.

Poderíamos dizer que naquele momento o mobiliário religioso se profissionalizou na América, assumindo as formas de mobílias da casa, ou melhor, dos palácios. Um arcaz nas linhas do estilo Luis XV, por exemplo, pouco difere de uma cômoda do mesmo estilo, exceto

pelas dimensões maiores. A decoração harmoniosa, homogênea e luxuosa dos estilos franceses e ingleses do século XVIII, este uso se estende aos demais países da Europa, especialmente nas cortes espanhola e portuguesa que, por certo, as difundiram em suas colônias americanas, inclusive no Brasil. (BIANCARDI, 1981, p. 158).

Estas questões de dimensões se apresentam como o grande diferencial entre uma simples cômoda e um trabalho maior que demanda mais pessoal e um cuidado muito maior mesmo porque as cômodas gigantes são fabricadas para um espaço, respeitando assim seu tamanho, porém a simplificação do rococó traz o cuidado com os detalhes, diminuindo as suas dimensões e investindo numa ornamentação mais elegante e menos abundante.

O quarto tipo ou modelo deste móvel é aquele exemplar de arcas, cujas formas e desenhos não seguiram estritamente nenhum padrão de época, porque os artífices que os fizeram por não possuírem recursos técnicos e materiais, ou então por não disporem de modelos ou riscos originais, criaram peças onde o ecletismo e a inventividade, deram lugar a um outro estilo, mais pessoal e ingênuo, com características formais e decorativas até mesmo inéditas, mas cuja funcionalidade nada ficou a dever aos seus pares, devidamente elaborados. (BIANCARDI, 1981, p. 158).

As cômodas gigantes que encontramos nas sacristias pesquisadas são enquadradas nos estilos renascentistas, jesuítico, barroco e rococó de ornamentação, sendo construídas para compor um programa de decoração dos espaços onde estão postas. Embora a sua nomenclatura formal nos incline a tentação de renomeá-las pó cômodas gigantes o bom senso nos alerta que o melhor é permitir que continuem a serem denominadas como arcazes, por diversos motivos, inclusive por que já são identificadas com tal nome que contém uma forte interpretação em diversos idiomas e está devidamente dicionarizado.

3.11 O CONJUNTO MOBILIÁRIO DAS SACRISTIAS

Tanto nas sacristias pesquisadas como em diversas outras, nas quais temos feito visitas, ou analisado por fotografias ou filmagens, encontramos sempre o mesmo conjunto mobiliário: que sempre é composto pelos arcazes, mesas, cadeiras, cofres, armários [repositórios ou guarda roupas].

É necessário que se construam projetos para que se pesquise todo este precioso acervo mobiliário, especialmente em Salvador que possui verdadeiras raridades em se tratando de

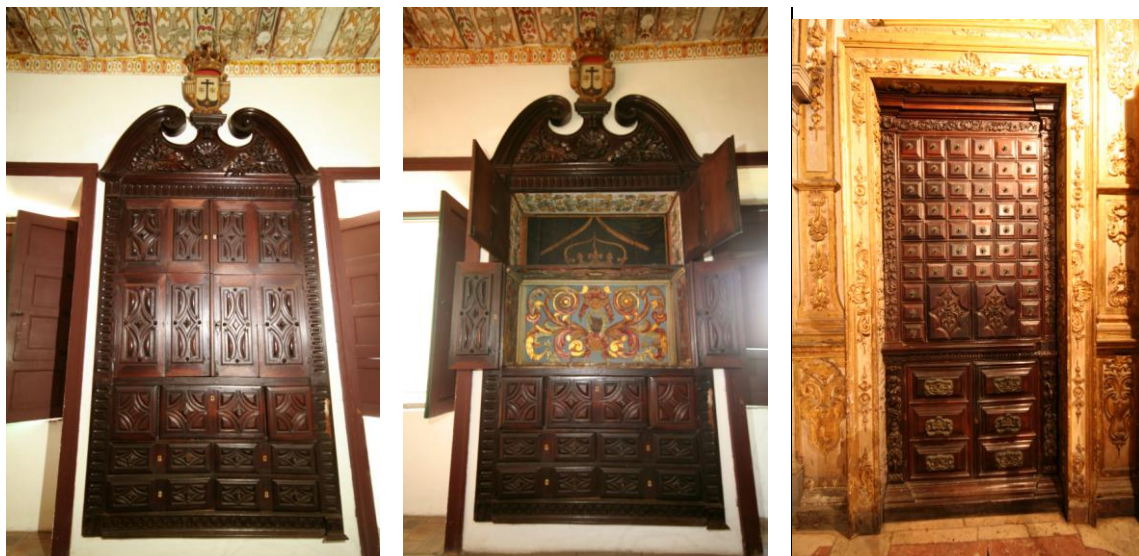
mobiliário sacro. Torna-se patente uma criteriosa análise de todos os seus atributos, os formais e os estilísticos, os ornamentais, principalmente no que se refere aos ornatos entalhados e aplicados em alguns deles.

3.12 ARMÁRIOS E REPOSITÓRIOS

Pelo que nos parece ao ler e refletir sobre o mobiliário, acreditamos que as cadeiras, junto com as mesas foram os primeiros móveis das sacristias. Porém os armários aparecem citados nas igrejas constantinianas como local para guardar hóstias, pois se tornou proibido, pois era costume, guardá-las nas casas. Os armários ficavam próximos do altar, embutidos ou entalhados na parede, em geral do lado do Evangelho, o lado esquerdo o da Epístola [carta]. Portanto os armários tinham uma relação direta com o altar.

Os Armários repositórios tinham formatos diversos, analisando alguns modelos encontrados nas mesmas sacristias onde estão localizados os arcazes pesquisados, podemos constatar que esses móveis nem sempre eram confeccionados somente com gavetas como nos mostram as (Figuras 073-075), pelas quais percebemos além de gavetas de diversos tamanhos falseadas em um tamanho único, existem também compartimentos que são fechados por portas de diversos tamanhos como no armário repositório da Sacristia da Igreja do Convento de Santa Teresa de Ávila e no armário Repositório da sacristia da Igreja do Convento do Monte do Carmo na Bahia que é bem diferente do móvel da mesma disposição formal encontrado na sacristia da Igreja do Convento da Ordem Primeira de São Francisco de Salvador.

O que nos parece é que esses armários denominados de repositórios são na verdade uma fabulosa mescla entre os contadores e os armários mais rústicos com suas portas em platibandas, logo percebemos também que toda a formatação dos móveis de guarda vai se transformando amparado nesta articulação entre os seus usos e costumes e suas formas, elaborando novas composições a cada ambiente e utilidade, no caso das sacristias os repositórios deviam servir para algo mais que só guardar artigos religiosos de grande valor financeiro e espiritual, bem como papéis de importância militar e estatal, bem como dinheiro e jóias depositados ali como são em bancos na época atual, para que assim ficassem em maior segurança.



Figuras 073 e 074: Armário Repositório da Sacristia da Igreja do Convento de Santa Tereza de Ávila aberto e fechado. Foto: Antonio Pereira.

Figura 075: No canto direito Armário Repositório da Sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo. Fonte: Pesquisa André Calvo. Foto: Antonio Pereira.



Figura 076: Armário Repositório da Sacristia da Igreja de São Francisco da Bahia, móvel muito comum em sacristias brasileiras no século XVIII. Foto: Antonio Pereira.

Estes dois contadores embutidos nas paredes ladeiam a sacristia do Convento da Ordem Primeira de São Francisco na Bahia e junto com os dois arcazes e duas mesas formam um conjunto mobiliário muito bem elaborado, pois possuem em sua ornamentação muito bem elaborada algumas cariátides e mascarões que ornamentam as suas duas colunas laterais, e uma cabeceira alta que se contorce em sinuosas formas espirais e ovaladas bem como com a utilização de folhas de acanto estilizadas. Podemos classificá-los como móveis barrocos de inspiração manuelina.



Figura 077: Armários embutidos por detrás das colunas em espaço lateral da sacristia da Basílica Arquibacial de São Sebastião do Mosteiro de São Bento em Salvador da Bahia. Fonte: Pesquisa André Calvo. Foto: Antonio Pereira.

Pelas suas formas e ornamentações com colunas e mascarões, acreditamos que o período gótico deu aos armários excepcionais formas arquitetônicas, que certamente foram absorvidas pelos artífices quando este móvel passou a fazer parte definitiva do espaço da sacristia, com função de guardar outros objetos do culto.

Assim como outros móveis de guarda da igreja, os armários seguiram os estilos vigentes em cada época, ocorrendo eventualmente pequenas mudanças, pois os mesmos possuíam detalhes ou formas de um estilo anterior. Por este motivo se explica a necessidade imposta ao uso desse tipo de mobiliário que, sendo destinado a guardar objetos e coisas de valor, relíquias dos santos e até mesmo dinheiro precisava de diversos formatos que atendesse as necessidades de segurança desses objetos.

Esses móveis eram projetados antes de se concluir as sacristias ou mesmo os templos. Como a maioria desses armários era embutida na parede, deveriam ser construídos concomitantemente com o cômodo onde ficaria que só mais tarde era finalmente decorado, por vezes em outro estilo.

O próprio nome dos repositórios, que também recebem o nome de armários de sacristia, principalmente em documentos e textos de época, deve-se a sua configuração, muito semelhante aos contadores de origem oriental reproduzidos na península ibérica. Como nos

contadores os repositórios possuem também dezenas de pequenas gavetas ou escaninhos destinados a guardar os *amitos* e pequenas peças individuais do conjunto de paramentos sacerdotais. Quanto maior o número de padres ou frades que frequentavam determinada sacristia, maior o número de paramentos e, conseqüentemente, os armários ou repositórios deveriam atender tais necessidades.

Isto explicaria o fato de alguns repositórios de sacristias de estilo renascentista e barroco, contarem de uma até quatro dúzias de pequenas gavetas, sem citar as gavetas maiores e as outras divisões do móvel, fechadas ou não por portas, destinadas à guarda de alfaias e livros sagrados.

Neste capítulo podemos nos aproximar mais das sacristias das quais os arcazes que são os focos principais desta pesquisa, fazem parte do mobiliário, porém para entendermos melhor à gênese do seu desenvolvimento formal, procedemos à construção de uma árvore genealógica como hipótese de que há uma evolução desses móveis de guarda na Bahia e, por conseguinte em todo o mundo, partindo da caixa até chegar à cômoda gigante dos espaços sacristicos. Porque a nomenclatura utilizada para esses móveis deveria ser, segundo o seu formato uma [cômoda gigante], pois elas não se abrem na parte do tampo superior, e possuem gavetas em toda sua extensão, por conseguinte, o termo arcaz = arca grande é inadequado para reconhecimento formal. Porém, foi largamente difundido e dicionarizado em diversos idiomas sendo utilizado para reconhecer esses móveis até os dias atuais, por isso, é o mais conhecido pelo público em geral, e, portanto, deve ser a sua denominação mais abrangente ARCAZ.

No próximo capítulo faremos uma análise iconográfica e iconológica das pinturas e entalhes constantes nesses arcazes, bem como, analisaremos o conjunto ornamental dos cinco móveis pesquisados. Seus atributos decorativos e seus formatos, os enfatizando no conjunto decorativo das cinco sacristias. Pois, estes móveis foram elaborados para compor projetos ornamentais de cuidadosa elaboração. Esperamos que com esta maior aproximação possamos conhecer mais e melhor estes móveis para formularmos um maior entendimento da sua real importância no Brasil colonial.

CAPÍTULO III

4 OS ARCAZES PESQUISADOS E OS SEUS ATRIBUTOS DECORATIVOS

Neste capítulo procuramos estudar de uma maneira mais analítica cada atributo da ornamentação desses móveis que compõem as cinco sacristias, procurando fazer uma leitura das imagens pintadas nos seus respaldares em dois dos exemplares: os arcazes da sacristia dos jesuítas e dos carmelitas descalços, assim como a decoração em talha deles e dos demais: os arcazes das sacristias dos franciscanos, dos carmelitas calçados e dos beneditinos.

Esses móveis são considerados como sendo exemplares que compõe possivelmente o grupo dos mais antigos e harmoniosos planos de ornamentação de sacristias feitos no Brasil, em sua grande maioria foram confeccionados no período colonial, representando assim para a área de pesquisa em arte decorativa importantes objetos de estudos, os quais podem nos esclarecer informações sobre a manufatura de móveis destes séculos. São as marcas indeléveis da cultura e criatividade geminada pela participação de diversos artistas, tanto portugueses quanto de mão-de-obra brasileira em alguns desses exemplares.

Os arcazes mais antigos datáveis e os mais artísticos, com trabalhos incrustados com marfim e tartaruga, encontram-se na sacristia da Catedral e foram fabricados no último decênio do século XVII por entalhadores e torneiros jesuítas cujos nomes o Padre Serafim Leite menciona, sem atribuir a planta a um determinado. (OTT, 1991, p. 28).

Apesar do exagero nas atribuições de (Carlos Ott, 1991), consideramos os seus comentários de que esses móveis sejam os mais antigos e artísticos deveras compreensíveis, porque, é muito difícil analisar com frieza científica duas tão bem elaboradas peças do mobiliário sacro brasileiro. Esse comentário é importante como registro de sucessivas menções feitas a esse conjunto mobiliário. Porém é necessário ter cuidado com algumas alegações que podem comprometer a idoneidade da pesquisa, pois ainda não possuímos notícias sobre a sua datação de fabricação, embora alguns autores atribuam a irmãos carpinteiros e marceneiros jesuítas do século XVII a sua construção e ornamentação, este ponto ainda é nebuloso.

Seus entalhadores e marceneiros foram Irmãos da Companhia de Jesus, auxiliados por alguns moços de habilidade, que trabalharam aqui mesmo na Bahia. (LEAL, 1998, p. 117).

Os artífices que trabalharam neste móvel podem ser considerados como mestres da arte do entalhe, já que esta peça possui um alto conceito de harmonia na elaboração e execução da sua ornamentação em todas as técnicas e materiais utilizados.

Segundo Leal, (1998, p. 117). Em um compêndio editado em comemoração pela conclusão das obras de restauração da Catedral Basílica de Salvador e também pelas comemorações dos 450 anos da existência da cidade de Salvador da Bahia. Os entalhadores do arcaz, (cômoda gigante) e dos trabalhos da sacristia foram: Irmão Luiz Manuel, de Matozinhos, com 55 anos *egregius*¹ [distinto, honroso]; Irmão Mateus da Costa, Lisboa, com 28 anos *optmus* [muito bom; ótimo] Mestre de Obras; Irmão Domingos Xavier, de Tomar, com 25 anos *egregius*; Irmão Cristovão de Aguiar, do Rio de Janeiro, com 21 anos *insignis* [celebre; distinto; enfeitado]; Irmão Manuel de Sousa, da Bahia, com 21 anos, este artífice dourador. Analisando as referências feitas pelo *Padre João Felipe Bitendorff*, (superior da Missão do Maranhão) a respeito do que viu durante a execução das obras do arcaz ornamentado com casco de tartaruga e marfim, Serafim Leite levantou a hipótese de que o Padre Alexandre de Gusmão tivesse participado diretamente dessas obras.

4.1 ARCAZ DA SACRISTIA DA CATEDRAL BASÍLICA DE SALVADOR (Antigo Colégio dos jesuítas)

O par de arcazes da sacristia do antigo colégio dos jesuítas em Salvador possui uma bem executada ornamentação em talha, com incrustações em marfim e apliques em casco de tartaruga, como podemos notar estes atributos decorativos não são os únicos, pois os dois móveis também apresentam uma preciosa coleção de pinturas em painéis a óleo sobre cobre, emolduradas em seu respaldar os quais enaltecem a figura da Virgem Maria, figura que se tornou um dos pontos centrais nas discussões da Contra Reforma Cristã Católica.

Possui um arcaz de jacarandá, grandiosa peça de marcenaria que foi construída em duas seções, sendo trabalhado com finos labores de casco de tartaruga, feitos durante o reitorado do Padre Alexandre de Gusmão, em 1683, e incrustações de marfim. (LEAL, 1998, p. 117).

¹ Essas palavras em latim [adjetivos superlativos], ou seja, são qualificações da época para os trabalhos desses artesões, geralmente concedidos pelas escolas de oficiais mecânicos e artífices em Portugal e na Bahia.

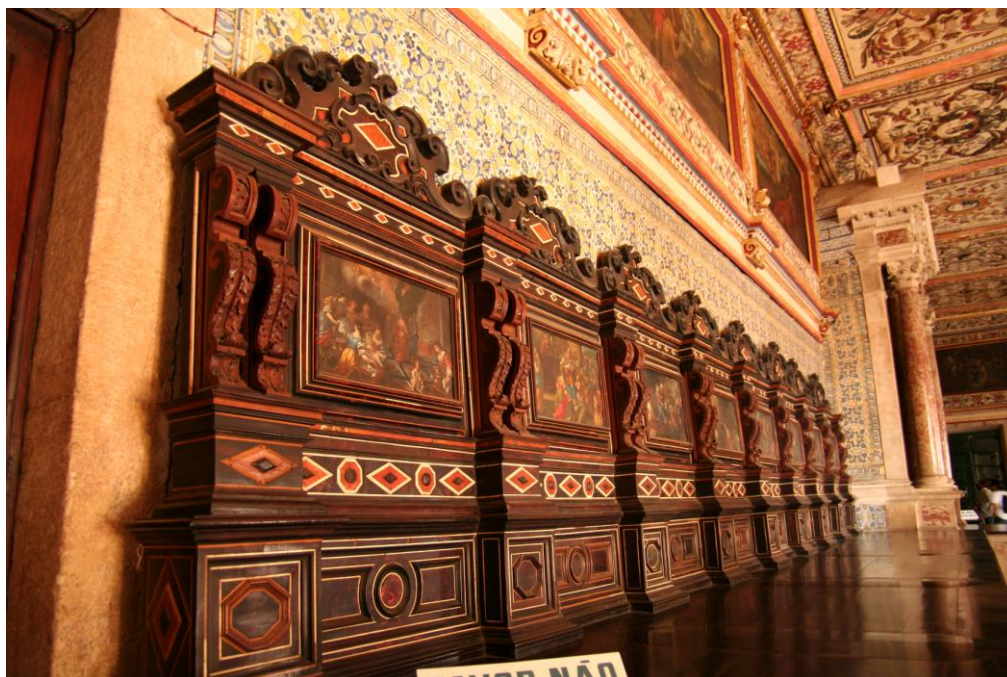


Figura 078: Detalhe do sobreencosto (espaldar) do arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia.
Foto: Antonio Pereira.

Observamos que existe em sua talha (feita em jacarandá) uma profusão de volutas e folhas de palmas e acanto estilizadas na cabeceira que encima o frontão do respaldar, bem como, existem pequenos *losangos* embutidos em marfim e casco de tartaruga em volta de uma espécie de medalhão central onde vemos uma superposição de outros losangos de casco de tartaruga e marfim na posição central, bem como a superfície deste medalhão também é revestida em casco de tartaruga. Este elemento ornamental do móvel foi confeccionado observando um cuidado com a simetria e a harmonia na utilização dos seus materiais e formatos: A madeira (Jacarandá), o marfim, o Casco de tartaruga, entre outros materiais utilizados. Trata-se de um trabalho elaborado com recortes dos dois materiais sobrepostos e incrustados em uma talha elegante e discreta. Não há nesta talha nenhuma tensão de peso excessivo entre as formas básicas e seus elementos ornamentais. A altura do sobreencosto do arcaz esquerda próximo à porta de entrada da sacristia é de [1,73 cm. X 8,43cm.] e a altura do sobreencosto do móvel da direita é de [1,76 cm. X 8, 43 cm. X 8,46 cm.].

Os losangos e seus possíveis significados precisam ser estudados nestes móveis, a princípio nos parece que foram escolhidos dentre outros elementos decorativos, muito mais pelo seu formato que se harmonizou com os outros motivos da ornamentação, porém é importante que investiguemos também uma possível intenção na sua escolha para compor a

estas ornamentações. O losango é um [...] S.m. paralelogramo do tipo quadrilátero que tem os quatro lados iguais com dois ângulos agudos e dois obtusos, ou seja, opostos mais iguais. Figura heráldica que simboliza o ferro e a lança. (As diagonais de um losango cortam-se ao meio e são perpendiculares uma à outra. Sua superfície é igual ao produto da base pela altura, ou à metade do produto das duas diagonais). [...], portanto equilátero, sendo assim, possui um equilíbrio entre as suas linhas o que nos transmite uma impressão de harmonia, que é a principal lei na ornamentação desses móveis.



Figura 079: Detalhe das incrustações em marfim e dos revestimentos curtidos em casco de tartaruga no sobreencosto (espaldar) do arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia. Foto: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.

Estes ornamentos presentes nestes móveis de guarda são influenciados diretamente pelo mobiliário da Renascença Primitiva e do estilo jesuítico que tinha um aspecto maciço e grandioso embora gigantesco para os espaços, por isso, são considerados como de proporções exageradas assim como a sua ornamentação, resultado da influência de povos mais antigos que utilizavam vários motivos na ornamentação, tais como: folhagem, losangos, octógonos, enfim, desenhos geométricos diversos, a utilização desses ornatos no mobiliário remonta a antiguidade clássica.

Infelizmente as informações documentais e os livros não se aprofundaram nesses seus aspectos, procurando muitas vezes tecer pequenos comentários nos quais pouco se detalham os seus atributos construtivos, e tampouco, os ornamentais, esperamos iniciar essas discussões com este trabalho, para que possamos analisar melhor o importante acervo de mobiliário sacro existente na Bahia e, por conseguinte, no Brasil.



Figuras 080, 081 e 082: Detalhes das colunas em folhas de acanto e palmas nos espaldares que entremeiam as molduras dos painéis que representam pictoricamente da vida da Virgem Maria no arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia. Foto: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.

São 16 painéis pintados sobre placas de cobre e encaixados em bem cuidadas molduras no respaldar de cada um dos dois arcazes em número de 08 por móvel, esses painéis são entremeados por 18 colunas cuidadosamente ornamentadas por folhas de acanto e palmas estilizadas bem entalhadas em altos e baixos relevos, bem como possui losangos e octógonos sobrepostos em casco de tartaruga e marfim sobre jacarandá avermelhado, tendo as suas extensões mais cumpridas ou mais curtas, movimento que se encontram tornando o revestimento sinuoso e ao mesmo tempo proporcionando a visão do observador um descanso de uma tela para outra, tornando melhor o entendimento de cada representação da vida da Virgem Maria. Possui

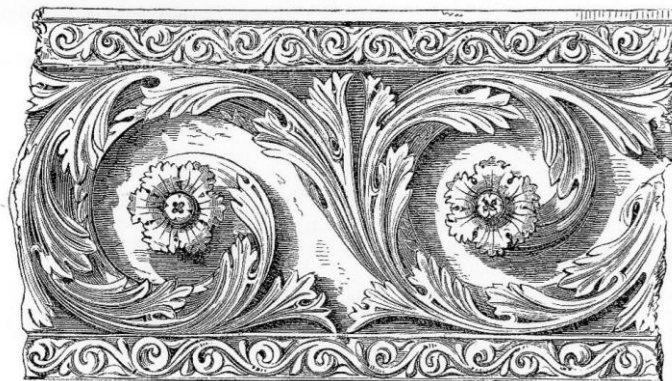
também mais uma tela maior encaixada no altar central que fica localizado entre os dois móveis.

As folhas de acanto são ornamentos de origem greco-romana segundo Jones (2010, p. 130) em seu estudo intitulado “A gramática do ornamento”, porém este ornato compõe o capitel da coluna grega da ordem coríntia. As suas origens ainda são nebulosas, mas são utilizadas com profusão em talhas do mundo inteiro, não só em mobiliário, mas também em retábulos e outras ornamentações em outros materiais como, por exemplo, em pedra, prata, madeira, porcelana, gesso, entre outros.



Figura 083: Foto Folha de Acanto (JONES, 2010, p. 130).

A folha de acanto foi utilizada com profusão nos capitéis das colunas de diversos templos dedicados a muitos deuses romanos (Figura 083). Nos arcazes pesquisados elas são os elementos decorativos mais utilizados com inúmeros tipos de combinações em diferenciadas cartelas que compõem os entalhes em madeira de alta qualidade.



DA ABADIA DE SÃO DIONÍSIO, PARIS

Figura 084: da Abadia de São Dionísio (JONES, 2010, p. 128).

A quantidade de desenhos que pode ser obtida pelo comprimento desse princípio de folha dentro folha e folha sobre folha é bastante limitada, e foi só depois que o princípio de uma folha saindo de outra folha foi abandonado em favor da adoção de uma ramificação contínua lançando ornamentos em ambos os lados que o puro ornamento teve algum desenvolvimento para os romanos. Os primeiros exemplos de mudança são encontrados em Santa Sofia, em Constantinopla, a apresentamos aqui um exemplo de São Dionísio (Figura 084), em que, apesar de a expansão da ramificação e a folha virada na junção das ramificações terem desaparecido completamente, a ramificação contínua ainda não foi totalmente desenvolvida, como se v na borda estreita no alto e na base. Esse princípio se tornou bastante comum nos manuscritos dos séculos XI, XII e XIII e é a base da folhagem dos primórdios do estilo gótico inglês. (JONES, 2010, p. 129).

**Figura 085:** Pormenores da talha dos sobreencostos dos arcazes da sacristia da Igreja do Convento da Ordem Primeira de São Francisco em Salvador

Podemos notar uma cartela que se inspira nesse principio das folhas sobre folhas como se estivesse circundando o arranjo central de forma ovalada onde os ramos de flores [possivelmente lírios em botão ou tulipas] bailam em duas direções em meias volutas o que nos fornece uma ligeira impressão de movimento nos bem executados entalhes dos sobreencostos dos arcazes da sacristia da Igreja do Convento da Ordem Primeira de São Francisco em Salvador. Os entalhes são de tal forma executados que parecem sobrepostos sobre o fundo de madeira aplainada, porém observando com bastante atenção, notamos que o medalhão central é inteiriço, enquanto que as colunas entalhadas em forma de folhas de acanto sobrepostas que ladeiam cada sessão são encaixadas presas com pregos minúsculos em seus capitéis que ostentam no seu fuste lírios ou margaridas desabrochadas. Trata-se de um trabalho de carpintaria e marcenaria muito cuidadoso. Na base e na parte superior do sobreencosto podemos notar uma cartela ornamental de volutas e semi volutas muito semelhante ao modelo da (Figura 084). Os Mestres carpinteiros, marceneiros e entalhadores fizeram um trabalho muito bem equilibrado não só pela qualidade, mas também pela harmonia conseguida em meio a tantos ornamentos, diferente de outros trabalhos os artífices não ficaram amparados num mesmo elemento ornamental, ao mais que isso mesclaram flores, folhas e ramalhetes que parecem balançarem com a brisa do cair da tarde na beira de um rio.

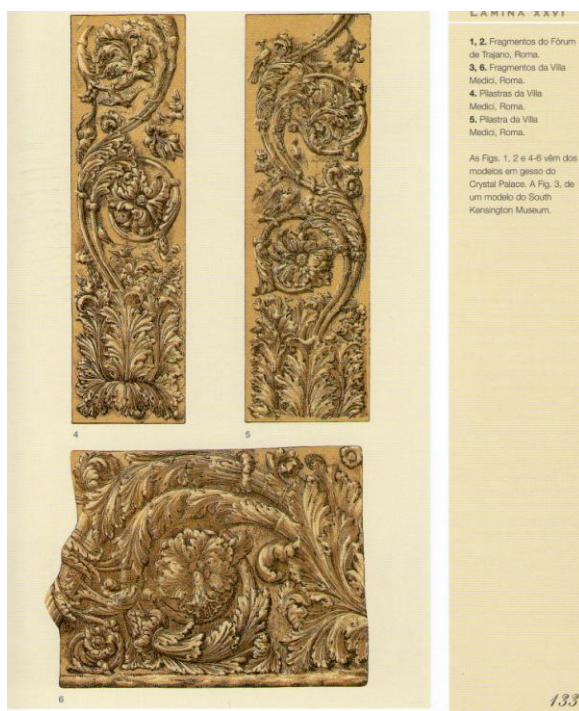


Figura 086: Figuras 4,5e 6 da Lamina XXVI. (JONES, 2010, p. 133).

As pilastras da *Villa Médici* [é uma construção da Renascença que data de aproximadamente 1540. Por algum tempo foi um museu e abrigou uma bela coleção de estátuas clássicas, mas em 1801 foi comprada por Napoleão para a Academia Francesa.] das Figuras 4 e 5 da Lâmina XXVI (página 133) e o fragmento da Figura 6 são exemplos mais perfeitos do ornamento romano que foi possível encontrar. Como exemplos de modelagem e desenho, são muito atraentes, mas, como acessórios ornamentais dos traços arquitetônicos de uma construção, eles certamente, devido ao excesso de relevos e ao tratamento elaborado da superfície, são deficientes no primeiro princípio, isto é, a adequação ao propósito a que se destinam. . (JONES, 2010, p. 129).



Figura 087: Detalhe dos gavetões do arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia com vestes litúrgicas guardadas em seu interior. Foto: Antonio Pereira.

Apesar de seus gavetões aparentarem possuir um tamanho relativamente igual, este aspecto é falseado, só sendo descoberto quando abrimos estes. Há em suas extensão grupos de gavetas geminadas tanto na vertical quanto na horizontal, obviamente para que fossem guardados nesses gavetões artigos de formatos diferentes sem que para tanto fosse necessário, por exemplo, deita-los, por exemplo, frascos de vidro ou recipientes de metais valiosos com conteúdos líquidos. Os ornatos são de fino acabamento com embutidos em delicadas

incrustações em marfim e revestimentos em casco de tartaruga. O perfil das suas fechaduras e dos seus puxadores é recortado em metal amarelo com desenhos mouriscos muito comuns no século XVII, proporcionando um efeito de acabamento que vai além da sua função utilitária, compondo o conjunto dos ornatos que foram aplicados com muito conhecimento por esses mestres dos ofícios. É um trabalho que exige um conhecimento fino de fundição de metais para a época numa colônia por isso é de extrema importância saber se foram confeccionados em Salvador ou se foram encomendados a partir de riscos dos Mestres da obra.



Figura 088: Detalhe do puxador em cobre do arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia. Foto: Antonio Pereira.

Figura 089: Detalhe do perfil da fechadura em cobre do arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia. Foto: Antonio Pereira.

4.1.1 OS PAINÉIS DO ESPALDAR DO O ARCAZ DA SACRISTIA DA CATEDRAL BASÍLICA DE SALVADOR (antigo Colégio Jesuíta)



Figura 090: Vista geral do arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia. Foto: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.

O cuidado na ornamentação desta sacristia foi tão fino que qualquer pessoa, mesmo as mais despreparadas para observar e avaliar uma obra de arte desta importância percebe a harmonia das combinações de formas, materiais e cores em todos os detalhes que adornam este grandioso salão. Uma dessas maravilhas é o conjunto de pinturas que narram momentos importantes da vida da Virgem Maria [mãe de Jesus], figura central da fé Cristã. Estas pinturas estão embutidas em molduras com preciosas incrustações em marfim e casco de tartaruga sobre madeira de lei em dois imensos móveis de guarda, comumente denominados de arcazes, porém, pela sua configuração formal a nomenclatura adequada é a de [cômodas gigantes ou cômodas ciclópicas].

Para fazermos uma análise mais aprofundada Os móveis possuem comprimentos diferentes o da esquerda logo após a porta de acesso à sacristia tem comprimento de [8,34 cm. X 1,46 cm. de profundidade X cômoda = 1.10 cm. + sobreencosto 1.73 cm. altura total = 2.83 cm.] o móvel da direita tem o comprimento de [8,56 cm. X 1,43 cm. de profundidade do lado esquerdo e 1.46 cm do lado direito junto à janela lateral X cômoda = 1,09 cm. + 1.76 cm. altura total = 2. 85 cm.]

No alto do sobre encostado ou respaldo do arcaz (cômoda gigante), estão encaixadas pinturas de origem italiana sobre lâminas de cobre, outrora protegidas por recobrimento de cristal, que contrastam e valorizam o revestimento parietal de azulejos. (LEAL, 1998, p. 119).

A partir de uma detida pesquisa e leitura formal, iconológica e iconográfica baseadas nos métodos de *Ervin Panofsky* (2009, p. 47-87), procuramos nos aproximar mais dos temas representados nos painéis do respaldo destes móveis gigantescos, esta leitura nos permitiu entender melhor os processos de construção das devoções a partir das invocações da Virgem Maria na cidade de Salvador da Bahia. Seus significados, temas geradores e seus atributos identificadores e significados.

Segundo fontes cristãs antigas, Maria era filha de pais judeus, Joaquim e Ana. Nasceu em *Jerusalém* ou em *Séforis*, na *Galiléia*. Jesus, nasceu por volta de 4 d.C. e ela se casou por volta dos quatorze anos, como era comum então, Maria nasceu provavelmente em 18 ou 20 a. C.[...] Além dos relatos evangélicos, Maria é mencionada nos escritos de alguns dos Padres da Igreja, entre os quais *Justino Mártir*, *Inácio*, *Tertuliano* e *Atanásio*; em obras apócrifas como o Protoevangelium de Tiago (século II); E na deliberação do Concílio de Éfeso (431 d.C.), em que foi proclamada *Theotokos*, “Portadora de Deus”. Existe também um evangelho *Gnóstico*

de Maria e uma obra da Idade Média intitulada O Evangelho do nascimento de Maria. (ABRAHAMSEN in: METZGER e COOGAN, 2002, p. 195-196).

É importante para a pesquisa das pinturas colocadas no sobre encosto destes móveis, a consulta destas fontes relatadas acima o que tornará a nossa análise iconográfica e iconológica, muito mais aprofundada do ponto de vista da representação mariana na Igreja Católica da Contra-Reforma.

A defesa e a afirmação do dogma são objetos dos programas decorativos de igrejas e capelas, que requerem na maior parte dos casos a presença de um teólogo ou quando menos um homem da igreja confiando aos artistas unicamente a parte material da sua execução. (SANTOS, 2000, p. 223).

Nos arcazes da sacristia dos jesuítas podemos observar um dos trabalhos mais completos desta espécie de ornamentação, onde os dogmas da Virgem Maria são reafirmados, diante da Reforma luterana. Esta coleção de pinturas nos transmite uma sensação de que não foram concebidos apenas pela criatividade e capacidade dos artistas que pintaram esses painéis, deve ter havido uma supervisão cuidadosa de teólogos ou de especialistas da época em iconografia da Virgem.

O dogma da virgindade de Maria, que havia sofrido os ataques mais fortes por parte dos protestantes, é convertido, para os católicos, em uma das questões principais de sua reivindicação. Daí a sua iconografia conhecer enorme êxito, como a “Virgem vencedora das heresias”, a “Virgem antes da criação”, a “Virgem rodeada de anjos e santos”, entre tantos outros. Porém, a imagem de maior popularidade é a da Imaculada Conceição, criada a partir de um modelo de princípios do século XVI, a Virgem aparece com o símbolo das *letânias*. (CAMPOS, 2004, p. 428).

Nestas pinturas que analisamos neste trabalho, é possível perceber a necessidade de manutenção dos dogmas marianos, assim como construir no Brasil, mais particularmente em Salvador na Bahia devoções às dignidades estabelecidas pelo Concílio de Trento para a figura intercessora da Virgem Maria.

Foi através dessas e de outras fontes que o pujante culto de Maria nasceu e cresceu especialmente nas Igrejas Católicas Romanas, anglo-católicas e ortodoxas. Vários dias santos

assinalam sua importância para os devotos: a Imaculada Conceição (oito de dezembro), a purificação no Templo (dois de fevereiro), a anunciação do anjo (vinte e cinco de março), a visita a Isabel quando esta estava grávida (dois de julho) e a assunção ao céu (quinze de agosto). Através dos séculos Maria foi reverenciada não só como a Mãe de Deus, mas também como uma mulher pura, sempre, a mãe perfeita, a intercessora entre os homens e Deus, e alguém que conhece o mais profundo sofrimento humano, tendo testemunhado a morte pungente e humilhante de seu primogênito. Ela é até hoje objeto de peregrinações e visões e o *Magnificat* que Lucas lhe atribuiu, entoado quando de sua visita a Isabel, vem sendo parte da liturgia e da música cristãs há séculos. Maria foi amplamente honrada e até adorada como representante da força interior e da exaltação do oprimido sobre o opressor. (ABRAHAMSEN in: METZGER e COOGAN, 2002, p.196).

O culto a figura de Maria em nosso país, especialmente aqui na Bahia deve ter sido construído a partir de iniciativas iconográficas e de relatos de aparições da Virgem em diversas partes do mundo, muitas das pinturas do arcaz dos jesuítas fazem referências a algumas dessas devoções e invocações construídas a partir de momentos vividos por Maria com seu filho Jesus Cristo. Entre essas devoções estão: Nossa Senhora de Nazaré, da Anunciação, da Apresentação, da Boa Morte, da Boa Viagem, do Bom Conselho, do O ou do Bom Parto, da Conceição, das Dores, da Glória, das Graças, da Guia, da Lapa, Mãe de Deus, da Piedade, dos Prazeres, do Presépio, da Vitória, da Esperança, Mãe Rainha e Vencedora, dos Navegantes, da Ajuda, da Assunção, da Guia, da Luz e do Perpétuo Socorro.

Fontes não cristãs são instrutivas no estabelecimento de paralelos com o culto de Maria. Histórias de Nascimento da Virgem (p.ex., *Hera, Réia Sílvia Brígida*) foram difundidas entre outras culturas, assim como histórias sobre mães que pranteiam filhos perdidos e mortos (p.ex. *Demeter e Perséfone; Ísis e Hórus*) [...]. (ABRAHAMSEN in: METZGER e COOGAN, 2002, p.196) [...] Iconograficamente, assim como Maria foi frequentemente retratada com o menino Jesus nos braços ou amamentando-o, assim também a deusa egípcia Ísis era representada tendo ao peito o seu filhinho, *Hórus*. Assim como Maria foi chamada Rainha do Céu e por vezes representada com o zodíaco e outros símbolos à sua volta, assim também o foram as deidades *Ísis, Cibele e Ártemis*. (ABRAHAMSEN in: METZGER e COOGAN, 2002, p.196).

Uma mulher que tem seu filho assassinado diante dos seus olhos não é nos dias atuais uma coisa muito incomum e sempre houve as guerras e as disputas políticas que levaram

muitos homens a serem executados diante da sua família, no Oriente Médio isto é muito comum até os dias atuais. O sofrimento de Maria e também os momentos de Glória, de Vitórias é comum a todas as mulheres que sonham em ser felizes com seus entes queridos, especialmente os seus filhos. Por isso que é muito fácil estabelecer uma ponte entre essas personalidades femininas e sua prole e a história de Maria.

Paralelos como estes mostram que o culto de Maria teve origem nos cultos das deidades femininas do panteão greco-romano, que o cristianismo erradicou. Embora Maria represente de certo modo qualidades que é impossível para seres humanos, especialmente mulheres, imitarem – sempre virgem e não obstante materna; sempre dócil e obediente à vontade Deus – seus atributos representam para muitas devotas propriedades femininas importantes não proporcionadas pela tradicional Trindade exclusivamente masculina (Deus Pai, Filho e Espírito Santo). Para muitas, a adoração de uma figura feminina é um suplemento psicológico vital para sua fé. (ABRAHAMSEN in: METZGER e COOGAN, 2002, p.196).

Talvez muitos dos cerimoniais tenham semelhança com o culto às deidades, porém discordo que tenha nascido a partir desses cultos, e diante de um governo universal masculino, a igreja precisava de uma figura feminina para representar as mulheres na família sagrada. A grande discussão entre os Cristãos católicos e os seguidores de Lutero e Calvino que depois foram denominados como Igreja Cristã Protestante é a natureza humano-divina desta mulher (Maria de Nazaré)

4.1.2 O NATAL (NASCIMENTO) DA VIRGEM MARIA



Figura 091: Uma das pinturas sobre cobre dos Painéis de origem italiana encaixados no sobreencosto do Arcaz (Cômada Gigante) da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia. Tendo como cena: *O Natal (Nascimento) da Virgem Maria*. Foto: Antônio Pereira. Recorte: André Calvo.

Pouco ou quase nada se sabe, sobre o nascimento da Virgem Maria, porém ao que parece, foi uma gestação e parto cercado de surpresas, pois sua mãe Santa Ana não esperava poder ter mais filhos.

Segundo os chamados Apócrifos da Natividade, vivia em Jerusalém um homem chamado Joaquim que, apesar de oferecer generosas honras e presentes ao Templo, se lhe reprovava em não haver tido uma descendência. Aflito, se retira para o deserto. Sua mulher, Ana, que não sabe nada da fuga de seu marido, lamenta duplamente “sua viuvez e sua esterilidade” (*Protoevangelio* de Sant. 2, 1, s. II). Enquanto se lamentava quando lhe apareceu um anjo anunciando a vinda de uma filha. “Vá à porta que chamam de dourada e sai ao encontro de teu marido. [que também havia sido visitado pelo anjo] porque hoje mesmo chegará. Ela se apressou e caminhou juntamente com as suas donzelas. [...] E, em seguida saiu correndo ao seu encontro, se abraçou sobre seu colo e deu graças a Deus” (*Pseudo Mateo* 3, 5, s. VI). (MUELA, 1998, p. 155).

Este *Abraço na Porta Dourada* de Joaquim e Ana é o tema frequente e importante na iconografia mariana, e serviu, junto da árvore de Jesé, para expressar a concepção de Maria sem pecado original até que o modelo de *Imaculada* ficou fixado em princípios do século XVI. “Há pouco era viúva e já não sou; não fazia muito tempo era estéril e eis que concebeu em

minhas entranhas” (Pseudo Mateo 3,5), como exemplos podiam citar-se os afrescos de Giotto na capela Scrovegne (1304, Padua), O retábulo da árvore de Jesé de Gil de Siloé. (1483-1486, Catedral de Burgos). (MUELA, 1998, p. 155).

Nas representações do nascimento de Maria, Santa Ana esta deitada e rodiada por uma numerosa corte de assistente. “E perguntou a parteira: “quem é que ela dera a luz?” E “Minha alma foi hoje enaltecida”, e deitou a menina no berço. Havendo transcorrido o tempo marcado pela lei, Ana se lavou, deu o peito a menina e lhe pois o nome Maria” (Pseudo Mateo 5, 2). (MUELA, 1998, p. 155).



Figura 092: Uma das pinturas sobre cobre dos Painéis de origem italiana encaixados no sobreencosto do Arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia. Tendo como cena: *O Natal (Nascimento) da Virgem Maria*.
Foto: Antônio Pereira. Recorte: André Calvo.

Leitura Formal da Imagem da Figura 092: Ao fundo do lado direito vemos uma figura feminina deitada sobre uma cama coberta por lençóis ao seu lado uma outra figura feminina parece oferecer algo com a s mãos, no espaço intermediário podemos observar dois anjos amarrando uma pesada cortina e por detrás deles pousados em nuvens mais dois anjos observam a cena à frente, três figuras femininas parecem conversar uma ao fundo, uma a frente de costas e uma terceira que segura uma criança nos braços amparando sua cabeça ao seu ombro, na parte direita da imagem uma figura feminina recolhe um lavatório (bacia com ânfora) em cima de um uma espécie de móvel, ao seu lado uma figura masculina infantil brinca com um cão, do lado esquerdo duas mulheres seguram uma figura infantil sumariamente

vestida envolvida em alguns mantos que possui uma auréola luminosa ao redor da sua cabeça, na parte inferior está uma bacia, ao fundo do lado direito está uma figura masculina que observa as duas mulheres e a figura infantil, ao seu lado ao fundo duas figuras femininas sendo que uma delas segura uma espécie de manto preparando-se para receber nas mãos a figura infantil e logo a baixo está uma espécie de berço dourado. A cena passa-se ainda num ambiente amplo que possui imensas colunas e o piso feito em mosaicos de pedras vermelhas, brancas e pretas.

Leitura Iconológica da Imagem da Figura 092: A cena representa o nascimento da Virgem Maria tendo Santa Ana sua mãe ao fundo deitada numa cama envolta em lençóis sendo atendida por uma ama, anjos nus amarram uma pesada cortina dando visão a esta cena, ao lado mais dois anjos envoltos em nuvens observam a cena do banho da Virgem Maria recém-nascida no centro da imagem três mulheres não identificadas parecem conversar uma delas segura uma criança no colo apoiando sua cabeça sobre um dos ombros, no flanco direito uma outra ama recolhe de um móvel uma bacia com ânfora, ao seu lado um criança vestida de branco brinca com um cão, no flanco esquerdo duas amas seguram a recém-nascida sobre uma bacia grande com água, dando a impressão de que acabaram de lhe dar seu primeiro banho, ao fundo provavelmente está à figura de Joaquim esposo de Ana pai da virgem Maria identificamos a figura de Joaquim, pois segura uma espécie de cajado e possui barba e cabelos brancos, ao lado de Joaquim está uma outra ama que com as mãos segura um manto na intenção de receber criança e aconchegá-la para acomodá-la num berço dourado que está a sua frente. Pelo ambiente em que se passa a cena o autor quis demonstrar que Joaquim e Ana eram pessoas de posse e tinham a sua disposição além de um espaço de moradia requintado um imenso número de servos.

4.1.3 APRESENTAÇÃO DE MARIA AINDA CRIANÇA AO TEMPLO DE JERUSALÉM



Figura 093: Uma das pinturas sobre cobre dos Painéis de origem italiana encaixados no sobreencosto do Arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia. Tendo como tema: *Apresentação de ainda criança ao Templo de Jerusalém*. Foto: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.

Maria foi educada no Templo de Jerusalém (MUELA, 1998, p.137). Durante sua infância viveu em Nazaré, onde ficou noiva do carpinteiro José, um descendente do rei Davi [...]. (ABRAHAMSEN in: METZGER e COOGAN, 2002, p.195).

A preparação de Maria para aceitar o seu destino de Mãe de Jesus começou cedo, pois foi educada no próprio Templo de Jerusalém. Esse detalhe modifica todo o entendimento do estudo sobre a vida da Virgem.

Em cumprimento a promessa feita ao anjo pela sua mãe Ana (Protoevangelio, Santiago, 4), quando Maria cumpriu três anos foi levada ao Templo, “e ao chegar frente a entrada, subiu tão rapidamente os quinze degraus, que não teve tempo de voltar seu olhar para trás e nem si quer sentiu falta de seus pais, coisa tão natural na infância. Este deixou a todos estupefatos, de maneira que até os mesmos pontífices ficaram cheios de admiração” (Pseudo Mateo 4). Ticiano pintou esta multidão gesticulante e surpresa em *La presentación de María en el Templo* (1534-1538, Galeria da Academia, Veneza). Ali viveria alimentada por um anjo, até os doze anos, quando é entregue a José (ver casamento). O tema insiste na entrega e a dedicação de Maria a Deus, já presente desde sua mais tenra infância: “Desde a madrugada até a terceira hora fazia oração; desde a terceira até a nona se ocupava em seus trabalhos; desde a nona em

diante passava todo o tempo em oração, até que se deixava ver o Anjo do Senhor, de cujas mãos recebiam o alimento” (*Pseudo Mateo* 6,2). (MUELA, 1998, p. 169).



Figura 094: Uma das pinturas sobre cobre dos Painéis de origem italiana encaixados no sobreencosto do Arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia. Tendo como tema: *Apresentação de ainda criança ao Templo de Jerusalém*. Foto: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.

Leitura Formal da Imagem da Figura 094: Diante de uma multidão um homem de barbas e cabelos grisalhos ao centro da figura vestido com trajes sacerdotais, que é composta de uma sobrepeliz na cor branca, com mangas cumpridas e punhos rendados, veste que vai até os seus pés, sobreposto por uma túnica azul ornamentada por galões dourados que é sobreposta por uma túnica mais curta da cor laranja, e por fim no seu dorso está uma espécie de peitoril de couro com doze incrustações em metal, sua cintura está cingida, usa também uma espécie de mitra arredondada na cor prata e dourada, que forma um círculo como adereço na parte superior. Da época parece indicar com as mãos o caminho de uma espécie de púlpito onde os dignitários da fé proferem suas palavras de culto a Deus.

Do lado direito existe uma figura humana que segura um castiçal vestido com túnica branca, logo abaixo uma figura humana vestido com túnica escura e as mãos postas, uma criança vestida com túnica branca e manto róseo, logo atrás a figura de uma mulher vestida com túnica verde, véu marrom e manto vermelho, ajoelhada num dos degraus, em pé, na sua

retaguarda está uma figura humana masculina com cabelos e barba grisalhos, túnica vermelha e manto abundante castanho, tem as mãos fortes. No seu flanco esquerdo, uma figura humana masculina vestida com uma túnica branca que mostra seu dorso nu, agacha-se para erguer uma espécie de pacote. No seu flanco direito ao fundo, uma figura humana vestida com túnica azul clara, com um cesto protegido por uma espécie de invólucro maleável. A direita do sacerdote, ao fundo, está uma figura humana que segura um castiçal com vela acesa na intenção de que se encaminha para colocá-lo sobre o altar à sua frente. Ao seu lado, uma figura humana veste um manto escuro com golas aparentemente feitas de alguma pele de animal.

Ao seu lado no fundo uma figura humana masculina de barba e cabelos grisalhos vestido com túnica vermelha e manto cor de abóbora, que parece se comunicar com a figura que impunha o castiçal, apontando com o dedo indicador o lado oposto ao seu olhar. Do lado do sacerdote, está uma espécie de altar ou púlpito, possivelmente feito de madeira, esse altar está num elevado com dois degraus. A sua frente está uma mulher que utiliza como veste túnica branca sobreposta com uma túnica vermelha e outra dourada, Seus cabelos possuem um arranjo típico das mulheres gregas. As mangas da túnica branca estão cobertas pelas mangas da túnica dourada. Sua mão direita parece estar apoiada sobre a coxa direita que se agacha sobre um dos degraus fazendo uma genuflexão colocando outro joelho sobre o outro degrau, o seu braço esquerdo segura um tecido branco abundante que descobre um cesto com duas aves. Ao fundo desta figura perto do seu pé esquerdo está uma pequena planta, no seu flanco direito, está uma mulher vestida com túnica branca sobreposta por túnica cor de abóbora e véu branco com manto azul.

Leitura Iconográfica da Imagem da Figura 094: A cena retrata a Virgem Maria ainda criança sendo levada por sua mãe Ana e seu pai Joaquim ao templo de Jerusalém para ali ser educada, ao seu redor dois homens e uma mulher seguram cestos e trouxas possivelmente com oferendas para o templo e com pertences para a criança, a Virgem é recebida pelo sacerdote que lhe indica o caminho do altar, observam a cena ao fundo dois jovens que seguram castiçais com velas, por de trás do altar um ancião indica com o dedo o lugar onde devem ser colocados os castiçais ao seu lado uma figura com olhar triste, na frente do altar uma mulher segura nos braços uma criança que parece chorar.

4.1.4 O CASAMENTO DE MARIA COM JOSÉ NO TEMPLO DE JERUSALÉM



Figura 095: Uma das pinturas sobre cobre dos Painéis de origem italiana encaixados no sobreencosto do Arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia. Tendo como cena: *O casamento de Maria (Nossa Senhora) com José (São José)*. Fotos: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.

Maria foi educada no Templo de Jerusalém e, quando alcançou a puberdade, os sacerdotes decidiram casá-la antes que “chegue mansa ao santuário” (*Protoevangelio de Santiago*, 8, s. II), e dizer antes de chegar o momento. Na época considerava-se impura uma mulher e tudo que ela tocasse durante o tempo que durasse a regra: “A mulher que tem o fluxo de sangue do seu corpo, permanecerá impura pelo período de sete dias” (Lev 15, 19).

Segundo o *Protoevangelio*, Maria tinha doze anos, e *La Historia de José el Carpintero* (s. IV) coincide na idade, mas em *Pseudo Mateo* (s. VI) e no *Libro de la Natividad* (s. IX). Estes compêndios firmam que Maria tinha 14 anos quando foi tomada a decisão do casamento. Reuniram-se os viúvos do povo: “Que venha cada um com uma vara, e aquele sobre quem o Senhor faça um sinal prodigioso dele Maria será a mulher” (*Protoevangelio Sant.*). A eleição escolhe José, para a iconografia, segundo a forma que descreve no *Libro de la Natividad de María* (7, 3-4): “E digo que o dono da vara que uma vez colocada germinar uma flor em cima e sobre o qual se pusera o espírito do Senhor em forma de pomba será escolhido para ser o protetor e esposo da Virgem”. Com estas palavras se cumpriu à profecia de Isaías (Is. 11, 1-2). A vara florida é o atributo mais importante e significativo de São José. De um São José ancião e grisalho, representado assim praticamente até o barroco: “Tenho filhos e sou velho, enquanto ela é uma menina; não queria ser objeto de risos por parte dos filhos de Israel” (*Protoevangelio*

Sant. 9, 2). “Bem aventurado tu és sua velhice, já que o Senhor te escolheu como merecedor de receber a Maria sobre os seus cuidados” (*Pseudo Mateo* 8, 4). Rafael, em *Los Desposorios de la Virgen* (1504, Pinacoteca Brera, Milão, Itália), Pintou a cena presidida por um Templo de Jerusalém transformado para a ocasião em uma cúpula bramantesca. (MUELA, 1998, p. 137).



Figura 096: Uma das pinturas sobre cobre dos Painéis de origem italiana encaixados no sobreencosto do Arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia. Tendo como cena: **O casamento de Maria (Nossa Senhora) com José (São José)**. Fotos: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.

Leitura Formal da Imagem da Figura 096: A imagem tem ao fundo uma espécie de retábulo com cúpula oval sustentadas por colunas que tem um dos lados escondidos pela sombra feita por cortinas escuras do lado direito, ao lado dessas cortinas estão duas figuras humanas com túnicas e imagens sombreadas em tons de marrom. Ao centro sobre um tablado está um altar de pedra e sobre este altar uma espécie de arca com anjos esculpidos na parte superior onde amparam com suas mãos duas tábuas onde podemos observar inscrições do lado direito à frente duas figuras femininas, vestidas com túnicas brancas, cabelos amarrados em tranças e coques descoberto pelo véu e mantos dourados e cor de abóbora com pés calçados, parecem conversar, uma dessas figuras segura uma criança atada a seu dorso ou colo.

Na frente do altar figura humana masculina com barba e cabelos grisalhos veste sobrepeliz branca com punhos rendados sobreposta por túnica azul ornamentada com galões dourados, túnica cor de abóbora com adereços em galões cor de abóbora e peitoril em couro

escuro com doze incrustações em metal, sua mão direita está sobre o ombro de uma figura humana feminina que está logo a sua frente aos pés do altar vestida com uma túnica vermelha encinturada por um cordão abaixo dos seios e um manto azul, seus pés estão calçados, seus cabelos estão cobertos por um véu dourado amarrados com uma fita azul. Sua mão esquerda ampara uma das pontas do véu que cai sobre os seus seios em cima do peito sua mão direita está estendido mostrando mais estendido o dedo anelar, sobre sua cabeça uma áurea de luz. O sacerdote segura com sua mão esquerda o punho de uma figura masculina vestida com túnica azul aberta no peitoral e manto cor de abóbora que faz uma genuflexão diante da figura da mulher que estende a mão para com a mão direita por no seu dedo anelar uma aliança de compromisso, este homem também segura na mão esquerda um cajado que tem na sua parte superior espécie de lírios que brotam na sua retaguarda esquerda estão duas figuras humanas que está ao fundo veste-se com uma túnica verde, a que está mais a frente é uma figura humana masculina com barba e cabelos brancos, veste túnica dourada e manto róseo. Essas duas figuras estão calçadas com sandálias.

Leitura Iconográfica da Imagem da Figura 096: A cena representada é o casamento de José e Maria os pais de Jesus, José está ajoelhado à frente de Maria segurando um cajado florido e sobre sua cabeça uma auréola dourada apresenta traços de maturidade, pois tem os cabelos e a barba branca, o sacerdote segura o braço direito de José que tem na mão uma aliança com a outra mão o sacerdote aproxima Maria que estendo sua mão direita deixando o dedo anelar a disposição do anel, Maria possui em sobre sua cabeça o espectro de luz, ao fundo podemos identificar um altar de pedra que ampara a arca da aliança podendo assim identificar o templo como o de Jerusalém do lado do noivo existe a figura de um ancião acompanhado de um jovem que observam a cena do lado da noiva duas mulheres ajoelhadas sendo que uma delas aponta o altar e segura nos braços uma criança perto dali uma cortina está amarrada possivelmente é o véu do santuário onde descansa a arca da aliança que está exposta, do lado dessa cortina ao fundo duas mulheres parecem emocionadas com a cena.

4.1.5 A ANUNCIAÇÃO DO ANJO GABRIEL À VIRGEM MARIA



Figura 097: Uma das pinturas dos Painéis de origem italiana encaixados no sobreencosto do Arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia. Tendo como cena: A vida de Maria onde podemos observar A *anunciação do anjo Gabriel à Maria (Nossa Senhora)*. Foto: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.

O episódio se narra em São Lucas (Lc 1. 26-38) e representa o anjo São Gabriel ajoelhado em frente a Virgem. O anjo leva o cetro que lhe identifica como o mensageiro e o lírio branco da pureza. Este lírio pode aparecer no centro da imagem em um jarro largo especial para colocar flores (Simone Martini, *La Anunciación*. 1333, Uffuzi, Florência). Malê crê que sua presença se deve a que a Anunciação aconteceu na primavera, no mês das flores. (Malê, E. *El gótico La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*. Madrid, Encuentro, 1986, p. 265.) e (MUELA, 1998, p. 109).

A uma virgem desposada com um homem que se chamava José, da casa de Davi e o nome da virgem era Maria. O anjo disse-lhe: Não temas, Maria, pois encontrastes graça diante de Deus. Maria perguntou ao anjo: Como se fará isso, pois não conheço homem? Então disse Maria: Eis aqui a serva do Senhor. Faça-se em mim segundo a tua palavra. E o anjo afastou-se dela. Naqueles dias, Maria se levantou e foi às pressas às montanhas, a uma cidade de Judá. Ora, apenas Isabel ouviu a saudação de Maria, a criança estremeceu no seu seio; e Isabel ficou cheia do Espírito Santo e Maria disse: Minha alma glorifica ao Senhor... Maria ficou com Isabel cerca de três meses. Depois voltou para casa. (Lc. 1. 26-38).

No *Protoevangelio de Santiago* (s. II), Maria se encontra fiando a púrpura (tecido de cor vermelho escuro) para o templo de Jerusalém quando foi surpreendida pelo anjo, e assim se representava em algumas obras paleocristãs, como nos mosaicos de Santa Maria Maior em Roma, e na desaparecida igreja de San Sergio em Gaza (s. VI), segundo a descrição de

Chorieus. (Yarza, Joaquín y otros: Fuentes y documentos para la historia del arte Medieval I, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 134). (MUELA, 1998, p. 109).

O evangelho de Lucas conta que um anjo de Deus apareceu a Maria e lhe disse que ela ficaria grávida do filho de Deus por intermédio do Espírito Santo, embora ainda não tivesse se casado. [...] (ABRAHAMSEN in: METZGER e COOGAN, 2002, p.195).

Se bem que a tradição prefere representar-la lendo ou rezando na Anunciação, o cesto de fios de algodão ou lã que com frequência esta a acompanhá-la como atributo. “Se entregava com assiduidade aos trabalhos da lã,” se lê no *Pseudo Mateus* 6, 1, (s. VI), e assim a pintou Murillo *Sagrada Família del Pajarito* (1650, Museo del Prado). (MUELA, 1998, p. 109).

Nas composições góticas, da boca e das mãos do anjo se desenrola uma fita com as primeiras palavras que dirige a Maria: “Salve, Maria, Cheia és de Graça, o Senhor está Contigo”. Anuncia-lhe a concepção de Jesus por obra do Espírito Santo que aparece em forma de pomba sustentada normalmente pelas mãos de Deus (*Anunciación*, Fra Angélico, 1430, Museo del Prado). Tampouco faltam representações, nas quais, um bebê substitui a tradicional pomba em seu caminho fazia o ventre de Maria (Gil de Siloé, *Rilieve de la Anunciación* no Retablo de la Cartiija de Miraflores, Burgos) (MUELA, 1998, p. 109-110).

Nas representações do tema de Pedro Serra (Pinacoteca de Brera de Milan, Itália) e de Lorenzo Veneziano (Galeria de la Academia, Venécia), por detrás da pomba do Espírito Santo voa também o citado bebê que logo estaria no ventre de Maria, aludindo quem sabe a Encarnação, ou dos momentos prévios ao nascimento, ou às aparências de Cristo, a divina e a humana. (MUELA, 1998, p.110).

Este tipo de iconografia era condenada no século XVI, pois induzia a pensar que Cristo não seria carne de Maria, senão que o trouxe do céu. (MUELA, 1998, p. 110).

Na *Anunciación* de Robert Campin (Metropolitam Museum, Nueva York) representa-se o menino levando a cruz, em uma clara alusão à missão redentora de Jesus, que nasce para salvar a humanidade da queda produzida pelo pecado original. O mesmo motivo levou a Roger Van Der Weyden a pintar um crucifixo na parede da casa de sua *Adoración* (Alte Pinakothek, Munich). (MUELA, 1998, p. 110-111).

Daí também a identificação tradicional de Maria com a nova Eva: “E quando José e Eva, nossa primeira mãe, veriam aquilo, se prostraram com a face na terra [...] dizendo: Bendito sejas, [...] Deus de Israel, que me haveis realizado hoje com vossa vinda a rendição do homem; que me haveis reintegrado a minha antiga dignidade”. (*Evangelio Armênio de la Infância*, 9. s. VI). Por isso, é freqüente também unir a Expulsão e a Anunciação numa só representação, como na já citada obra de Fra Angélico ou na *Anunciación* de Giovanni di Paolo (1455, National Gallery, Washington). Lembramos também que o Evangelho de São Lucas não atribui a Maria nenhuma idade concreta quando recebe a anunciação do anjo, porém o Protoevangelio de Santiago cap. 12 afirma que tinha dezesseis anos, com o que havia passado dois anos na casa de José desde suas núpcias, acreditando nas que proporcionam outros apócrifos. (MUELA, 1998, p. 111).



Figura 098: Uma das pinturas dos Painéis de origem italiana encaixados no sobreencosto do Arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia. Tendo como cena: A vida de Maria onde podemos observar A *anunciação do anjo Gabriel à Maria (Nossa Senhora)*. Foto: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.

Leitura Formal da Imagem da Figura 098: Em uma ambiente que parece um quarto onde existe uma cama com cortinado, e uma cadeira ao fundo de uma figura humana feminina, vestida com túnica vermelha, manto azul e véu branco, que se ajoelha levando as duas mãos ao peito diante de um genuflexório onde existe um livro aberto. Ao seu lado esquerdo, existe a figura de um ser humano alado, que se veste com túnica cinza e manto cingido na cintura na cor laranja, suas pernas estão descobertas e os pés descalços, sobre uma nuvem. Sua mão

esquerda estende-se sobre a cabeça da figura humana feminina que tem uma áurea de luz, sua mão direita segura um ramo de lírios, ao fundo uma luz que inunda o ambiente, tem em seu meio uma pomba branca que parece preparar seu pouso sobre a figura humana feminina, e mais ao fundo, duas cabeças de crianças parecem conversar dentro das nuvens.

Leitura Iconográfica da Imagem da Figura 098: A cena representada é a anunciação do anjo Gabriel à Virgem Maria de ela seria a mãe do filho de Deus e que este evento aconteceria pelo poder do Espírito Santo, a Virgem Maria está ajoelhada com as mãos postas sobre o peito e a cabeça reclinada à sua frente está uma espécie de genoflexor onde o livro encontra-se aberto, ao fundo existe uma cadeira perto de uma cama confortavelmente adornada que possui um bandô ou cortinado de tecido esvoaçante o espaço é invadido por nuvens e luz e sobre uma dessas nuvens está a figura de um anjo que posiciona a mão esquerda sobre a cabeça da Virgem e com a direita segura um ramo de livros ao fundo existe uma pomba que revoa sobre o facho de luz, dois querubins observam de longe a cena considerada como sagrada pela Igreja Católica Apostólica Romana.

4.1.6 O NASCIMENTO DE JESUS



Figura 099: Uma das pinturas dos Painéis de origem italiana encaixados no sobreencosto do Arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia. Tem por tema: cenas da vida de Nossa Senhora. *O Nascimento de Jesus, na cena Maria e José procuram algum alojamento em Belém para Jesus nascer.* Foto: Antonio Pereira.

Recorte: André Calvo.

Segundo São Lucas (2, 1-7), o imperador Augusto ordenou a elaboração de um censo, pelo o qual, todo mundo devia dirigir-se a sua cidade natal para registrar. José, da linhagem de

Davi, tinha que dirigir-se a sua cidade natal, Belém, na Judéia, de Nazaré, na região da Galiléia. “E sucedeu que, enquanto eles estavam ali, se cumpriu o dia do parto, e deu a luz a seu filho primogênito, lhe envolveu em panos e lhe recostou em uma manjedoura, porque não tinham local no alojamento” LC. 2, 6-7). (MUELA, 1998, p. 154).

Maria e José viajaram para Belém, onde Jesus nasceu num estábulo ou, segundo tradições posteriores, numa gruta. [...] (VALERIE ABRAHAMSEN in: METZGER e COOGAN, 2002, p.195).

O Protoevangelio de Santiago (17-18, s. II) afirma que nas proximidades de Belém, estando em um descampado, chegou para Maria a hora do parto; “E, encontrado uma caverna, a colocou dentro, e, havendo deixado com ela seus filhos, foi buscar uma parteira hebreia”. Este detalhe da caverna será recorrido muitas vezes a iconografia do tema (por exemplo na Adoração dos Magos de Mantegna, 1462, Galeria dos Uffizi, Florencia), porém a maior repercursão, teria sido sem nenhuma dúvida a presença do boi e o burro que aparecem já desde o século IV na sequencia do nascimento: “três dias depois de nascer o Senhor, saiu Maria da gruta e estabeleu residência em um estábulo. Ali deitou o menino em uma manjedoura, e o boi e o burro lhe adoraram. Então se cumpriu o que havia sido anunciado pelo profeta Isaias: “O boi e o burro encontrou a manjedoura de seu Senhor” o seu proprietário (Is 1, 3) (Pseudo Mateo, 14, s. VI). (MUELA, 1998, p. 154).



Figura 100: Uma das pinturas dos Painéis de origem italiana encaixados no sobreencosto do Arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia. Tem por tema: cenas da vida de Nossa Senhora. *O Nascimento de Jesus, na cena Maria e José procuram algum alojamento em Belém para Jesus nascer.* Foto: Antonio Pereira.
Recorte: André Calvo.

Leitura Formal da Imagem da Figura 100: Chegando de pés descalços a figura masculina que traja túnica e manto, que possui barbas e cabelos brancos, segurando na mão esquerda uma espécie de cajado e na mão direita a corda do arreio de um jegue que do lado esquerdo da cena alimenta-se da vegetação da relva, o ambiente atrás desta figura masculina é árido e montanhoso tendo ao longe no penhasco uma solitária habitação e ao fundo distante a luz do sol a se por. A sua frente uma figura feminina vestida com túnica, véu e manto ela tem os pés calçados com sandálias e a cintura cingida no alto ventre dando a impressão de estar grávida, sobre a sua cabeça repousa uma auréola dourada, ao fundo duas figuras humanas uma feminina e outra masculina, bem trajadas observam a chegada do casal com curiosidade, a figura feminina segura na mão de uma figura masculina à sua frente com a sua mão esquerda amparando com a mão direita parte do seu traje, a figura masculina a sua frente parece reverenciá-la trajando túnica, manto e um turbante na cabeça, por detrás uma figura masculina trajada com ricas vestes e turbantes, cabelos e barba brancos, gesticula com as mãos, a porta de uma habitação com paredes sólidas, caído ao chão no canto direito há uma figura masculina semi-nú que tenta se erguer do chão.

Leitura Iconográfica da Imagem da Figura 100: A cena representada em um dos painéis do arcaz da sacristia da Catedral Basílica de Salvador mostra momentos anteriores ao parto da Virgem Maria quando acompanhada de José seu marido procura uma hospedagem onde possa dar a luz ao menino que seria denominado Jesus o Cristo. José é uma figura corpulenta e rude que está com os pés descalços, Maria é uma figura leve e diáfana com os pés calçados, o espaço lembra a entrada de uma cidade medieval, José segura com a mão esquerda um cajado e com a mão direita a corda do arreio de um burro, no fundo uma mulher e um homem não identificados observam com curiosidade a chegada do casal, que se dirigem a dois outros homens bem vestidos que estão à porta de uma habitação, no canto direito um homem seminú de costas e também desconhecido tenta se erguer do chão.

4.1.7 O NATAL (NASCIMENTO) DE JESUS E A VISITAÇÃO DOS PASTORES.



Figura 101: Uma das pinturas sobre cobre dos Painéis de origem italiana encaixados no sobreencosto do Arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia. A cena tem por tema: A vida de MARIA. *O Natal (Nascimento) de Jesus e a Visitação dos Pastores*. Fotos: Antonio Pereira.

A adoração dos pastores é uma cena narrada unicamente em São Lucas (Lc 2, 8-20), foi também amplamente representada. No Barroco resultava um tema especialmente idôneo para explicar a religião ao povo e recuperar assim o espírito do cristianismo primitivo: “Não temais, pois anuncio uma grande alegria, que será para todo o povo” (Lc 2, 10). O naturalismo e o realismo da arte barroca eram veículos mais que apropriados para difundir esse novo espírito da Igreja depois do Concílio de Trento. (MUELA, 1998, p. 108).

Depois que os anjos os deixaram e voltaram para o céu, falaram os pastores uns com os outros: Vamos até Belém e vejamos o que se realizou e o que o Senhor nos manifestou. Todos os que os ouviram admiravam-se das coisas que lhe contavam os pastores. Voltaram os pastores, glorificando e louvando a Deus por tudo que tinham ouvido e visto, e que estava de acordo com o que lhes fora dito. (Lc 2, 15.18.20).

Se bem que, ali reafirmou seu poder e seu papel de mediadora entre Deus e os crentes, se impondo o trabalho de simplificar seu culto e fazê-lo mais fácil de executar. (MUELA, 1998, p. 108).

A simplicidade, inclusive a pobreza de uns pastores de pés sujos rodeados em frente ao sagrado, era uma imagem com a que qualquer crente podia facilmente identificar-se, como na emotiva *Adoración de los pastores* de Murillo (1650, Museo del Prado).



Figura 102: Uma das pinturas sobre cobre dos Painéis de origem italiana encaixados no sobreencosto do Arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia. A cena tem por tema: A vida de MARIA. *O Natal (Nascimento) de Jesus e a Visitação dos Pastores*. Fotos: Antonio Pereira.
Recorte: André Calvo.

Leitura Formal da Imagem da Figura 102: A cena se passa à noite, pois ao fundo podemos observar uma árvore e o céu estrelado, as figuras humanas estão abrigadas numa espécie de espaço para os animais tipo um estábulo, ao centro a figura de um recém-nascido que envolvido em panos e sobre palhas amparadas por uma espécie de comedor, dessa figura infantil recém-nascida emana uma luz clara que inunda o corpo e o rosto de todas as figuras à sua volta, ao seu lado direito ajoelhada uma jovem figura feminina vestida com túnica branca, véu azul e manto vermelho, seus pés estão calçados, possui uma auréola dourada sobre a cabeça e tem as mãos postas em posição de oração. Em seu flanco direito uma figura masculina em pé com barba e cabelos brancos vestida com túnica branca e manto vermelho, possui uma auréola dourada sobre a sua cabeça, apóia as duas mão sobre um cajado de madeira e seus pés estão calçados. À sua frente à direita observamos um boi sentado ao chão que observa o espectador da cena, mais ao fundo um jegue se alimenta. À cima e ao fundo da figura feminina e da figura infantil, percebemos uma grande nuvem na qual aparece a cabeça e as asas de três figuras aladas infantis que olham para o alto. Do lado esquerdo percebemos três figuras masculinas que observam atentamente a figura infantil, uma figura masculina jovem ao fundo com olhar assustado, outra, mas a frente vestida com túnica verde, segura com a mão esquerda

um cajado e com a mão direita aberta faz um gesto de surpresa, a terceira figura masculina está ajoelhada diante da figura infantil, vestida com túnica branca amarrada em um dos ombros e manto vermelho, segura com a mão esquerda os pés de uma réis morta que descansa sua cabeça no chão, com a mão direita segura também uma espécie de cajado.

Leitura Iconográfica da Imagem da Figura 102: A cena a qual fizemos a leitura formal retrata Jesus recém-nascido sobre uma manjedoura, envolto entre lençóis e palha, num ambiente onde os animais se abrigavam, pois Maria e José seus pais, segundo a bíblia não encontraram hospedagem na cidade de Nazaré, Maria após dar a luz a seu filho se ajoelha para agradecer a Deus, José observa seu filho como a um milagre pois já era um ancião, o touro direciona o seu olhar para nós com uma expressão carinhosa, o jégue se alimenta de ração pois havia trilhado um longo caminho e deveria está cansado e com fome, os três querubins que estão entre as nuvens a cima e ao fundo pairam sobre a cabeça da Virgem Maria, um olha pro alto, um outro olha para Maria e seu bebê e o terceiro olha o bebê e os pastores. A cena retratada funde dois momentos classicamente representados que são: o Natal de Jesus e a Visita dos Pastores, que significa também os mais humildes reconheceram a importância daquele menino que nasceu.

4.1.8 VISITAÇÃO DOS REIS MAGOS



Figura 103: Uma das pinturas sobre cobre dos Painéis de origem italiana encaixados no sobreencosto do Arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia. Tem por tema: cenas da vida de Nossa Senhora. *A visitação dos três reis Magos a Jesus, Maria e José.* Foto: Antonio Pereira.

A cena, só narrada no Evangelho de São Mateus (Mt. 2, 1-12), foi frequentemente representada como prova do reconhecimento do messias por outras nações e, portanto, da extensão a outros povos e nações da esperança redentora. O texto não precisa nem em número e nem nomes dos reis que vêm do Oriente, e mais, o texto os chama *Magos*, isto é, astrólogos, que vêm adorar o menino porque haviam visto *sua estrela*. (MUELA, 1998, p. 105).

Entrando na casa, acharam o menino com Maria, sua mãe. Prostrando-se diante dele, o adoraram. Depois, abrindo seus tesouros, ofereceram-lhe como presentes: ouro, incenso e mirra. (Mt 2, 11)

Perguntaram eles: Onde está o rei dos judeus que acaba de nascer? Vimos a sua estrela no Oriente e viemos adorá-lo. (Mt 2.2).

Uma tradição medieval afirmava que Jesus havia nascido em março, quando aconteceu uma conjunção de Júpiter e Saturno sobre o signo de Peixes. Os magos, sabedores de que a pessoa que havia nascido de baixo, sua influência era excepcional, foram em busca e quando a encontraram lhe ofereceram *ouro*, símbolo da realeza (1 Re. 10, 2); *incenso*, símbolo da adoração divina (Lev. 2, 1-2 Jn. 8,4); e *mirra*, símbolo do sofrimento, utilizada para ungir os mortos (Lc. 23, 56). “Os magos, oferecendo ao Senhor estas três coisas, proclamaram que naquele menino co-existiam o poder real, a majestade divina e a natureza humana corporal” (Santiago da Vorágine, *Leyenda Dourada*, cop. 14). Os três presentes foram imediatamente associados aos três magos que, por sua vez, se converteram em reis por efeito do Salmo 72 que anuncia a chegada do rei prometido: “Os reis de Tarsis e as ilhas lhe trarão tributos. Os reis de Sabá e de Seba pagarão impostos; todos os reis se prostrarão diante dele, lhe servirão todas as nações. (Sal. 72, 10-11). Os nomes dos três Reis Magos os encontramos no Evangelho armênio da infância (5, 10. s. VI): “E os reis dos magos eram três irmãos, *Melquior*, que reinava sobre os persas; *Baltazar*, que reinava sobre os indianos, e *Gaspar*, que tinha em seu poder o país dos árabes”. (Beda o Venerável, s. VIII) (MUELA, 1998, p. 105-106).

Ao descrever a cena, afirma que Baltazar era de pele morena, pelo que os três Reis Magos representariam as três partes do mundo conhecidos e as Três raças humanas que vinham a homenagear a Cristo. Tradições judias e árabes diziam que Deus havia enviado um anjo a terra a escolher o povo necessário para crer no homem (humano vem de “humus”, terra), e que isso deu a poeira branca, negra e cobre, origem das distintas raças da humanidade. (GRAVES, R. e PATAI, R.: *Os Mitos Hebreos*, Madrid: Alianza Editorial, 1986, p. 58).

Os afrescos romanescos de Santa Maria de Tahull (Museu de Arte Cataluña) e na *Epifania* de Navasa (Museu Diocesano de Jaca) se representam aos três reis com seus nomes, personificando as três idades da vida, juventude, maturidade e velhice. Nos afrescos de Jaca, Baltazar é o mais jovem, como queria também a descrição de Beda. Esta ideia permanecerá na iconografia religiosa até o século XV (Lorenzo Mónico, Gentile da Fabiano, Botticelli, Ghirlandaio, etc.), inclusive até o XVI (Rafael, Retábulo de Oddi, 1503, Vaticano; Corregio, Adoración de los Magos, 1513, Baltazar em um rei magro, embora seguem sendo apreciáveis as diferenças de idade, e Baltazar segue sendo o mais jovem dos três. Ver por exemplo o *Triptico de la Epifania*, de Hans Memling (s. XV, Museo del Prado, Madrid); Ou a *Adoración de los Magos* de Durero (1504, Galeria de los Uffuzi, Florencia). A cena podia interpretar-se então como uma variável mais, do simbolismo de *Jesus Cronocrátor*, quer dizer, Senhor das idades da vida humana (GUERRA, M.: Simbologia románica, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1993, p. 345 e ss.) (MUELA, 1998, p. 106-107).

A normal disposição dos reis na cena da Epifanía podia causar tensão neste sentido. O mais ancião e barbado, Melchior, o passado, aparece já arrodado; o maduro, Gaspar, também com barba, o presente, se encontra em meio; e o mais jovem e inexperiente, Baltazar. E futuro, está de pé esperando seu momento para aproximar-se de Jesus. No (Evangelho do Pseudo Mateo 16, 1. s. VI) se ler: “Depois de transcorridos dois anos, vieram a Jerusalém uns magos procedentes do Oriente, trazendo consigo grandes presentes”. Jesus tem então dois anos, e essa idade parece ter nas representações do tema, como aponta Aurélio de Santos em notação do apócrifo: “os monumentos representam Jesus como um menino já crescido e sentado sobre o colo de sua mãe, não como um recém nascido envolto entre panos”. (De Santos Otero: Los evangelios apócrifos, Madrid: B.A.C., 1996. p. 208).

A cena dos magos e o detalhe da idade de Jesus estão relacionados com o tema da *Matanza de los Inocentes* ordenada por Herodes O Grande. Os magos se apresentam primeiro diante do rei, recebendo dele a missão de regressar quando tinha averiguado o paradeiro e a identidade do menino. Os magos, alertados por um anjo, foram por outro caminho sem avisar-lhe. “Então Herodes, ao ver que havia sido enganado pelos magos, se enfureceu terrivelmente e mandou matar a todos os meninos de Belém e de toda sua comarca, de dois anos para baixo, segundo o tempo que havia precisado pelos magos”. (Mt. 2, 16), e por que não dizer, deste a aparição da estrela que seguiram até Belém.



Figura 104: Uma das pinturas sobre cobre dos Painéis de origem italiana encaixados no sobreencosto do Arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia. Tem por tema: cenas da vida de Nossa Senhora. *A visitação dos três reis Magos a Jesus, Maria e José.* Foto: Antonio Pereira

Leitura Formal da Imagem da Figura 104: Num ambiente externo onde ao longe se vê as montanhas ao fundo num amanhecer e ao pé dessas montanhas o muro fortificado da entrada de uma grande cidade, vê-se mais a frente uma figura masculina que controla dois camelos assustados, e outra figura que carrega uma pequena arca em direção a cena principal, à frente três homens ricamente vestidos como reis com roupas feitas de tecidos luxuosos, sendo que o primeiro dessas figuras masculinas mais ao fundo apenas se curvou fazendo uma saudação com o tronco e a cabeça, possui pele escura e traça túnica de cetim lilás, usa brincos e uma espécie de gargantilha, segura um turbante branco e dourado com a mão esquerda sobre o seu peito, na outra mão a direita segura uma espécie de vasilha prateada. À sua frente uma outra figura masculina de pele mais clara vestida com túnica branca e manto vermelho possui em sua cabeça uma coroa dourada apoiando-se com a mão direita no chão e empunhando com a mão esquerda um pequeno vasilhame dourado, seus pés estão calçados, mais a baixo quase prostrado ao chão uma terceira figura masculina com barba e cabelos brancos, que veste túnica de cetim azul e manto dourado com brocados vermelhos tipo tecido adamascado, que apóia sua mão direita ao chão onde depositara a coroa que trazia em sua cabeça, oferece com a mão esquerda a figura infantil um vasilhame dourado. Os três prostram-se ao chão diante da imagem de uma figura feminina que traça túnica vermelha, manto azul e véu branco e sobre sua cabeça paira uma áurea de luminosidade, que tem ao colo uma figura infantil nua a qual da sua

cabeça sai três feixes de luz. Por detrás de uma espécie de muro está uma figura masculina de barba e cabelos brancos vestindo túnica azul e manto vermelho, apóia-se com a mão direita sobre um cajado também se ajoelhando e com a cabeça curvada na direção das três figuras masculinas já citadas. Ao fundo está uma moradia tipo palhoça.

Leitura Iconográfica da Imagem da Figura 104: A cena representada é a visita dos três reis magos, Baltazar, Melquior e Gaspar, a família sagrada (Jesus, Maria e José), estes três homens além de chefes das suas nações eram também místicos com conhecimentos químicos, físicos, alquímicos e astrológicos, pois segundo a Bíblia uma estrela os guiou até o encontro do menino Deus. A cena é o cumprimento de uma profecia que enfatiza que após o nascimento de Jesus todas as nações lhe renderão homenagens e lhe reconhecerão como o rei dos reis. Os presentes trazidos pelos três reis magos: ouro, incenso e mirra já eram artigos que se tornariam necessários aos eventos pelos quais Jesus passaria até a ressurreição.

4.1.9 APRESENTAÇÃO DE JESUS AO TEMPLO



Figura 105: Uma das pinturas sobre cobre dos Painéis de origem italiana encaixados no sobreencosto do Arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia. Tendo como tema: Cenas da vida de Maria onde podemos observar a *Apresentação de Jesus ao templo*. Fotos: Antonio Pereira.

Cena só contida no Evangelho de São Lucas (2, 22-35), representa Maria e José apresentando, oferecendo a Deus o menino Jesus no Templo de Jerusalém, segundo, segundo o estipulado na lei de Moisés para os primogênitos. (Êxodo 13, 1-2) ao tempo que oferecem os dons necessários para a *Purificação de Maria*: “Quando uma mulher conceba e tenha um filho varão [...] permanecerá todavia trinta e três dias purificando-se de seu sangue”, ao término dos quais deve ir ao templo com um cordeiro, ‘mas se ela não encontra uma res menor para

apresentar, pegue duas rolas ou dois pombos um como holocausto e outro como sacrifício pelo pecado e o sacerdote cumprirá a pena por ela e ficará pura. (Lev. 12, 2-4:8). (MUELA, 1998, p. 167). Impelido pelo Espírito Santo, foi ao Templo. E tendo os pais apresentado o menino Jesus, para cumprirem a respeito dele os preceitos da lei. (Lc 2, 27). Segundo costume judaico, Jesus foi circuncidado e depois apresentado ao Templo de Jerusalém. [...] (ABRAHAMSEN in: METZGER e COOGAN, 2002, p.195).

O sacerdote e Simão, um homem justo a quem o Espírito Santo lhe revele que não vera a mulher até haver visto ao Messias enviado por Deus. Tomando o menino nos braços, da graças a Deus por haver visto a salvação de Israel e a Maria lhe anuncie a dor que por sua causa haverá de sofrer: “Este está posto para a queda e evolução de muitos em Israel; e a ti mesma uma espada te atravessará a alma!” (Lc. 2, 34-35). (MUELA, 1998, p. 168).

Esta expressão de São Simão teria sido materializada em detalhe com a imagem denominada Virgem das Dores ou também Virgem Dolorosa. Apresenta Maria sendo atravessada por uma espada (*Gregório Fernandez, La Dolorosa, igreja da Vera Cruz, Valladolid*), ou por inúmeras facas, normalmente cinco, fazendo uma alusão aos cinco mistérios dolorosos do rosário (*Juan de Juni, Virgen de los Cuchillos..., Igreja de Santa Maria a Antiga, Valladolid*). Na cena está também presente a profetiza Ana (Lc. 2, 36-39), quem, reconhecendo também o menino, falava dele a todos os que esperavam a redenção.



Figura 106: Uma das pinturas sobre cobre dos Painéis de origem italiana encaixados no sobreencosto do Arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia. Tendo como tema: Cenas da vida de Maria onde podemos observar a *Apresentação de Jesus ao templo*. Fotos: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.

Leitura Formal da Imagem da Figura 106: Ao centro uma figura humana feminina trajando túnica rosada, manto azul e véu dourado, com a cabeça iluminada com uma áurea dourada, com os pés calçados com sandálias de dedo, segura nas duas mãos uma figura humana infantil semi-nua com os braços abertos, ao seu lado ajoelhada uma figura humana masculina trajando túnica branca, manta dourada cingida na cintura por faixa cinza, tem sobre sua cabeça uma espécie de chapéu sacerdotal, possui também cabelos e barba longos e grisalhos, recebe a mesma figura infantil. Essas três figuras estão no segundo degrau de uma parte mais elevada de um templo onde fica uma espécie de altar de pedra, onde podemos observar uma cortina que está jogada na parte superior com utensílios tipo vasos sagrados, como ânforas e vasilhas, mais ao fundo podem observar duas figuras humanas, uma feminina vestindo túnica azul e manto verde o qual usa também como véu levando as duas mãos ao peito e olhando em direção à cena anterior, mais ao fundo está outra figura humana masculina, com cabelos e barba compridos e grisalhos e manto de cor cinza. A frente do altar à direita da cena duas figuras humanas masculinas seguram castiçais dourados com velas acesas cujas chamas crepitam, vestidas com túnicas brancas e faixas azuis amarradas nas suas cinturas, sandálias de dedo amarradas nos tornozelos onde as figuras parecem conversar, sendo que uma delas aponta para a figura humana infantil. Do lado esquerdo da cena observamos em primeiro plano uma figura humana masculina ajoelhada diante da primeira cena, de cabelos e barba grisalhos, vestindo túnica azul e manto amarelo, segura nas mãos um cesto com duas aves brancas ao seu lado e ao fundo duas figuras humanas femininas vestidas de túnica rosa, manto vermelho e a outra de túnica branca e manto vermelho observam contritas a primeira cena narrada.

Leitura Iconográfica da Imagem da Figura 106: A cena representa a apresentação de Jesus ao templo de Jerusalém por Maria e José seus pais, ao fundo podem ver as figuras que possivelmente são Joaquim e Ana seus avós. O sacerdote toma a criança nos braços do lado do altar onde ânforas e apetrechos de purificação e uma toalha aguardam para serem utilizados, a cena também possui dois fiéis serviçais do templo que seguram castiçais com velas cujas chamas crepitam (o fogo e a luz são sinais do Espírito Santo, a terceira pessoa da Santíssima Trindade, mistério da Igreja Católica) e também sinais de purificação como a água, a apresentação de Jesus ao templo funciona naquela época como uma espécie de batismo, pois sabemos que o batismo na religião judaica só poderia acontecer em idade madura por imersão

completa nas águas de um rio ou em fonte própria do templo. Era comum também a oferenda de animais ao templo nestes eventos, por isso, José segura nas mãos um cesto com pombos, que no significado litúrgico também se refere ao Espírito Santo e significam em outros momento a paz e o encontro de um abrigo seguro.

4.1.10 AMAMENTAÇÃO DE JESUS



Figura 107: Uma das pinturas sobre cobre dos Painéis de origem italiana encaixados no sobreencosto do Arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador. Tendo como tema : a vida cotidiana de Maria, *Amamentação de Jesus Cristo*, onde sua mãe oferece a mama ao seu filho, enquanto José trabalha como carpinteiro. Foto: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.

Esta cena nos revela um forte indício de que os painéis tenham sido pintados por inspiração italiana, como acreditam vários pesquisadores e restauradores que vivem na Bahia, pois era muito comum na Itália do Renascimento a figura de Maria amamentando Jesus, cena conhecida iconograficamente como a *Madona do Leite*.



Figura 108: Uma das pinturas sobre cobre dos Painéis de origem italiana encaixados no sobreencosto do Arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador. Tendo como tema : a vida cotidiana de Maria, *Amamentação de Jesus Cristo*, onde sua mãe oferece a mama ao seu filho, enquanto José trabalha como carpinteiro. Foto: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.

Leitura Formal da Imagem da Figura 108: Na cena em primeiro plano está uma figura humana feminina sentada, vestida com túnica vermelha, manto azul e véu dourado colocado em volta do pescoço, deixando os cabelos a vista, sua cabeça está iluminada por uma áurea de luz, três cabeças aladas voam por sobre ela, do rosto da figura feminina emana uma outra luz, um dos pés está sustentado por uma banqueta de madeira, com a mão direita afasta o véu deixando parte do seio aparente, com a mão esquerda ampara uma figura humana infantil que parece sugar seu seio. Do lado esquerdo da figura vemos dois seres alados onde o que está em primeiro plano veste túnica branca e esvoaçante cingida na cintura e ajoelhada diante da figura humana feminina da qual falamos anteriormente, segura um cesto de onde a segunda figura alada, vestida com túnica verde retira uma espécie de fita branca longa. Mais ao fundo, podemos observar uma cortina presa. Do lado direito observamos um leito infantil e mais ao fundo duas figuras humanas masculinas de aspecto rude mais de composição corporal forte parecem utilizar uma espécie de serra de madeira, a figura humana masculina do lado direito veste túnica azul bem degradada e manto vermelho, possui barba e cabelos brancos e uma auréola dourada sobre a cabeça, está de pés descalços, pernas e braços descobertos, a figura humana masculina da esquerda veste túnica cinza, tem cabelos e barba compridos e grisalhos,

mais ao fundo vemos uma espécie de lareira que tem a sua frente restos de uma espécie de porta ou portão de madeira.

Leitura Iconográfica da Imagem da figura 108: A cena retrata o ambiente do cotidiano da família sagrada, a Virgem Maria amamenta Jesus em seu seio confortavelmente acomodada enquanto anjos auxiliam no seu trabalho de tecelã, pois Maria era tecelã desde o tempo de sua educação no templo, onde seu trabalho era tecer e orar. Querubins observam de perto a cena onde ficam evidenciados os laços mais estreitos entre mãe e filho, enquanto isso ao fundo José pai de Jesus e um colega de carpintaria trabalham serrando uma peça de madeira, o ambiente no qual a cena acontece não se parece com uma residência da época e sim possivelmente com o interior de alguma residência renascentista, acreditamos nisso por causa da presença de uma lareira ao fundo e cortinas de tecido encorpado, atadas de um dos lados da cena.

Jesus Foi criado por Maria e José e talvez por outros parentes em Nazaré e provavelmente aprendeu o ofício da carpintaria. Uma parenta especificamente mencionada por Lucas é Isabel, prima de Maria, que em sua velhice deu a luz à João Batista pouco antes do nascimento de Jesus. Algumas das fontes indicam que Maria e José tiveram outros filhos além de Jesus. (ABRAHAMSEN in: METZGER e COOGAN, 2002, p.195).

4.1.11 DESCANSO DURANTE A FUGA PARA O EGITO



Figura 109: Uma das pinturas sobre cobre dos Painéis de origem italiana encaixados no sobreencosto do Arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia .Tendo como tema A família Sagrada (Jesus, Maria e José) fazendo a refeição na relva num *descanso durante a fuga para o Egito*: Foto: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.

A fuga para o Egito foi uma saída estratégica para a família sagrada, pois o imperador Herodes havia recebido dos seus astrólogos a informação de que um rei nascido naqueles dias iria ameaçar o seu poder e seu trono, com receio de esse fato se sucedessem ele ordenou a morte de todos os recém nascidos das redondezas de Nazaré.

Depois da *Adoração dos Magos*, um anjo adverte a José em sonho que Herodes procura o menino para matar: “*Levanta-te, pega contigo o menino e sua mãe e foge para o Egito; e fica lá até que eu te diga*” (Mt 2, 13). (MUELA, 1998, p. 132).

Tendo, pois, Jesus nascido em Belém de Judá, no tempo do rei Herodes, eis que magos vieram do Oriente a Jerusalém. Herodes, então, chamou secretamente os magos e perguntou-lhes sobre a época exata em que o astro lhes tinha aparecido. Vendo, então, Herodes que tinha sido enganado pelos magos, ficou muito irado e mandou massacrar em Belém e no seus arredores todos os meninos de dois anos para baixo, conforme o tempo exato que havia indagado dos magos. (Mt 2, 1.7.16).

A cena, que só é narrada em São Mateus, e complementada pelos apócrifos da Natividade. No Pseudo Mateo (20, s.VI) se desenrola a curiosa história da palavra. Maria, esgotada se senta para descansar na sombra de uma palmeira: “Eu gostaria, se fosse possível, de comer alguma fruta desta palmeira”. Então o menino Jesus ordenou a palmeira que se abaixasse para que Maria pudesse colhê-los, e, além disso, que com as suas raízes fizesse brotar água da terra para saciar também sua sede. Antes de abandonar o lugar, em recompensa, Jesus lhe oferece o privilégio de plantar uma de suas ramas no Paraíso e oferecer uma palma como prova de vitória, reservada, pois “para todos os santos do Éden”. (MUELA, 1998, p. 132 – 133).

Depois de sua partida, um anjo do Senhor apareceu em sonhos a José e disse: Levanta-te, toma o menino e sua mãe e foge para o Egito; fica lá até que eu te avise, porque Herodes vai procurar o menino para matá-lo. José levantou-se durante a noite, tomou o menino e sua mãe e partiu para o Egito. Com a morte de Herodes, o anjo do Senhor apareceu em sonhos a José, no Egito. José levantou-se, tomou o menino e sua mãe e foi para a terra de Israel. (Mt 2, 13-14.19.21).

Desta cena possivelmente deve ter nascido à invocação da Virgem Maria como Nossa Senhora da Palma, devoção cultuada em Salvador, no Convento e Igreja da Palma, onde hoje funciona um do campus da UCSAL (Universidade Católica de Salvador).



Figura 110: Uma das pinturas sobre cobre dos Painéis de origem italiana encaixados no sobreencosto do Arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia .Tendo como tema A família Sagrada (Jesus, Maria e José) fazendo a refeição na relva num *descanso durante a fuga para o Egito*: Foto: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.

Leitura formal da imagem da figura 110: Na cena representada vemos em primeiro plano uma figura humana feminina de pés descalços sobre a relva, vestida com uma túnica vermelha, manto azul e véu dourado, carrega em seu colo uma figura humana infantil semi-nua, com a cabeça coberta por um tecido e com a mão esquerda apanha flores de um cesto que está nas mãos de uma terceira figura humana masculina sentada na relva, com barba e cabelos brancos, com uma auréola dourada sobre a cabeça, vesti-se por túnica azul e manto amarelo, ao seu lado vemos parte de um cajado colocado no chão e uma cela no chão no canto direito inferior da figura. Mais ao fundo, em segundo plano, podemos observar duas figuras aladas vestidas com roupas alaranjadas esvoaçantes que olham a cena, mais ao fundo uma vegetação onde podemos observar uma palmeira, no terceiro plano no canto esquerdo superior um jegue se refresca e bebe água dentro do rua, sendo cuidado por dois outros seres alados, um adulto vestido com roupas amarelas esvoaçantes e outra figura alada infantil vestida com roupas azuis esvoaçantes. Em quarto plano vemos um caminho que leva a uma cidade ao longe e em quinto plano o céu e montanhas.

Leitura Iconográfica da Imagem da Figura 110: A família sagrada cristã após o nascimento de Jesus Cristo tem a necessidade de fugir para o Egito, pois fora avisados por um anjo que Erodes procurava pelo menino e decretou a morte de todos os recém-nascidos em Belém e circunvizinhanças. No caminho param para descansar sob uma palmeira onde segundo a Bíblia Maria teria sentido sede e Jesus teria ordenado à palmeira que desse frutos suculentos que matasse sua sede e fome, na cena seu pai José segura flores e frutos no cesto enquanto a criança brinca com eles, ao fundo um anjo e um querubim observam compadecidos à cena, ao chão podemos perceber o cajado de José e a cela do burro que mais ao longe se refresca nas águas de um rio, observado de perto por um anjo e um querubim, mais distante ainda podemos observar uma cidade e ao fundo montanhas e o céu, como visualizamos quatro anjos na cena e existe quatro seres vivos, supõe-se que sejam anjos da guarda que protege a família durante sua fuga.

4.1.12 JESUS CRISTO ENSINANDO NO TEMPLO AOS DOUTORES DA FÉ



Figura 111: Uma das pinturas sobre cobre dos Painéis de origem italiana encaixados no sobreencosto do Arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia. Tendo como tema: A cena que representa *Jesus Cristo ensinando no templo aos Doutores da Fé*. Foto: Antonio Pereira.

Jesus entre os doutores, relata uma breve narração da infância de Jesus, só narrada no Evangelho de São Lucas (Lc 2, 41 – 50).

O evangelho de Lucas, a principal fonte bíblica sobre Maria nas narrativas sobre Jesus em seus primeiros meses e na infância, conta-nos também que, quando Jesus tinha doze anos, Maria e José o levaram ao templo de Jerusalém – mais uma vez, em cumprimento a lei judaica – para ser iniciado na fé. Na viagem de volta, eles o perderam em meio a multidão e mais tarde

o encontraram no templo impressionado os doutores com sua sabedoria. (ABRAHAMSEN in: METZGER e COOGAN, 2002, p.195-196).

Seus pais iam todos os anos a Jerusalém na festa da páscoa. Em uma ocasião, quando Jesus tinha doze anos, se perdeu no templo sem que seus pais o advertissem. Havendo começado já o caminho de volta a Nazaré, tiveram que voltar a Jerusalém para buscá-lo. O encontraram ao final de três dias “no templo, sentado no meio dos mestres, escutando-o e perguntando-o; todos os que o ouviam estavam impressionados pela sua inteligência e suas respostas” (Lucas 2, 46 – 47).

José, provavelmente bem mais velho que Maria desaparece das fontes a esta altura, e o papel de Maria diminui à medida que o de Jesus cresce. Ela mencionada no contexto de uma festa de casamento em *Caná* (Jo 2. 1-12), na crucifixão de Jesus (Mas apenas com João), em Atos 1. 14, a história de *Pentecoste*. (ABRAHAMSEN in: METZGER e COOGAN, 2002, p.196).

Este é o momento escolhido pela iconografia do tema. Jesus era posição destacada e elevada, com aspecto jovem, gesticula e movimenta as mãos em uma atitude declamatória, enquanto os anciões doutores se olham surpresos e consultam as Sagradas Escrituras. *Tintoretto*, contudo em *La disputa de Jesús em el templo* (1542, Museu do *Domo*, Milão), numa clara composição maneirista, deu a figura de Jesus uma presença no ambiente. (MUELA, 1998).



Figura 112: Uma das pinturas sobre cobre dos Painéis de origem italiana encaixados no sobreencosto do Arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia. Tendo como tema: A cena que representa *Jesus Cristo ensinando no templo aos Doutores da Fé*. Foto: Antonio Pereira.

Leitura Formal da Imagem da Figura 112: Na cena vemos em primeiras planas duas figuras humanas masculinas dos dois lados de uma espécie de elevado, uma das figuras humanas que está posicionada de pé do lado direito veste uma túnica amarela com manto laranja, possui acentuada calvície, está calçada e, segura um livro aberto com a mão esquerda apontando para ele com a mão direita, ao fundo em segundo plano vemos duas figuras humanas masculinas que parecem conversar paralelamente, uma é mais jovem e usa manto cinza e outra mais velha com barba e cabelos grisalhos e um véu branco, a figura do lado oposto veste uma túnica amarela e manto branco, cabelos e barba grisalhos e acentuada calvície, parece estar sentada num dos degraus do elevado, gesticula com a mão direita pedindo silêncio, ao fundo duas outras figuras humanas masculinas sentadas em um dos degraus do elevado parecem conversar, uma delas em segundo plano vestida com túnica verde e manto vermelho, com cabelo e barba, segura um livro aberto com as duas mãos, em terceiro plano uma outra figura humana masculina observa a que está vestida de túnica amarela e manto branco. Em cima do elevado sentado num trono em segundo plano vemos uma figura humana masculina jovem, com cabelos compridos e uma aura de luz sobre sua cabeça, veste túnica rosa e manto azul, com pés descalços, parece gesticular com as mãos explicando alguma coisa para a figura humana que veste túnica amarela e manto laranja. E do lado esquerdo ao fundo existe

uma cortina atada. Em quarto plano uma figura humana feminina vestida com túnica branca, manto azul e véu dourado. Observa, com uma das mãos sobre o peito e a outra segurando o manto sobre o ventre observa a figura humana masculina que está sentada no trono ao centro. Em quinto plano uma figura humana masculina vestida com túnica azul e manto vermelho de barba e cabelos grisalhos com uma auréola dourada sobre a cabeça gesticula com uma das mãos também olhando para a figura humana masculina que está sentada ao centro, essas duas últimas figuras estão sob uma porta. O ambiente novamente lembra um espaço que não se parece com as residências da época e sim com espaços renascentistas.

Leitura Iconográfica da Imagem da Figura 112: Jesus tinha o costume desde os doze anos de ir ao templo para discutir e explicar a palavra sagrada de Deus registrada nas antigas escrituras pelos patriarcas esse costume tornou-se um hábito durante sua juventude e maturidade, Virgem Maria temia por seu filho, pois, sabia que muitas vezes as interpretações de Jesus não condiziam com as intenções dos sacerdotes do templo que se consideravam doutores da fé e conhecedores indiscutíveis da palavra de Deus na terra. A cena representada na pintura deste painel do arcaz retrata a feição de angústia de uma mãe ao ver que seu filho se coloca em perigo diante de homens tão poderosos que podem acusá-lo de blasfêmias, condená-lo e por fim levá-lo a morte. Acreditamos que destes momentos tenha nascido à devoção pela invocação da Virgem Maria como Nossa Senhora das Angústias.

4.1.13 VIRGEM DA PIEDADE



Figura 113: Uma das pinturas sobre cobre dos Painéis encaixados no sobreencosto do Arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia. Tendo como tema: A cena que representa a figura de Maria de Nazaré que segura nos braços o seu filho Jesus Cristo morto, também conhecida como *Os Despojos de Jesus ou a Piedade*
Foto: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.

Representa a Virgem com Jesus em seu colo depois de seu descimento da cruz. O tema aparece no gótico como consequência do relaxamento e humanização das formas e conteúdos religiosos. Na mesma medida que Maria se transforma em Mãe, e não já tão só no trono de um Jesus mais humano (*Virgem Elousa*, [esse termo significa a “bondade misericordiosa ou amando” e é usado para descrever ícones em que o rosto da Virgem e no rosto de Cristo estão unidos.] tocando carinhosamente com o menino Jesus, Cristo sofrendo na cruz, etc.), se admite também a expressão de sua dor pela “morte” de seu filho: “Oh Jesus meu, Filho meu queridíssimo, o que você fez? Por que os judeus te crucificaram?; Filho das minhas entranhas! Porque te mataram?; Que preço tão elevado e amargo terias que pagar para redimir o gênero humano! Porém, apesar de tudo isso, desde o fundo da minha alma dou graças a Deus Pai, a ti Deus Filho e filho meu, e a Deus Espírito Santo, porque esta sociedade já se realizou.” (Santiago da *Vorágine, Leyenda Dorada*, cap. 244). (MUELA, 1998, p. 163).

Nas primeiras representações se faz muito evidente a dificuldade para encaixar o corpo adulto de Jesus no colo de Maria, como nos mostra, por exemplo, a *Piedade* de Avignon de *Engsurrand Quarton* (1455, Museu do Louvre, Paris), ou a *Piedade* de Perugino (1493, Galeria dos Uffizi, Florença). Na famosa *Piedade* de Miguel Ângelo (1498-1499, Basílica de São Pedro, Roma), o artista alterou as proporções fazendo a Virgem sensivelmente mais alta, para que possa sustentar caído em seu colo o corpo morto de Cristo. O tema chegou a obcecar o artista, inclusive lhe surpreendeu a morte trabalhando na última versão, *La Piedade Rondanini* (CASTILLO, Castelo, 1564; *Sforzesco*, Milão). O clássico esquema piramidal será abandonado pelas dificuldades da composição que a envolve, e irão se adaptando outros modelos iconográficos. Já o mesmo Miguel Ângelo representou o tema com o corpo inerte de Jesus na vertical. Aníbal Carracci dispõe a Virgem recostada sobre um braço, enquanto que com suas pernas pega o torso de Jesus, cujo corpo se projeta em diagonal (*Piedade*, 1600, *Capodimonte, Nápoles*, *Piedade com S. Francisco e Maria Madalena*, 1602, Museu do Louvre, Paris), disposição, todavia mais acentuada por Gregório Fernández (*Piedade*, 1616, Museu Nacional de Escultura, *Valladolid*). Outro modelo frequente no Barroco apresenta Jesus de frente com os braços abertos e apoiados no colo de Maria (Ribera, *Piedade*, 1634, Convento das Agustinas de *Monterrey, Salamanca*). (MUELA, 1998, p. 163).



Figura 114: Uma das pinturas sobre cobre dos Painéis encaixados no sobreencosto do Arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia. Tendo como tema: A cena que representa a figura de Maria de Nazaré que segura nos braços o seu filho Jesus Cristo morto, também conhecida como *Os Despojos de Jesus ou a Piedade*
Foto: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.

Leitura Formal da Imagem da Figura 114: Na cena representada em primeiro plano vemos o corpo inerte de uma figura masculina sentada sobre panos tendo as vergonhas cobertas por um tecido alaranjado a cabeça pendente para o lado direito, o braço direito apoiado sobre a perna de uma figura humana feminina que o sustenta, ao seu lado uma figura feminina de cabelos dourados vestindo túnica amarela e manto vermelho e cintura cingida com cordão, pés calçados em sandálias de dedo, segura o braço e a mão direita da figura masculina, beijando a sua mão, no chão no canto inferior esquerdo observamos uma ponta de lança e uma flor em segundo plano uma figura humana feminina vestida com túnica vermelha, manto azul e véu azul, com uma pequena luminosidade sobre sua cabeça, gesticula com as mãos, amparando a figura humana masculina em seu colo, do lado direito dois seres alados, o que está em primeiro plano veste túnica branca e manto amarelo e aponta com os dois braços e o dedo indicador da mão direita a figura humana masculina que está reclinada sobre um grande tecido branco, a figura alada que está em segundo plano veste uma túnica alaranjada e com as mãos postas parece se por em oração, ao fundo montanhas e nuvens de tempestade do lado direito, do lado esquerdo vemos uma estaca fincada ao chão no monte onde repousa uma caveira e ossos cruzados e também parte de uma escada de madeira.

Leitura Iconográfica da Imagem da Figura 114: A cena retratada diz respeito ao momento após a crucificação de Jesus Cristo no qual seu corpo já morto é colocado sobre o colo da Virgem Maria sua mãe que sofre a maior angústia ou dor que uma mãe pode sentir ao ver o corpo do seu filho inerte sem poder reverter à situação. A cena é mundialmente conhecida como a Virgem da Piedade ou *La Pietá*. Na cena vemos uma segunda mulher que se ajoelha e beija as mãos do Senhor Morto, que acreditamos ser Maria Madalena, enquanto que um anjo anuncia a morte o outro reza pela humanidade e pela própria Virgem, invocando os poderes da consolação, ao fundo aspectos de uma tempestade que se forma logo após a morte de Jesus Cristo. Símbolos da redenção e crucifixão, como a escada e a caveira com dois ossos cruzados símbolo medieval da morte, no chão a lança que perfurou as costelas do Senhor encontra-se partida em duas, perto de uma flor. A cena representa o maior sofrimento vivido por Maria ao amparar seu filho morto, podemos também lembrar da invocação de Nossa Senhora das Dores.

4.1.14 ASCENSÃO E RESSURREIÇÃO DE JESUS



Figura 115: Uma das pinturas sobre cobre dos Painéis encaixados no sobreencosto do Arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia. Tendo como tema: A cena pintada acontece depois da Ressurreição de Jesus Cristo do mundo dos mortos, a Virgem Maria que se despede de sua mãe e realiza a sua ascensão aos céus. *Ascensão de Jesus Cristo aos céus*. Foto: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.

O pedido de vigiar o sepulcro fizeram os fariseus e os sumos sacerdotes temendo que os apóstolos roubassem o corpo para dar depois testemunho da sua ressurreição (Mt 27, 62-66).

Quando a ressurreição acontece, subornaram os soldados para dizer que, efetivamente, os apóstolos o tinham levado (Mt 28, 11-15).

A iconografia tradicional do tema apresenta Jesus saindo de um sepulcro diante da surpresa e estupefação de seus guardiões, e levando uma bandeira como sinal de seu triunfo sobre a morte. Sem dúvidas nenhuma dos evangelhos conta a ressurreição de Jesus, senão o indício de que teria ressuscitado, quando as Marias se dirigem ao sepulcro e o encontram vazio (MUELA, 1998, p. 169-170).

No Evangelho de São Mateus, o único que desenrola a cena em detalhes, Madalena e as mulheres, inclusive os soldados que vigiavam o sepulcro, são testemunhas unicamente do terremoto que precede a chegada do anjo que retira a pedra, porém o sepulcro já está vazio (Mt 28, 1-6). Daí que este tema, *As Marias diante do sepulcro vazio*, havia servido para representar, ou ao menos ilustrar, ressurreição de Jesus até o século XIII. (MUELA, 1998, p. 170).

O tema da ressurreição de Cristo em particular, e em geral dos mortos, é importante e controvertido. Pedro e Paulo tiveram discussões com os saduceus do sinédrio por defendê-la (Hch 4, 1-2; 23, 6-8).

Alguns judeus, os fariseus, acreditavam nela, como a expressava Ezequiel (Ez. 37, 1-15). E sobre tudo Daniel (Dn 12, 1-3), e era o tema central da pregação e da fé cristã (Mt 22, 23-33; Jn 11, 25-26), defendida ardentemente por Paulo diante dos Coríntios; “Os lembro irmãos, o evangelho que os comuniquei [...] que Cristo morreu pelos nossos pecados, segundo as Escrituras; que foi sepultado ao terceiro dia [...] Se não houvesse a ressurreição dos mortos, Cristo tampouco, ressuscitou. E se não ressuscitou Cristo, vazia é a nossa pregação, vazia também é a nossa fé. [...] estais, todavia em vossos pecados. Portanto, também os que dormiram em Cristo perecerão”. (1 Cor 15, 1-18).

Talvez por isso a arte prefere fazer aparente que os evangelhos ocultam: uma imagem clara de Jesus saindo do sepulcro, tal como o representou *Mantegna, Piero de La Francesca, El Greco, Tintoretto, Caravaggio*, etc. (MUELA, 1998, p. 170).

Porém também, a defesa da ressurreição física de Jesus, na interpretação literal das escrituras frente a outras possibilidades (espiritual, por exemplo, Mc16, 12), tem também, como aponta *Elaine Pagels*, uma explicação “política”: “Legitimar a autoridade de certos homens que pretendem exercer a direção exclusiva das igrejas como sucessoras do apóstolo Pedro”. (Pagels, E. op. cit., p. 44).

Pedro não só recebeu diretamente de Jesus as chaves do Reino dos Céus (Mt 16, 18) e o encargo de apascentar suas ovelhas (Jn 21, 15-18), Mas que, também, segundo São Lucas, foi a primeira testemunha de sua ressurreição (Lc 24, 23). Pedro e o resto dos onze apóstolos, testemunhas oficiais da ressurreição de Jesus, eram os únicos que, em sua virtude, foram revestidos da autoridade necessária para continuar com seu trabalho (Mt 28, 16-20) e paralelos, e os únicos também que podiam delegá-la “Convém, pois; que entre os homens que caminharam conosco, a partir do batismo de João até o dia em que nos foi levado, um deles seja constituído testemunha conosco da sua ressurreição” (Hch 1, 21-22). Assim, *Rodrigo Borgia* se converteu no *Papa Alejandro VI* em gosto de 1492 comprando o apoio de seus eleitores com feudos, vilas, abadias, bispados, etc., A acusação de simonia pretendeu o pontífice silenciá-la fazendo-se retratar por *Pinturicchio*, rodeado, assistindo na primeira fila a ressurreição de Cristo (1492-1494, Sala dos Mistérios, apartamentos *Borgia*, Vaticano), como se a ressurreição justificassem por si só suas pretensões ao pontificado. (MUELA, 1998, p. 170-171).



Figura 116: Uma das pinturas sobre cobre dos Painéis encaixados no sobreencosto do Arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia. Tendo como tema: A cena pintada acontece depois da Ressurreição de Jesus Cristo do mundo dos mortos, a Virgem Maria que se despede de sua mãe e realiza a sua ascensão aos céus. *Ascensão de Jesus Cristo aos céus*. Foto: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.

Leitura Formal da Imagem da Figura 116: Na cena podemos observar uma figura humana feminina vestida com túnica vermelha, manto azul e véu dourado com os braços aberto

e mãos espalmadas, tendo a seus pés um livro aberto olhando com doçura para uma figura humana masculina semi-nua, de cabelos compridos com uma área luminosa em volta da cabeça, descalça, sobre uma nuvem, empunha com sua mão esquerda uma cruz de madeira de onde flâmula uma bandeira vermelha que tem por estampa uma cruz escura, trajando um manto branco que ata um dos ombros deixando o tórax e o outro braço descoberto, a sua frente está uma figura alada infantil que parece abraçá-lo, no fundo mais duas figuras aladas infantis e uma jovem, parecem amparar a nuvem. Em segundo plano, duas figuras infantis se debruçam sobre as nuvens olhando diretamente a figura humana masculina, no canto superior direito atrás da figura humana feminina podemos observar uma figura alada infantil que se pendura numa nuvem enquanto ao fundo em terceiro plano, mais cabeças infantis observam entre as nuvens iluminadas por um fecho de luz que incendeia os céus.

Leitura Iconográfica da Imagem da Figura 116: A cena retratada numa das pinturas do espaldar do arcaz acontece no momento em que Jesus *Ressurécito* despede-se da sua mãe empunhando a cruz que antes fora seu sacrifício mortal, agora como símbolo da redenção de todos os homens que acreditarem na possibilidade da redenção. Envolto em nuvens em meio a uma multidão de anjos e querubins Jesus ascende aos céus numa cena de luz e grande esplendor enquanto sua mãe Maria recebe a missão de auxiliar seus discípulos na propagação do evangelho, por isso que vemos aos seus pés um livro aberto. A posição da qual se encontra a Virgem lembra também a invocação sobre o nome de Nossa Senhora das Graças.

4.1.14 A AGONIA E MORTE DA VIRGEM MARIA



Figura 117: Uma das pinturas sobre cobre dos Painéis encaixados no sobreencosto do Arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia. Tendo como tema: *A Agonia e morte da Virgem Maria (Nossa Senhora)*. Foto: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.

A morte da Virgem é uma história narrada também nos *apócrifos assuncionistas* já citados, Maria recebeu a comunicações da sua morte pelo anjo Gabriel, que lhe entregou uma palma e lhe disse que, em três dias, abandonaria o corpo [um exemplo, no *Retábulo Gumerá*, século XV, de *Ramón de Mur, Anunciación de la muerte, Musco de Vic*]. Quis a Virgem ver antes de morrer os apóstolos, e estes foram transportados por nuvens desde o lugar no qual se encontravam pregando até a casa de Maria. João foi o primeiro a chegar de *Éfeso*. Paulo, o apóstolo dos gentios, estava também entre eles. Tomás não chegou a tempo de presenciar a morte, pois, segundo o *Pseudo José de Arimatea*, estava pregando na Índia, se bem que ele contemplou sua *Assunção* aos céus. (MUELA, 1998, p. 151).

Os relatos sobre os anos posteriores de Maria, sua morte e assunção ao céu são encontrados somente em tradições externas à Bíblia, algumas sugeridas tão tardiamente quanto no século IV d.C. não se sabe onde ela passou seus últimos anos, mais acredita-se em Geral que morou com João, o filho de *Zebedeu*, em Jerusalém e ali morreu. É quase impossível determinar a data de sua morte. (ABRAHAMSEN in: METZGER e COOGAN, 2002, p.196).

Assim, no *Tránsito de la Virgem de Mantegna* (1491, Museo del Prado) só contamos onze apóstolos em torno do leito de Maria. (MUELA, 1998, p. 151).

A arte bizantina representou com freqüência a cena, a qual se chamava *Dormición o Tránsito (Koimésis)*. Tratando sempre com desdém a ideia de uma *morte* para a Virgem, fazendo buscas com insistência, portanto, na época do acontecimento. Assim, a Virgem, aparece deitada, “Pedro se sentou, a sua cabeceira e João aos seus pés [a quem lhe entregou a palma], enquanto, os demais apóstolos rodeavam a cama [...] E Jesus em pessoa, acompanhado de S. Miguel arcanjo, entrou no quarto onde estava Maria [...] Então Maria abriu sua boca e deu graças com estas palavras [...] Mas Ele tomou a sua alma e a pôs nas mãos de Miguel, não sem antes envolvê-la com velas, cujo resplendor é impossível descrever. Mas nós os outros apóstolos vimos que a alma de Maria, ao ser entregue nas mãos de Miguel, estava entregue por todos os membros do homem, fora da diferença sexual, não havendo nela senão a semelhança de todo o corpo e uma brancura que transpassava sete vezes a do sol” (*Livro de João, arcebispo de Tesalínica, 12, s. VII*). (*Santiago de la Vorágne*, que recorreu ao tema para sua *Legenda Dourada*) (s. XIII, cap. 119), introdução da versão de *Libro del Tránsito de la Virgen María*, do século, IV, atribuído a *Meliton*, o bispo de *Sardes*. Apóstolos pedem a Cristo que ressuscite o corpo de Maria. Jesus devolve a alma da Virgem a unindo-a ao corpo, a devolveu

ao Paraíso. “O acontecimento da morte da Virgem ocorreu quando ela tinha cinquenta e nove anos, segundo o curioso resumo da sua vida que encontramos no *Libro árabe de transito de la Virgen María*; “O número de anos durante os quais a Virgem, mãe de Deus, havia vivido sobre a terra era cinquenta nove”. Desde seu nascimento até a sua entrada no templo de Jerusalém, haviam passado três anos; ela havia permanecido por onze anos e três meses no templo, e havia levado durante nove meses e havia levado 30 anos com o Senhor Jesus, quando Ele vivia sobre a terra, e depois da sua ascensão o céu, haviam transcorrido onze anos. Este fez o número de cinquenta e nove anos. Esperamos das suas preces perto de seu Filho para levar nossas almas pelos séculos dos séculos. Amén”. (CREPON, P.: *Los evangelios apócrifos*. Madrid, EDAF, 1995, p. 79). In: (MUELA, 1998, p. 152).

As primeiras representações que encontramos do tema já no século X, em um pequeno *marfim* destinado a adornar um *Evangelho* do Imperador *Otón III* (Biblioteca Nacional de *Múnic*), em uma abside do mosteiro de Der el Surian do século XI no Egito. Frequente também na arte medieval européia, o temos como exemplo representado na chamada *Puerta Preciosa da Catedral de Pamplona*, do século XIV, na mesa de *Masolino El entierro de la Virgen* (1428, *Pinacoteca Vaticana, Roma*); representações sempre fies ao texto citado. *Caravaggio* pintou *La muerte de la Virgen* (1606, *Museu do Louvre, Paris, França*) para a igreja de Santa Maria da Scala em Roma na Itália, porém o quadro foi rejeitado, não só pelos rumores de que *Caravaggio*, em seu excesso de realismo, se utilizara como modelo de uma prostituta afogada no rio. Senão pela indiferença de alguns apóstolos diante da morte da Virgem, e, sobretudo porque Maria parecia realmente morta. No quadro que se colocou em seu lugar, um espetacular rompimento de glória barroco esperava para acolher a Virgem. (MUELA, 1998, p. 152-153).



Figura 118: Uma das pinturas sobre cobre dos Painéis encaixados no sobreencosto do Arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia. Tendo como tema: *A Agonia e morte da Virgem Maria (Nossa Senhora)*. Foto: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.

Leitura Formal da Imagem da Figura 118: A cena mostra em primeiro plano, quatro figuras humanas masculinas ajoelhadas duas de cada lado, do lado direito uma figura humana masculina calva e com barba e cabelos grisalhos, vestida com túnica amarela e manto branco ajoelha-se diante da figura feminina que agoniza, do seu lado fitando também a figura feminina com os olhos está uma outra figura humana masculina, trajando uma túnica amarela, à sua frente mais próxima a figura agonizante existe uma terceira figura humana masculina vestida com túnica vinho e manto vermelho e gesticula com as duas mãos abertas, no canto inferior esquerdo vemos uma figura humana masculina ajoelhada completamente calva, vestida com túnica vermelha e manto amarelo e com mãos postas em oração diante da figura agonizante, ao seu lado uma outra figura humana masculina vestida com túnica azul e cordão vermelho amarrado à cintura, também ajoelhada meio desequilibrada gesticula com as mãos.

Em segundo plano uma figura humana feminina com as duas mãos entrelaçadas sobre o peito, deitada num móvel recostada numa grande almofada vermelha, vestida com túnica vermelha e manto branco e com um olhar suplicante de dor, do seu lado esquerdo uma figura humana masculina com barba e cabelo ligeiramente calva, vestida com manto róseo, apóia a mão esquerda sobre o rosto numa expressão de cansaço e desolamento ao seu lado uma figura

humana masculina vestida com túnica branca, barba e cabelos compridos, tem as mãos postas. Em terceiro plano, duas outras figuras humanas masculinas, a primeira com barba e cabelos grisalhos, vestindo túnica amarela observa a cena, a segunda mais atrás com barba e cabelos grisalhos, vestindo túnica vermelha e manto alaranjado, tem as mãos postas em sinal de oração olha diretamente para a figura de um ser alado que reclinando de uma nuvem onde estão duas cabeças aladas, está sobre a figura agonizante estende o braço direito para ofertar-lhe uma folha. No fundo vemos um fecho de luz à cima da cabeça da figura agonizante. No canto esquerdo superior vemos uma abertura para a parte externa do ambiente que mostra as nuvens no céu.

Leitura Iconográfica da Imagem da Figura 118: A cena representada na pintura do espaldar do arcaz mostra a agonia e morte a Virgem Maria, que cercada pelos apóstolos e por José seu esposo, espera em oração pela passagem. A figura do anjo a cima de sua cabeça que lhe oferta uma folha identificada como palma que segundo a iconografia cristã é o sinal da vitória sobre a morte e imediata santificação.

4.1.15 A ASSUNÇÃO DA VIRGEM MARIA AOS CÉUS



Figura 119: Uma das pinturas sobre cobre dos Painéis encaixados no sobreencosto do Arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia. Tendo como tema: *A ASSUNÇÃO da Virgem Maria aos céus*. Foto: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.

A Assunção de Maria, retirado dos apócrifos chamados assuncionistas, o tema representa a assunção aos céus de Maria. No ocidente cristão viriam a substituir a representação da *Dormición ou o Tránsito* desde o século XV. Depois da morte da Virgem, os apóstolos depositaram seu corpo no sepulcro “e permaneceram todos juntos por três dias para aguarda-

lhe. Mas, quando foram abrir a sepultura com intenção de venerar o precioso tabernáculo da que é digna de todos os elogios, encontraram somente os linhos, pois havia sido transportado para a sua herança eterna por Cristo Deus, que tomou a carne dela” (*Libro de Juan, arzobispo de Tesalónica, 14, s. VII*). É parecido o relato que encontramos no *Pseudo Juan Evangelista* (48, s. IV). As representações nos mostram, portanto os apóstolos rodeando o sepulcro vazio, mas repleto de lírios, açucenas e rosas, atributos de Maria, e até está sendo levada aos céus por um turbilhão de anjos e nuvens, frequentemente em atitude oratória, ou sendo já *coroada* por Jesus. Como na *Coroação da Virgem de Rafael* (1502, Museus Vaticanos), que nos apresenta entre os apóstolos a Tomás, no centro, ensinando o limitador que já havia tirado a Virgem quando ascendia (subia) aos céus, segundo conta o *Pseudo José de Arimatea, cap. 17*: “Então o venturoso Tomás de sentou repentinamente transportado ao monte das Oliveiras, e, ao ver como o bem aventurado corpo se dirigiu ao céu, começou a gritar [...]. E no mesmo momento lhe foi atirado do alto ao bem aventurado Tomás o cinturão com que os apóstolos haviam cingido o corpo santíssimo de Maria”. (MUELA, 1998, p. 113 -115).

Apesar dos abundantes testemunhos da tradição e a arte, A Assunção de Maria ais céus não foi declarada dogma, senão até meados deste século pelo papa Pio XII, se bem que, a festa já ficou fixada para o dia 15 de agosto no século VI. (MUELA, 1998, p. 115).



Figura 120: Uma das pinturas sobre cobre dos Painéis encaixados no sobreencosto do Arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia. Tendo como tema: *A ASSUNÇÃO da Virgem Maria aos céus*. Foto: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.

Leitura Formal da Imagem da Figura 120: A cena mostra em primeiro plano na parte central uma figura humana feminina vestida com túnica avermelhada, manto azul e véu amarelo disposto sobre a cintura, com os braços abertos e as mãos espalmadas numa posição de clamor, sua face olha para cima e seus cabelos estão soltos e esvoaçantes assim como suas vestes, ela está ajoelhada sobre uma nuvem, cercada por sete seres alados infantis que parecem ampará-la empurrando a nuvem para cima, a baixo uma da nuvem uma espécie de lavabo com uma figura alada a esquerda que segura um tecido branco, a cena acontece num lugar onde há muita vegetação ao fundo um rio, montanhas e por fim o céu. Em segundo plano na parte superior a esquerda três outras figuras infantis aladas revoam o céu, na parte superior direita uma espécie de pássaro escuro a vermelhado voa diante de uma nuvem vermelha.

Leitura Iconográfica da Imagem da Figura 120: A cena representada na pintura é a Assunção da Virgem Maria “ser assunto ou assunta é ser levado em corpo e alma pelo poder de outro ser para uma outra dimensão, é para Maria um momento de êxtase e vitória”. O lavabo que se encontra na parte inferior da nuvem é um sinal de purificação do corpo da Virgem que foi banhado e seco com um tecido branco pelos anjos e querubins que a circundam comemorando a sua glória celestial. O pássaro que voa no canto superior direito parece-nos uma fênix ícone da transmutação e da ressurreição após a morte.

4.1.16 A COROAÇÃO CELESTE DE MARIA DE NAZARÉ



Figura 121: A coroação da Virgem Maria (Nossa Senhora) como rainha dos céus. Uma das pinturas do Arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia. Tendo como tema: Pintura do Painel encaixado no sobreencosto do Arcaz tendo como tema *a Coroação Celeste de Maria de Nazaré Nossa Senhora*. Foto: Antonio Pereira.

A coroação de Maria é parte culminante das conseqüências da sua *Assunção* aos céus, lugar no qual ocupa, desde esse momento, uma importante posição junto a Jesus, a partir deste fato onde se origina o exercício do seu papel como mediadora universal (Sal. 21,10). Na Idade Média a cena corresponde a um esquema singelo, executado de maneira bastante simples: A Virgem, sentada a direita de Jesus, recebe humildemente a coroa que este lhe oferece. (Pedro Serra, Lorenzo Mónaco, Fray Angélico, etc.) Encontramos este esquema incluído no século XVI junto com a cena dos apóstolos reunidos diante do século vazio. Assim, o encenou, por exemplo, Rafael e Giúlio Romano. A partir do século XV vemos também a *Trindade* coroando A Virgem: Jesus está sentado a direita do Pai Eterno e a pomba ocupa a posição central. Assim conceberam o tema entre outros El Greco e Velázquez, quem, ao invés da coroa real impõe sobre a Virgem uma coroa real, é, pois um dos principais atributos de Maria, entretanto, a Igreja oriental representou a Virgem com uma aureola ou luminosidade acima da sua cabeça e nunca coroada. (MUELA, 1998, p. 122 –123).



Figura 122: A coroação da Virgem Maria (Nossa Senhora) como rainha dos céus. Uma das pinturas do Arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia. Tendo como tema: Pintura do Painel encaixado no sobreencosto do Arcaz tendo como tema *a Coroação Celeste de Maria de Nazaré Nossa Senhora*. Foto: Antonio Pereira. Recorte André Calvo.

Leitura Formal da Imagem da Figura 122: Na cena, em primeiro plano, três figuras humanas estão sentadas sobre nuvens cercadas de figuras aladas, a figura humana central é feminina e veste uma túnica vermelha, manto azul e véu dourado deixando parte do cabelo à mostra, ao seu redor na nuvem onde está ajoelhada vemos três figuras aladas infantis que revoam, sendo que, uma delas segura um ramo de flores. No canto superior esquerdo, também sentada sobre uma nuvem encontra-se uma figura humana masculina com a barba e os cabelos grisalhos, tendo uma auréola dourada em forma triangular sobre a sua cabeça, vestindo uma túnica branca e manto azul e de pés descalços, segura na mão direita um cetro dourado e o planisfério com uma cruz dourada sobre ela, na mão esquerda segura uma coroa que será depositada na cabeça da figura humana feminina. No canto direito superior encontra-se uma figura humana masculina também sentada sobre uma nuvem, cercada por cinco figuras aladas infantis, tem pernas e pé à mostra, descalça e vestida com um manto branco, com barba e cabelos compridos de onde saem três raios de luz dourados, reclinase sobre a figura humana, segurando também à mesma coroa que será depositada sobre a cabeça da figura humana feminina. Ao fundo o céu está tomado por uma luz dourada que vem de um pássaro branco que está pairando sobre a cabeça da figura humana feminina.

Leitura Iconográfica da Imagem da Figura 122: A cena retratada na pintura do arcaz é a coroação celestial da Virgem Maria, com uma coroa de doze pontas que significa que ela é rainha dos doze apóstolos e também das doze tribos de Israel. Podemos encontrar na oração da Ladainha de Nossa Senhora as outras titulações régias, analisando-a encontramos alguns títulos que se referem a essa coroação como Rainha do Céu, tais como: “[...] Rainha dos Anjos, Rainha dos Patriarcas, Rainha dos Profetas, Rainha dos Apóstolos, Rainha dos Mártires, Rainha dos Confessores, Rainha das Virgens, Rainha de todos os Santos, Rainha concebida sem pecado original, Rainha do Santíssimo Rosário, Rainha da Paz [...]” (Frei Eduardo, Ladainha de N. Senhora in; Adoremus, Manual de orações e exercícios piedosos, 1958, p.. Também notamos que um dos anjos que circundam a nuvem na qual a Virgem está ajoelhada, segura na mão direita um ramos de lírios que significa iconograficamente a sua castidade. O alo sobre a cabeça de Deus Pai tem a forma triangular o que demonstra o poder trino da sua majestade. “O triângulo tem três ângulos iguais (equilátero), podendo representar a Santíssima Trindade (Pai, Filho e Espírito Santo). É que, na Trindade Santa, não existe grau de superioridade, ou de inferioridade, mas de igualdade. As Pessoas Divinas são iguais em

natureza, com missão diferente. Deus Pai cria, Deus Filho salva, Deus Espírito Santo santifica”. PEREIRA, 2007, p. 56).

E também é um elemento ligado a outras manifestações religiosas que se constituíam como instituições poderosas no âmbito da administração dos bens terrenos da igreja cristã. O cetro é uma referência de Deus como o imperador do mundo que também segura numa das mãos encimado por uma cruz que significa sua redenção. Jesus Cristo está à direita auxiliando na coroação e o percebemos por causa das chagas das mãos e dos pés, pela sua veste alva e pelos raios que saem do seu cabelo comprido. Uma terceira pessoa do poder da trindade também está presente em forma de uma pomba branca que paira sobre suas cabeças inundando o ambiente de luz.

Na cena retratada em um dos painéis encaixados no Arcaz representados aqui pelas (Figuras 118-119), acima Maria de Nazaré, mãe de Jesus Cristo, filho unigênito de Deus Pai, que foi concebido sem o pecado original segundo as escrituras sagradas é coroada como Rainha dos céus pela Santíssima Trindade (Deus Pai, Deus Filho e o Deus Espírito Santo). Em posição de humildade e resignação ela imposta às mãos e inclina a cabeça diante das majestades divinas. Em volta do acontecimento voam entre nuvens 9 anjos querubins, um deles segura na mão um ramo de lírios (que significam na iconografia dos santos da Igreja Católica a Castidade, uma das virtudes (*Virgo Castíssima, Ora pro nobis!* - Virgem Castíssima, Rogai Por Nós). A coroação de nossa Senhora é feita com uma coroa de doze estrelas que significam as doze tribos de Israel, os doze apóstolos, pois ela é no Ofício, A Rainha dos Apóstolos.



Figura 123: Coroação da Virgem de Velásquez (c. a 1645) Óleo sobre tela Museu do Prado.



Figura 124: Igreja de Madre de Deus em Lisboa, Portugal no frontal do arco cruzeiro pintura com o tema da coroação da Virgem Maria.

4.1.17 A IMACULADA CONCEIÇÃO DE MARIA



Figura 125: A Imaculada Conceição de Maria (Nossa Senhora). Pintura do altar centralizado entre os dois arcazes da sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia. Tendo como tema: *A Imaculada Conceição de Maria*. Foto: Antonio Pereira.

A Imaculada Conceição de Maria, literalmente sem mancha, sem pecado. Prerrogativa especial de Maria que afirma que foi concebida sem pecado original. Posto ou título que o conceito de *Imaculada Conceição* é consequência da sua virgindade também como mãe de Jesus, a ideia da virgindade de Maria, e a manutenção da sua pureza, se prolongaria inclusive depois do nascimento de Jesus. Defendida pelos franciscanos e jesuítas e apoiada pela monarquia espanhola, que conseguiu certos privilégios (entre eles, por exemplo, a utilização do azul no dia da festividade da Imaculada), não foi declarado dogmas senão até o ano 1854 pelo papa Pio IX. Os evangelhos Canônicos não só silenciam a respeito do nascimento e da infância de Maria, porque podem semear dúvidas a ideia de sua virgindade depois do nascimento de Jesus: “*Tendo despertado do sono, José Hizo como Anjo do Senhor lhe havia mandado, e tomou consigo a sua mulher. E não a conhecia até que ela deu a luz a um filho, e lhe pos por nome Jesus*” (Mt. 1, 24 – 25). Donde se pode deduzir que, depois de Jesus, Maria não teve filhos com José: “*Não é este o filho do carpinteiro? Não se chama sua mãe Maria, e seus irmãos Santiago, José, Simão e Judas?*” (Mt. 13, 55 = Mc. 6, 3). Para preencher estes vazios e tirar as dúvidas se compuseram os chamados evangelhos da natividade e infância

(*Protoevangelio* de Santiago, s. II; Pseudo Mateo, s. IV; Natividade de Maria, s. IX, etc.) (ver *Nascimento de Maria e Enlace Matrimonial*). (MUELA, 1998, p. 143 – 144).



Figura 126: Igreja de Madre de Deus em Lisboa, Portugal altar colateralb pintura com o tema A imaculada Conceição da Virgem Maria. Foto: José Santos.

Os irmãos de Jesus citados acima seriam na realidade filhos de José, produto de um matrimônio anterior (*História del José el Carpintero*, 2,03, s. IV). E, quando Maria fica grávida, José é acusado de haver “violado aquela donzela que recebeu do Templo de Deus, com fraude de seu matrimônio” Para o que ambos têm que se submeter à prova das “águas amargas”. Bebendo água sagrada, as provas da sua culpabilidade deviam aparecer em seu corpo, coisa que evidentemente não ocorreu. E depois do nascimento de Jesus, uma parteira chamada Salomé, que não acreditava que Maria havia dado a luz mantendo a sua virgindade, se dispôs a comprovar-lho e, ao fazer-lo, a mão ficou carbonizada (*Protoevangelio de Santiago*, 16, 19, 20; *Pseudo Mateo*, 12,13). De ambas as cenas existem representações, assinaladas já por Aurélio de Santos (SANTOS, A.: op., p. 156- 162, 203). (MUELA, 1998, p. 144).

A imagem da Imaculada ficou fixada no século XV tomando como base um texto do Apocalipse. “*Um grande sinal apareceu no céu: uma mulher, vestida do sol, com a lua embaixo de seus pés, e uma coroa de doze estrelas sobre a sua cabeça*” (Ap. 12, 1). Em algumas ocasiões ela pisa sobre uma serpente: “*Porei inimizade entre ti e a mulher, e entre a sua linhagem e a dela. Ela te pisará a cabeça*” (Gn. 3,15). Dando assim, a ideia da Virgem Maria como nova Eva, eleita para vencer o mal e restaurar a pureza primordial (*Imaculada Concepción*, Rubéns, Museu del Prado, Madrid). Completam a imagem os símbolos

mencionados nas Gloriosas Ladainhas extraídas do Antigo Testamento: espelho ou modelo, fonte, roseira, poço, etc.; primeiro a rodeando e logo formando parte de uma paisagem distante e indefinida. (*Estaban Lorente*, J. F.: Tratado de iconografía, *Madrid, Istmo*, 1990, p. 211 e seg. para os primeiros ensaios iconográficos do tema ver também *Stoichita*. V.I.: *El ojo místico*, *Madrid, Alianza*, 1996, p. 96 e seg.) (MUELA, 1998, p. 144).

A idade de Maria devia oscilar entre os doze e os quatorze anos, idade que lhe atribuem nos apócrifos nos momentos de suas núpcias com José. (MUELA, 1998, p. 145).

O tema foi representado com especial assiduidade pelo barroco espanhol, como outros temas relativos à Virgem, cujo culto havia sido questionado pela Reforma. Como exemplos, podíamos citar sensível talha de Alonso Cano, *Imaculada Concepción* (1655, Catedral de Granada), as muitas que pintou Zurbarán, quem pintou, um verdadeiro especialista no tema, Murillo. Todas elas seguem quase ao pé da letra as indicações que Pacheco expunha para o tema em *El arte de la pintura*: “Deve-se pensar, pois, neste asseadíssimo mistério esta Senhora na flor de sua idade, de doze ou treze anos, belíssima menina, lindos e grandes olhos, nariz e boca perfeitos e rosados, os belíssimos cabelos estendidos, de cor de ouro [...]. Deve-se pintar com túnica branca e manto azul, que assim apareceu esta Senhora a dona Beatriz de Silva, portuguesa, que se recolheu depois em Santo Domingo o Rei de Toledo fundando a religião da Concepción Purríssima [...]; vestida de sol, um sol pintado de ocre e branco, que cerque toda a imagem [...]; debaixo dos pés [...] A meia lua com as pontas a baixo [...], o qual era formoso para iluminar a mulher que está sobre ela, recebendo a lua a luz do sol” (Pacheco, F.: *El arte de la Pintura*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 576 – 577). Citar por último o Barroco, por complicado, *Altar de la Virgen de Guadalupe* de Herrera Barnuevo (1653, *Monastério de Iãs Descalzas Reales, Madrid*), no que se retrataram as numerosas mulheres bíblicas, Judite, Abigail, Ester, etc. que prevêem as virtudes de Maria. (Sebastián, S.: *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza, 1985, p. 226). (MUELA, 1998, p. 145-146).



Figura 127: A Imaculada Conceição de Maria (Nossa Senhora). Pintura do altar centralizado entre os dois arcazes da sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia. Tendo como tema: *A Imaculada Conceição de Maria*. Foto: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.

Leitura Formal da Imagem da Figura 127: Uma figura humana feminina com os cabelos dourados e em posição de contrição com as mãos postas em forma de oração, vestida com uma túnica branca estampada com flores e um manto azul claro com as bordas douradas que cobre também a sua cabeça, a cintura está cingida por uma espécie de fita vermelha com um laço em cima do ventre, da sua cabeça saem raios de luz que evidenciam pequeninas cabeças de figuras aladas infantis entre as nuvens que envolvem esta mulher, sobre seus pés existe uma lua.

Leitura Iconográfica da Imagem da Figura 127: A imagem da pintura do altar central entre os dois arcazes da sacristia da Catedral Basílica de Salvador representa a invocação da Virgem Maria como Imaculada Conceição, ou seja, concebida sem manchas, ou sem o pecado original, do qual todos os seres humanos nasceram. É um dos mistérios dogmáticos centrais da fé cristã católica, ponto de divergência entre os reformistas e os contra-reformistas, defendido pelo Concílio de Trento como tema figurativo de extrema importância para os ensinamentos sobre a palavra de Deus, pois sem o “sim” de Maria não haveria um pacto entre Deus e a humanidade e Jesus Cristo não teria redimido o mundo. Portanto esta representação da Virgem

como Nossa Senhora da Conceição não foi colocada neste ambiente no ponto central por acaso, a nosso ver os decoradores desta sacristia deixaram claro que Maria deveria ser um dos modelos principais a serem copiados pelos sacerdotes e pelos crentes que ali passavam.

A nosso ver não há a intenção de sobrepujar a importância da devoção mariana à devoção a Cristo Jesus, pelo contrário percebemos que se não fosse Maria, não teríamos a misericórdia de Jesus. Outro ponto importante é que Nossa Senhora da Conceição era na época a padroeira de Portugal e tornou-se a padroeira da Bahia, aliando duas invocações como, por exemplo, a Nossa Senhora da Conceição e dos Navegantes então construindo a invocação de Nossa Senhora da Conceição da Praia.

4.2 O ARCAZ DA SACRISTIA DA IGREJA DO CONVENTO DE SANTA TERESA D'ÁVILA EM SALVADOR NA BAHIA.



Figura 128: Vista Geral do arcaz da Sacristia da Igreja do Convento de Santa Teresa D'Ávila em Salvador na Bahia. Atual Museu de Arte Sacra de Salvador. Foto: Antonio Pereira.

Este arcaz deve ter sido fabricado no mesmo decênio dos arcazes da sacristia da catedral basílica, pois segundo Carlos Ott, apresenta principalmente motivos decorativos do treme-treme, embora com consolos em formas barrocas², podemos atribuí-lo à oficina do mosteiro de São Bento, da qual saíram peças maravilhosas como um contador de jacarandá com pés de bolacha, sendo, porém a parte superior em treme-treme. Do mesmo tempo e da mesma oficina deve ser o arcaz em treme-treme, existente na sacristia do lado direito da capela mor da matriz

² Cfr. FALCÃO, Edgard de Cerqueira. **Relíquias da Bahia**. São Paulo: Lanzara, 1940, p. 178.

de Maragogipe, pois no recôncavo baiano ninguém teria sido capaz de executar um trabalho desses. (OTT, 1991, p. 28).

Arcaz ou cômoda de jacarandá, em talha “tremida” [que ficou em parte inacabada], com 21 grandes gavetas para guarda dos paramentos e roupa da sacristia Comprimento do arcaz: 10,72m. Altura: 1,12m. E profundidade: 1,38m. e o expressivo crucifixo do Senhor Morto, feito em madeira de cedro. Sendo a altura da cruz, com a base, 3,00m. E a do corpo do Crucificado 1,60m. (SILVA-NIGRA, 1972, p. 41).

4.2.1 OS PAINÉIS DO ARCAZ DA SACRISTIA DA IGREJA DO CONVENTO DE SANTA TERESA D' ÁVILA EM SALVADOR NA BAHIA.

As 16 pinturas que ornamentam a parte superior do arcaz da sacristia foram pintadas a óleo diretamente sobre finas tábuas de vinhático (sem preparar-se primeiro a madeira ou o fundo da pintura) e representam episódios da vida de Santa Teresa de Ávila, a Reformadora da velha Ordem de Nossa Senhora do Carmelo. A interpretação de cada tema baseia-se quase sempre numa das primeiras fontes biográficas, a *Vida*, autobiografia da Santa, e na *História do Carmelo Descalço*. Doze das tábuas pintadas têm as dimensões de 0,36m. X 0,56m. Sendo que as quatro menores medem 0,36m. X 0,22m. (SILVA-NIGRA, 1972, p. 41-43).

Essas pinturas que ornamentam este móvel ciclópico que compõe a muito bem cuidada decoração da sacristia da igreja do Convento de Santa Teresa de Ávila em Salvador na Bahia, onde atualmente funciona o Museu de Arte Sacra, são representações da vida e da obra de Santa Teresa de Jesus, também conhecida como Santa Teresa de Ávila, a reformadora da ordem dos carmelitas e fundadora dos carmelitas descalços. Como o Convento leva seu nome nada mais adequado que ter algum espaço que conte a sua história, mesmo porque grande número dos sacerdotes que compunham esta ordem e outras desta época colonial não tinham uma instrução completa, e não dominavam muitas vezes as letras, e em segundo lugar para a catequese dos fiéis e serviçais que frequentavam este importante templo cristão.

Com as ideias reformistas apregoadas pelo mundo cristão, a igreja por intermédio de decisões tomadas durante o Concílio de Trento, formula uma resposta que passa a ser denominada de Contra-Reforma, e como o ataque maior das ideias reformistas era a iconografia e a santidade de Maria, dos Mártires, deixando muitas vezes a Santíssima Trindade em último plano, foi neste ponto o maior investimento dos espaços de Evangelização da Igreja

Católica Cristã em todo o mundo conhecido, não seria diferente na cidade de Salvador do século XVII, por isso, todos os espaços eram decorados como grande profusão de representações que reafirmassem a fé na Virgem Maria, nos Santos e mártires e também na Santíssima Trindade, colocando-a inclusive como ponto central da fé nesta decoração rica em imagens e materiais diversos. Por isso acreditamos que essas sacristias pesquisadas sejam espaços de propaganda cristã católica, do poder de Deus, dos Santos e da intercessão da Virgem Maria na vida cotidiana das pessoas e, por conseguinte, das cidades, principalmente as coloniais, onde a igreja não era apenas um espaço religioso, mas também administrativo financeiro.

4.2.2 A REFORMA TERESIANA

A obra de *Audet* foi retomada – em melhores condições devido à publicação da reforma tridentina – pelo sucessor *João Batista Rossi* (ou *Rubeo*) de *Ravena* (1562-78). Ele se encontrou diante às dificuldades de crescimento da Reforma de Santa Teresa, iniciada no ramo feminino com a fundação do mosteiro de São José em Ávila no ano 1562 e no ramo masculino com a abertura do primeiro convento em *Duruelo* no ano 1568. A reforma promovida por *Audet* visava a restauração das antigas prescrições e se pode dizer que ainda mantinha sua inspiração medieval. Mas a insatisfação explodida com tanta violência na Igreja tinha fundamento também na transformação dos tempos, que também devia ser levada em conta. Por isto, surgiram várias formas novas de vida religiosa ou reformas das antigas Ordens. Pretendia-se dar uma alma mais profunda às várias prescrições de caráter externo, algumas das quais foram até mesmo agravadas. Tratava-se de uma nova fórmula, pelo menos na interpretação, que para muitos parecia a única válida e para vivê-la mais intensamente foram tentadas também perigosas aventuras. .(Saggi L. História dos Carmelitas).

O Prior Geral *Rossi* captou o espírito formador deste novo curso e o exaltou, desejando que se tornasse o fermento para toda a Ordem. Em abril de 1567 ele se encontrou com Santa Teresa de Ávila e a exortou a fundar tantos mosteiros femininos “quantos os cabelos que tinha na cabeça”. Quanto aos religiosos, já antes que Santa Teresa projetasse a extensão da sua reforma ao ramo masculino (para que as monjas “descalças” pudessem ter ajuda espiritual dos seus confrades), o prior geral *Rossi* tinha favorecido várias tentativas de maior interiorização da vida, seja na Itália como na Espanha. Quanto aos conventos dos descalços, ele permitiu, em 10 de agosto de 1567, que se abrissem dois. Nestes os “contemplativos” deviam permanecer

sempre sujeitos à obediência do provincial de *Castilha*. Sobre o número dos conventos ele próprio autorizou o seu aumento, mas em relação ao território manteve a exclusão (datada em 1567 quando tinha faculdade apostólica) da *Andaluzia* por motivos objetivamente graves. Surgiu um sério “conflito de jurisdição”, sobretudo por causa do visitador apostólico, o dominicano Francisco Vargas, que queria casa dos descalços na *Andaluzia*, e do nuncio *Nicolau Ormaneto*. O conflito teve fases dramáticas, em particular depois que o capítulo geral de *Piacenza* de 1575, com autoridade apostólica, impôs o fechamento dos conventos andaluzes, e o nuncio *Ormaneto* ajudou a quem se opôs a tal decisão. Um episódio da controvérsia, porém, materialmente ligado principalmente a fatos acontecidos no mosteiro da Encarnação em *Ávila*, foi o encarceramento de São João da Cruz no convento de Toledo, de onde conseguiu fugir nove meses mais tarde (dezembro de 1577 a agosto de 1578). O conflito terminou no momento em que os descalços obtiveram a província separada (breve *Pia consideratione* de 22 de junho de 1580, atuada no capítulo de *Alcalá* de 3 de março de 1581).

O Prior geral Rossi já tinha morrido e o seu substituto era *João Batista Caffardo* (1578-92), que manteve boas relações com os descalços. Ele, além disso, trabalhou na execução dos decretos tridentinos. No capítulo geral de Cremona de 1593 (quando foi eleito *João Estêvão Chizzola*), os descalços obtiveram a separação jurídica do velho tronco. Neste meio tempo tinham elaborado constituições próprias e tinha deixado o rito da Ordem pelo Romano, conseguindo um próprio procurador junto ao Papa (breve *Quae a praedecessoribus*, de 20 de setembro de 1586), e tinham se reunido em Congregação (breve *Cum de statu* de 10 de julho de 1587), compreendendo 5 províncias e governada pela rígida “Consulta” de 7 pessoas, das quais a principal teve *Nicolau Doria* como vigário. (SAGGI, 1975, p. 460-521),

Santa Teresa, também chamada de *Santa Teresa D'Ávila* (por causa do nome da cidade castelhana onde nascera, em *Ávila*) deixou-nos descrições detalhadas de seus momentos de êxtase. Ela Comentava: “[...] Deus não parece contentar-se em arrebatá-la a si, mas levanta também este corpo mortal, manchado com o barro asqueroso de nossos pecados [...]”, referindo-se a um momento que em êxtase foi elevada do chão.

Nesses êxtases, segundo a Santa, Deus manifestava sua grandeza e bondade de forma sensível e a alma de Teresa o compreendia, ainda que não fosse capaz de expressá-lo. As experiências místicas chegaram às alturas dos sponsais espirituais, o matrimônio místico e a

transverberação do coração. A transverberação é uma experiência mística na qual se tem o coração traspassado causando uma grande ferida. Receberam a transverberação, dentre outros, São João da Cruz, São Pio de *Pietralcina* e a Beata Maria de Jesus Crucificado.



Figura 129: Pormenor do Arcaz do Convento de Santa Teresa de Ávila em Salvador na Bahia. (atual Museu de Arte Sacra em Salvador na Bahia). Com pintura embutida com os temas: há três pinturas que identificamos da esquerda para a direita como a 1ª: *A fuga com seu irmão predileto. Quando foi encontrada no bosque por seu tio.* 2ª: *A visão da pomba do Espírito Santo* e a 3ª: *A visão das mãos de Jesus Cristo*. Foto: Antonio Pereira. 2010

No flanco esquerdo do móvel, podemos perceber três pinturas incrustadas sobre uma moldura de talha conhecida como tremidos e goivados é um trabalho escultórico muito comum no século XVI e XVII em Portugal e na Bahia.



Figura 130: Pormenor do Arcaz do Convento de Santa Teresa de Ávila em Salvador na Bahia. (atual Museu de Arte Sacra em Salvador na Bahia). Com pintura embutida com o tema: *A fuga com seu irmão predileto, quando foi encontrada no bosque por seu tio*. Foto: Antonio Pereira. 2010.

Pela ordem dos acontecimentos da Vida de Santa Teresa constatada em consulta ao livro da sua vida, uma autobiografia escrita pela própria freira esta cena da pintura acima é a primeira cronologicamente. A parceria com seu irmão predileto.

“[...] Tinha um irmão quase de minha idade [ele era quatro anos mais velho que ela]. Ambos nos dávamos à leitura das vidas de Santos. Como eu via os martírios que por Deus passavam as Santas, parecia-me que compravam muito barato o irem gozar de Deus, e desejava muito morrer assim. [...]” (Santa Teresa, 2010, Livro da Vida, cap. 01, nº 05.) (Esquiva-se da casa paterna, juntamente com seu irmão Rodrigo, atravessa parte da cidade; quando encontrados os fugitivos por D. Francisco Alvarez de Cepeda, seu tio, são restituídos à casa. (*História do Carmelo Descalço*. In: SILVA-NIGRA, 1972, p. 43).



Figura 131: Pintura do Arcaz do Convento de Santa Teresa de Ávila em Salvador na Bahia. Com pintura embutida com o tema: *A fuga com seu irmão predileto, quando foi encontrada no bosque por seu tio*. Foto: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.

Leitura Formal da Imagem da Figura 131: Ao centro podemos ver uma figura humana masculina usando um chapéu dobrado, vestindo uma capa vermelha, camisa branca e dourada com colarinho alto de renda, calça dourada e botas vermelhas. Montada num cavalo branco que tem um cachorro a espantá-lo, o cavalo relincha e ergue as duas patas dianteiras. A figura

humana masculina oferece a sua mão direita para uma outra figura humana à sua esquerda que lhe oferece sua mão direita. A segunda figura humana não pode ser identificada como masculina ou feminina por está de costas, porém veste uma túnica cor de abóbora e usa um chapéu negro pendurado nas costas, está calçada. No lado esquerdo, posicionada atrás do cavalo percebemos uma figura humana feminina vestida com uma túnica branca e um manto vermelho, está calçada e parece dançar com os braços abertos. No lado direito percebemos uma figura humana masculina vestida com roupa preta e rosa, calçando botas e usa uma gola alta de renda, esta figura está curvada segurando dois cães um branco e outro castanho, de uma raça bem esguia. A cena se passa numa espécie de bosque.

Leitura Iconográfica da Imagem da Figura 131: A cena retratada na pintura do arcaz diz respeito a parceria que Santa Teresa de Ávila mantinha com seu irmão predileto de nome Rodrigo, citado no seu livro biográfico, no qual ela relata que com esse irmão costumava fazer passeios, orar e ler a vida dos santos, dos heróis e a Bíblia. Foi com ele que Santa Teresa fugiu de casa sendo encontrada pelo seu tio e levada de volta para casa. O homem no cavalo é o seu tio, que resgata as duas crianças e as leva em segurança para o lar, quando durante uma caçada os encontra num bosque.

Estimava os livros dos santos e de heróis medievais. Influenciada por estas leituras, aos 7 anos de idade ela tentou fugir de casa para se tornar mártir “[...] combinávamos de ir à terra de mouros, pedindo, pelo amor de Deus, que lá nos decapitassem. E me parece que o Senhor nos daria a coragem em tão tenra idade, se víssemos algum jeito, mas ter paz nos parecia o maior obstáculo. [...]” (ÁVILA, Santa Teresa de. *Livro da Vida*. 2010, I cap., nº 5, p. 38) aos 10, pensava em ser freira, mas a partir dos 14 anos gostava de ser cortejada e admirada e só pensava nos adornos para aumentar a sua beleza e nas divertidas reuniões com amigos e amigas.



Figura 132 e 133: Pormenor do Arcaz do Convento de Santa Teresa de Ávila em Salvador na Bahia. Com pintura embutida com o tema: *Uma das visões de Santa Teresa D'Ávila, quando ela vê a pomba do Espírito Santo*. Foto: Antonio Pereira. 2010. Recorte: André Calvo.

Leitura Formal das Imagens das Figuras 132-133: Vemos uma figura humana feminina ajoelhada, de mãos postas, vestindo uma túnica avermelhada, uma capa creme e véu preto com gola branca que cobre todo o pescoço, diante de um altar de pedra coberto com uma toalha. Do lado direito no canto superior existe um pássaro branco de onde emana um feixe de luz amarelada. A cena se passa num ambiente fechado, possivelmente uma igreja.

“Veio sobre minha cabeça uma pomba, bem diferente das daqui, porque não tinha essas penas nas asas, mas sim as asas feitas de umas conchinhas que emitiam de si um grande brilho. Era maior do que uma pomba. Parece-me que eu ouvia o ruído que fazia com as asas. Estaria batendo as asas o tempo de um Ave-Maria. [...]” Desde aquele dia percebi ficar com enorme avanço em amor a Deus mais elevado e as virtudes muito mais fortalecidas [...]” (Santa Teresa de Ávila, *Livro da Vida*, cap. 28, nº. 10, p. 363).

Leitura Iconográfica das Imagens das Figuras 132-133: A cena retratada na pintura do arcaz representa uma visão que Santa Teresa teve num dos seus arrebatamentos na véspera do dia do Espírito Santo quando após a missa se refugiou em uma parte afastada do templo para rezar e ler sobre essa festa, lendo pôde perceber os sinais que devem ter os que começam os que progredem e os perfeitos para saber se está com eles o Espírito Santo. Percebeu então que

ele não deixava de estar com ela. De repente deu um ímpeto grande, parecia que a alma queria sair do seu corpo porque não cabia em si nem se achava capaz de esperar tanto bem. Era um ímpeto tão excessivo que ela não conseguia fazer nada. E em sua opinião, era diferente de outras vezes nem entendia o que tinha a sua alma, nem o que queria de tão alterada que ela estava. Levantou-se, porque nem sentar conseguia, pois, lhe faltava força natural. Nesse momento veio sobre sua cabeça uma pomba diferente de todas que já havia visto, pois suas asas eram feitas de uma espécie de conchinhas que espalhavam uma luz sobrenatural. Depois da visão seu espírito se acalmou e quando começou a fluir dela, perdeu todo o medo e começou uma tranquilidade com o gozo, ficando em arrebatamento. É um momento de glória.



Figuras 134 e 135: Pormenor do arcaz do Convento de Santa Teresa de Ávila em Salvador na Bahia: Com pintura embutida com o tema: *Uma das visões de Santa Teresa D'Ávila, quando ela vê as mãos de Jesus Cristo*. Foto: Antonio Pereira 2010. Recorte: André Calvo.

Leitura Formal das Imagens das Figuras 134-135: Vemos uma figura humana feminina ajoelhada, vestida com uma túnica avermelhada, capa creme e véu preto com colarinho branco cobrindo todo o pescoço; com a mão direita na altura do peito e a mão esquerda em posição de súplica. À sua frente a esquerda um móvel ampara um livro aberto, seu olhar está voltado para cima, onde uma grande nuvem de luz mostra duas mãos.

Leitura Iconográfica das Imagens das Figuras 134-135: A cena representa mais uma visão de Santa Teresa de Ávila quando passou alguns dias tendo algumas visões que foram contínuas e lhe causaram tanto proveito que procurou não sair da sua oração, pois sabia que

estava ali como testemunha, mesmo que às vezes tivesse medo, pelo que lhe diziam o temor logo passava porque a fé em Jesus o Senhor lhe dava segurança. Dessa vez segundo a Santa o Senhor mostrou-lhe só as mãos, as quais eram muito belas, tanto que ela não conseguiria descrevê-las.

“Estando um dia em oração; quis o Senhor mostrar-me só as Mãos, com tão enorme formosura que eu não conseguiria descrevê-las. [...] Depois de poucos dias vi também aquele divino rosto, que me deixou absorta. Eu não conseguia entender porque o Senhor se mostrava assim, pouco a pouco, já que depois me faria a dádiva de que eu o visse inteiro.” (Santa Teresa de Ávila, *Livro da Vida*, cap. 28, nº. 01, p. 251).



Figura 136: Pormenor do Arcaz do Convento de Santa Teresa de Ávila em Salvador na Bahia. Com pintura embutida com o tema: *O Casamento Místico de Santa Teresa D'Ávila com Jesus Cristo*. Foto: Antonio Pereira, 2010.

A tela pintada diretamente sobre a madeira está envolta em um delicado trabalho de talha, conhecida como tremidos, além de entalhes de pequenas colunas em folhas de acanto em profusão. Jesus Cristo aparece a Santa Teresa de Ávila, tomando-a como esposa e lhe proferindo a sua missão de guardar sua honra em nome deste compromisso.

Os estudiosos como (SILVA-NIGRA, 1972), acreditam que esta pintura em particular seja a tradução em imagem da passagem da vida de Santa Teresa que é narrada em seus livros, como podemos observar abaixo:

“Sua Majestade se me apresentou, por visão, muito interiormente e, dando-me a mão direita, disse: Olha este cravo: é sinal de que serás desde hoje minha esposa. Até agora não o

tinhas merecido; daqui em diante, zelarás a minha honra, não só por ser eu teu Criador, teu Rei e teu Deus, senão como verdadeira esposa minha.” (Santa Teresa de Ávila, *Relações Espirituais*, nº35).



Figura 137: Na imagem acima *Jesus Cristo aparece a Santa Teresa de Ávila, tomando-a como esposa e lhe proferindo a sua missão de guardar sua honra em nome deste compromisso*. Foto: Antonio Pereira.
Recorte: André Calvo.

Leitura Formal da Imagem da Figura 137: Ao centro vemos uma figura humana feminina ajoelhada, vestida com hábito marrom, capa branca e véu preto, com as mãos estendidas uma delas a direita recebendo um objeto da mão esquerda de uma figura humana masculina que está semi-nua, vestida com um tecido branco que tapa as vergonhas e um manto vermelho que esvoaça ao vento, esta figura tem raios de luz sobre a cabeça e na mão direita uma cruz dourada na qual está uma flâmula branca com uma cruz vermelha ao centro, está descalça e sentada sobre uma nuvem. À sua frente no canto esquerdo inferior duas figuras humanas masculinas infantis e aladas seguram uma espécie de chifre cheio de flores e folhas. No canto esquerdo superior ao fundo observamos mais duas figuras humanas infantis aladas que seguram mais um chifre cheio de flores e folhas. Ao centro acima no meio da imagem duas figuras humanas masculinas infantis aladas sendo que uma delas segura um instrumento incensatório do qual sai uma densa nuvem de fumaça, essas duas figuras estão sobre as imagens principais da cena, amparadas sobre nuvens. Ao fundo uma cabeça de figura humana infantil alada. No canto inferior direito observamos uma figura humana masculina alada de cabelos louros que veste túnica verde e branca e manto escuro, está descalça e com as mãos

postas em sinal de oração. Perto observamos uma espécie de suporte onde existem dois livros um aberto e outro fechado. Ao fundo uma espécie de lareira e paredes o que aparenta que a cena se passa num espaço fechado que foi inundado por nuvens e uma luminosidade sobrenatural.

Leitura Iconográfica da Imagem da Figura 137: Na cena representada na pintura vemos Jesus Cristo Ressurcto que aparece para Santa Teresa de Ávila sobre uma grande nuvem, empunhando uma flâmula branca com uma cruz vermelha que significa a sua ressurreição dos mortos, alguns anjos estão rodeando os dois. No canto esquerdo dois pares de anjos em cima e em baixo seguram o que parecem ser dois objetos mitológicos mágicos que são denominados *cornocópias* [chifre que poderia transformar em realidade os desejos do seu possuidor] dos quais saem ramalhetes de flores em tons brancos e acinzentados com folhas escuras. O ressuscitado tem na mão direita um imenso *cravo* [espécie de prego gigante que foi utilizado para fixar os braços e os pés de Jesus na cruz do Calvário] que entrega à Santa Teresa de Ávila, esta o recebe com a mão direita, ajoelhada em sinal de submissão à visão. A cima um par de anjos seguram um turíbulo [alفاia utilizada para espalhar incensos no templo] com o qual incensam as duas figuras principais em sinal de purificação. Atrás de Santa Teresa de Ávila está um arcanjo de pé rezando. Ao seu lado está um pequeno suporte de leitura móvel muito comum da idade média nos mosteiros onde podemos observar um livro fechado e outro aberto, significando que a Santa era uma mulher culta, ou seja, sabia ler e escrever, por isso também que é considerada pelos estudiosos como uma das doutoras da igreja católica pela sua produção literária inspiradora e renovadora da Ordem Carmelita.



Figura 138: Pormenor do Arcaz do Convento de Santa Teresa de Ávila em Salvador na Bahia. Com pintura embutida com o tema: *Jesus Cristo aparece a Santa Teresa de Ávila, tomando-a como esposa e lhe proferindo a sua missão de guardar sua honra em nome deste compromisso* Foto: Antonio Pereira. 2010.

Assim, nesses períodos de quietude, deixe-se descansar a alma. Fiquem as letras de lado. Tempo virá em que sejam proveitosas ao Senhor e as tenham em tão alta conta que por nenhum tesouro quereriam deixar de tê-las, só para servir a Sua Majestade, porque ajudam muito, mas, diante da Sabedoria infinita, creiam-me que vale mais um pouco de esforço de humildade e um ato dela do que toda a ciência do mundo. [...] Também se move a inteligência a dar graças muito compostas. Mas a vontade, com sossego, com um não ousar erguer os olhos como publicano (Lc 18, 13) faz mais ação de graça do que o entendimento, ao transtornar a retórica, pode fazer. [...] Enfim, aqui não se deve deixar de toda a oração mental, nem algumas palavras, mesmo ditas em voz alta, se quiserem algumas vezes ao puderem, porque se a quietude for grande, mal se poderá falar a não ser com muito esforço.” (Santa Teresa de Ávila, *Livro da Vida*, cap. 15, nº. 8-9, p. 142)

Estando em oração, tive um grande arrebatamento, no qual me pareceu que Nosso Senhor me levava em espírito para junto do seu Pai, dizendo-lhe: Esta que me deste eu dou-ta. (*Mercês de Deus*, XV, nº. 02, in SILVA-NIGRA, 1972, p.43).



Figura 139: Pormenor do Arcaz do Convento de Santa Teresa de Ávila em Salvador na Bahia. Com pintura embutida com o tema: *Jesus Cristo aparece a Santa Teresa de Ávila, tomando-a como esposa e lhe proferindo a sua missão de guardar sua honra em nome deste compromisso* Foto: Antonio Pereira. 2010. Recorte: André Calvo.

Leitura Formal da Imagem da Figura 139: Ao centro observamos uma figura humana feminina ajoelhada, vestida com túnica marrom, capa branca e véu preto, com as mãos postas em sinal de oração. A sua frente uma figura humana de sexo não identificado segura um pergaminho desenrolado no qual está escrito: [*Hanc, qv am mihi dedisti, tibi dô.* = Aquela que me deste, te dou]. Ao lado do pergaminho uma outra figura humana masculina vestida com túnica vermelha e manto escuro esvoaçando entre nuvens, sobre sua cabeça raios de luz, do seu lado, no canto esquerdo inferior observamos dois livros fechados para os quais a figura aponta com a mão direita enquanto com a mão esquerda indica com o dedo indicador a figura humana feminina. Ao fundo a esquerda vemos uma figura humana com barba e cabelos brancos que veste túnica esverdeada e manto avermelhado que esvoaça sobre as nuvens e na sua mão esquerda segura uma esfera. O ambiente é todo tomado por nuvens e por uma luminosidade sobrenatural.

Leitura Iconográfica da Imagem da Figura 139: A pintura retrata uma das visões de Santa Teresa de Ávila quando lhe aparece Jesus Cristo ressuscitado que lhe mostra um pergaminho desenrolado no qual está escrito em latim [Aquela que me destes, te dou], enquanto aponta para livros e para Santa Teresa. [Acreditamos que esta cena signifique um elogio aos escritos e feitos de Santa Teresa e como ao fundo entre as nuvens observamos uma figura que parece Deus Pai, entendemos que Jesus Cristo recomenda a Santa aos cuidados de Deus].

Existem sujidades provocadas possivelmente por excrementos de pombos como o local fica com janelas abertas essa degradação é praticamente inevitável, o que dificulta a leitura da imagem, pois, algumas dessas sujidades interferem na cena. Na pintura que agora analisamos existe uma sujidade perto das mãos de Santa Teresa que falseia um terço que quando visto em close percebemos que não existe.

Observamos na (Figura 137) um pergaminho desenrolado no qual está escrito: [*Hanc, qv am mihi dedisti, tibi dô.* = Aquela que me deste, te dou]. Esta é uma recomendação de Jesus Cristo referente a Santa para que seu Pai a proteja, possivelmente em agradecimento pelos seus escritos revolucionários que impulsionou uma reforma nos regimentos e na vida sacerdotal dos Carmelitas, inclusive fundando os Carmelitas Descalços, expandindo assim a devoção a Nossa Senhora do Carmelo para outras partes do mundo conhecido na época e por isso tornando possível a construção de diversos conventos, dentre eles o Convento de Santa Teresa de Ávila em Salvador na Bahia, onde hoje abriga-se o Museu de Arte Sacra deste mesmo estado.



Figura 140: Pormenor do Arcaz do Convento de Santa Teresa de Ávila em Salvador na Bahia. Com pintura embutida com o tema: *Jesus Cristo aparece a Santa Teresa de Ávila, tomando-a como esposa e lhe proferindo a sua missão de guardar sua honra em nome deste compromisso* Foto: Antonio Pereira. 2010. Foto Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.

Estando em oração, tive um grande arrebatamento, no qual me pareceu que Nosso Senhor me levava em espírito para junto de seu Pai, dizendo-lhe: Esta que me deste eu dou-a. (*Mercês de Deus*, XV, nº. 02, in SILVA-NIGRA, 1972, p.43)



Figura 141: Pormenor do Arcaz do Convento de Santa Teresa D'Ávila em Salvador na Bahia. Com pintura embutida com o tema: *Jesus Cristo aparece a Santa Teresa de Ávila, tomando-a como esposa e lhe proferindo a sua missão de guardar sua honra em nome deste compromisso* Foto: Antonio Pereira. 2010. Foto Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.

Leitura Formal da Imagem da Figura 141: Ao centro duas figuras humanas aladas infantis que seguram uma espécie de medalhão que tem a inscrição: [Esta que me deste, te dou]. Do lado direito uma figura humana feminina ajoelhada, vestida com túnica marrom, capa branca e véu negro, com as mãos postas em cima do peito, a sua frente um livro aberto no chão do lado um ramo de flores. A esquerda da cena uma figura humana masculina de cabelos e barba alourados sentada numa nuvem, veste um tecido branco atado a cintura e manto vermelho, tem o dorso desnudo e está descalça, aponta com a mão direita para a figura feminina e com a mão esquerda segura um cruz da qual pende uma flâmula. Ao fundo uma figura humana masculina de barba e cabelos grisalhos encontra-se deitada sobre uma nuvem como se estivesse flutuando, veste túnica cinza e manto branco, tem a mãos que parecem abrir a túnica na altura do peito; ao seu lado segurando no seu manto uma figura humana alada feminina. No canto superior a esquerda existe uma figura alada masculina vestida com um manto escuro e com parte do dorso desnudo flutua sobre nuvens. A baixo, existem três cabeças aladas infantis. No canto inferior esquerdo existe uma coluna. Ao fundo sete figuras infantis aladas flutuam entre as nuvens. No canto superior direito uma construção clássica que tem duas colunas à mostra e atrás da figura humana feminina existe um altar coberto por um tecido escuro com alguns vasos dos santos óleos e dois livros fechados, um jarro azul com flores. No canto direito em primeiro plano uma outra coluna. A cena parece se passar num ambiente fechado cujo piso tem três cores: vermelho, preto e amarelo. O espaço é invadido por nuvens que possuem uma luminosidade diferente.

Leitura Iconográfica da Imagem da Figura 141: A cena retratada na pintura é mais uma das visões de Santa Teresa de Ávila que retrata o momento em que a santa é arrebatada e visualiza a imagem de Jesus Cristo Ressurreto e de Deus Pai entre nuvens cercadas de anjos, dois destes impunham um emblema onde se pode ler a inscrição: [Esta que me deste, te dou]. No altar ao fundo como sempre livros, a sua frente um livro aberto que representa a sua sabedoria e eloquência diante dos conhecimentos adquiridos com a leitura e a escrita. Ao lado do livro vemos um ramalhete de açucenas que significam a pureza e capacidade de restauração. Como Santa Teresa é considerada a reformadora da Ordem dos Carmelitas e fundadora da Ordem dos Carmelitas Descalços, esse detalhe revelado é um atributo que lhe foi conferido.



Figura 142: Foto: Antonio Pereira. Recorte da imagem 139 em pormenor: André Calvo.

Ao centro duas figuras humanas aladas infantis que seguram uma espécie de medalhão que tem a inscrição: [Esta que me deste, te dou]. Nesta inscrição a nosso ver, Jesus Cristo recomenda Santa Teresa a seu Pai e pede que ela se afaste um pouco da sua produção literária tão abundante e se recolha mais para orar a Deus para poder produzirem mais escritos que tenham uma maior ligação com a vivência das experiências que ela estava vivendo com a Sua graça.



Figura 143: Pormenor do Arcaz do Convento de Santa Teresa de Ávila em Salvador na Bahia. Com pintura embutida com o tema: *A Transverberação ou Êxtase de Santa Tteresa*. Foto: Antonio Pereira. 2010.

Santa Teresa nos deixou um relato sobre o fenômeno da transverberação: “vi a meu lado um anjo que achava-se a minha esquerda, em forma humana. Confesso que não estou acostumada a ver tais coisas, exceto em mui raras ocasiões. Ainda que com frequência me aconteça ver aos anjos, trata-se de visões intelectuais “[...] O anjo era de baixa estatura e muito formoso; seu rosto ardia como se fosse um dos anjos mais altos que são todos de fogo. Devia ser dos que chamamos querubins [...]” levava na mão um longo dardo de ouro, cuja ponta parecia uma brasa acesa. Parecia-me que em alguns momentos afundava a espada em meu coração e me traspassava as entranhas e, quando tirava a espada, parecia que se me escapavam as entranhas com ela e me sentia arder no maior amor de Deus. “A dor era tão intensa, que me fazia gemer, mas ao mesmo tempo, a doçura daquela pena excessiva era tão extraordinária, que eu não teria querido livrar-me dela”.

[...] Muitos artistas retrataram o êxtase de Santa Teresa de forma muito erotizada, traduzindo em imagem as palavras da santa via em suas mãos um dardo de ouro grande e final da ponta me parecia haver um pouco de fogo. ‘Ele parecia enfiá-lo algumas vezes em meu coração tão profundamente que a dor chegava as minhas entranhas. Ao tirá-lo me parecia que as levava consigo e me deixava toda abrasada em grande amor de Deus. Via um anjo perto de mim, do lado esquerdo, sob a forma corporal. Ia-lhe nas mãos um comprido dardo de ouro, e na ponta de ferro julguei haver um pouco de fogo. Parecia-me meter-mo pelo coração algumas vezes, de modo que me chagava bem no fundo. Deixou-me toda abrasada em grande amor de Deus.’ (Santa Teresa, *Livro da Vida*, capítulo XXIX, nº. 15 in SILVA-NIGRA, 1972, p.43).



Figura 144: Pormenor do Arcaz do Convento de Santa Teresa de Ávila em Salvador na Bahia. Pintura embutida no móvel que tem como tema: A Transverberação ou Êxtase de Santa Teresa. Foto: Antonio Pereira, 2010. Recorte: André Calvo.

Leitura Formal da Imagem da Figura 144: Ao centro uma figura humana feminina ajoelhada e de braços aberto, vestida com túnica marrom, manto creme e véu preto, amparada por uma figura humana alada de cabelos dourados que veste uma túnica branca e preta e se posiciona na sua retaguarda; na sua frente do lado esquerdo vemos uma outra figura humana masculina alada de cabelos castanhos vestindo uma túnica vermelha com orla bordada em dourado e manto marrom, calçada com sandálias amarradas até os tornozelos que segura com a mão esquerda o braço direito da figura humana feminina e com a mão direita impunha um dardo comprido dourado com ponta flamejante. No canto inferior esquerdo uma outra figura humana alada a qual não podemos identificar o sexo, vestida com túnica preta e branca e manto creme, de costas toca um instrumento de corda. Ao fundo no canto superior esquerdo uma porta ricamente lavrada com sua portada em pedra. No canto inferior direito uma figura humana masculina alada vestida com túnica branca e creme e manto vermelho, ajoelhada ao chão toca um outro instrumento de cordas, do seu lado um vaso dourado com um arranjo de flores vermelhas com folhas verdes escuras. No canto superior direito observamos em cima de um muro uma ânfora dourada. No centro ao fundo sete figuras masculinas infantis aladas flutuam entre nuvens, sendo que duas delas que estão a esquerda seguram um cesto repleto de flores entornando em direção a cena. E a direita cinco outras figuras aladas brincam com um ramalhete de flores. Mais ao fundo bem ao centro a cima da cena uma ave revoa com suas asas abertas de onde emana uma luz sobrenatural. Logo abaixo duas cabeças aladas. O ambiente o qual se passa a cena é interno em parte, porque no lado direito se vê alguma vegetação ao fundo.

Leitura Iconográfica da Imagem da Figura 144: A cena retratada na pintura do arcaz é a transverberação ou êxtase de Santa Teresa de Ávila, momento de sua vida em que a santa diz ter sido transpassada em seu coração por um anjo muito belo com uma flecha dourada que possuía uma ponta flamejante o que lhe deixou em êxtase tomada pelo amor de Deus. Na pintura notamos a presença de mais três anjos todos adultos dos quais dois tocam um instrumento de corda não identificados e ao fundo muitos querubins revoam, entre eles no centro uma pomba [símbolo do Espírito Santos] revoa emanando uma luz que inunda toda a cena. Podemos observar também objetos litúrgicos como o vaso com flores [símbolo e

compromisso] e uma ânfora [símbolo de purificação]. Um cesto de flores nas mãos de dois anjos que parecem jogar sobre Santa Teresa e o anjo.



Figura 145: Pormenor do Arcaz do Convento de Santa Teresa de Ávila em Salvador na Bahia. Tema: Pintura embutida no móvel que tem como tema: *Uma das visões de Santa Teresa: Jesus Cristo atado a uma coluna*. Foto: Antonio Pereira. 2010.

No segundo dia da Quaresma, em São José de Malagon, representou-se Nosso Senhor Jesus Cristo, em visão imaginária, como de costume; e, pondo-me a olhá-lo, vi que na cabeça, em lugar da coroa de espinhos, tinha, a cercá-la toda, uma coroa de imenso resplendor, que correspondem às chagas que nela fizeram. (*Mercês de Deus*, IX, in SILVA-NIGRA, 1972, p.43-44).

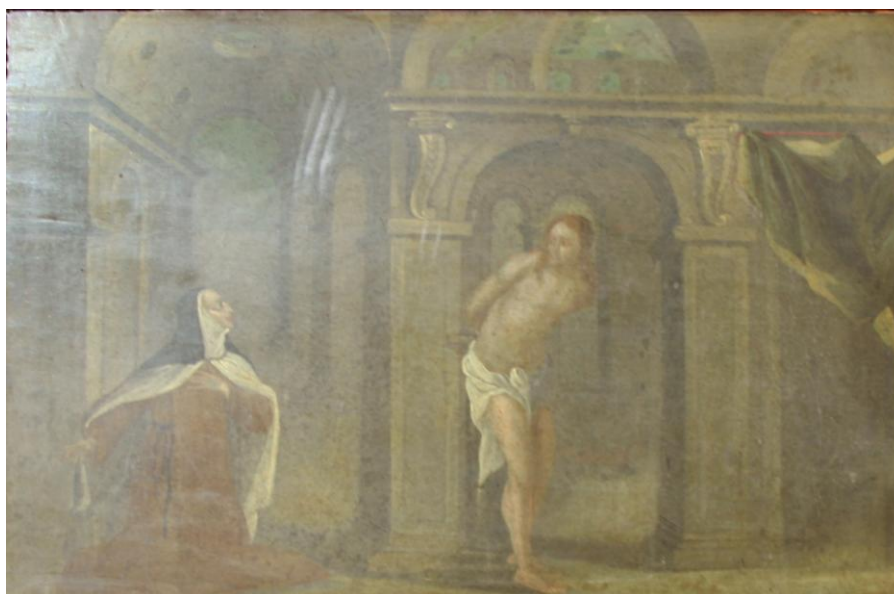


Figura 146: Pormenor do Arcaz do Convento de Santa Teresa de Ávila em Salvador na Bahia. Pintura embutida no móvel que tem como tema: *Uma das Visões de Santa Teresa: Jesus Cristo atado à uma coluna*. Foto: Antonio Pereira. 2010. Recorte: André Calvo.

Leitura Formal da Imagem da Figura 146: Ao centro vemos uma figura humana masculina de pé e semi-nua, vestida apenas com um pano branco atado a cintura de pés descalços, cabelos ruivos e mãos amarradas nas costas e atada a uma das colunas do templo. No canto inferior esquerdo uma figura humana feminina ajoelhada vestida com túnica marrom, manto branco e véu preto, cordão preto amarrado a cintura, leva a mão esquerda sobre o peito a fitar com os olhos a figura masculina atada a coluna. A cena se passa no interior de uma construção renascentista na qual vemos muitas colunas e abóbadas. No canto superior direito vemos um bandô com parte de uma cortina atada de cor verde.

Leitura Iconográfica da Imagem da Figura 146: A pintura em questão é a representação de uma das visões de Santa Teresa D'Ávila, quando ela visualiza Jesus Cristo atado a uma das colunas do templo, uma das passagens da Via-Sacra, quando Jesus Cristo foi condenado a morte e foi levado pelos soldados atado a uma coluna e espancado com chicotes. A cena se passa no templo em *São José de Malagon* no qual Santa Teresa olha Jesus com piedade e ternura. Acreditamos que esta seria uma mensagem divina que dali em diante a santa passaria por sofrimentos corporais e doenças.



Figura 147: Pormenor do Arcaz do Convento de Santa Teresa de Ávila em Salvador na Bahia. Pintura embutida no móvel que tem como tema: *Uma das Visões de Santa Teresa: A santíssima Trindade* Foto: Antonio Pereira. 2010. Recorte: André Calvo. Foto: Antonio Pereira

Caso ocorrido no Mosteiro da Encarnação de Ávila. Estando São João da Cruz no locutório, falando com Santa Teresa sobre o mistério da Santíssima Trindade, de tal forma encheu-se do amor divino, que o transmitiu à sua interlocutora, ficando ambos em êxtase. Depoimento do Pe. Alonso da Mãe de Deus. (*História do Carmelo Descalço* In: SILVA-NIGRA, 1972, p.44).



Figura 148: Pormenor do Arcaz do Convento de Santa Teresa de Ávila em Salvador na Bahia. Pintura embutida no móvel que tem como tema: *Uma das Visões de Santa Teresa: A santíssima Trindade* Foto: Antonio Pereira. 2010. Recorte: André Calvo.

Leitura Formal da Imagem da Figura 148: No canto inferior esquerdo vemos duas figuras humanas sentadas em cadeiras, uma masculina e outra feminina vestidas com roupas semelhantes: túnica marrom e capa branca, sendo que a feminina usa véu preto. Ao fundo um móvel tipo estante repleto de livros. No centro da cena vemos uma outra figura humana feminina vestida com túnica marrom, manto creme e véu preto, está sentada ao chão lendo um livro, com a mão direita afasta o véu para olhar na direção do casal. Mais ao fundo e ao centro existe quatro figuras humanas masculinas sendo que três flutuam sobre uma nuvem, uma delas está caída e desacordada envolta sobre um lençol com o corpo desnudo e um pano atado a cintura tem os braços amparados por uma figura humana masculina alada vestida com túnica marrom e manto preto. Mais ao fundo outra figura humana masculina com barba e cabelos grisalhos vestida com túnica verde e manto vermelho, está com os braços abertos e a sua frente um pássaro branco revoa sobre as figuras humanas. Na nuvem há mais duas figuras humanas infantis aladas que seguram o lençol. A frente da nuvem há uma outra figura humana feminina alada, vestida com túnica preta e vermelha e manto amarelado, tem a mãos cruzadas sobre o peito em saudação a imagem central. Bem mais ao fundo no canto superior esquerdo duas figuras aladas infantis revoam segurando arranjos de flores. A cena se passa no interior de alguma residência.

Leitura Iconográfica da Imagem da Figura 148: A pintura retrata a cena na qual Santa Teresa conversa com São João da Cruz [fundadores da Ordem dos Carmelitas Descalços] quando a santa tem a visão da Santíssima Trindade [Pai, Filho e Espírito Santo] e São João da Cruz participa do evento conseguindo ver as três pessoas divinas. A cena se passa no interior do convento e acontece enquanto eles conversavam. Perto deles estava uma outra freira que observa o momento em que os dois são tomados pelo êxtase. Jesus Cristo está sobre um lençol amparado por anjos sobre nuvens e seu Pai está com as mãos abertas em sinal de questionamento enquanto a pomba do Espírito Santo paira sobre o corpo morto de Jesus.



Figura 149: Pormenor do Arcaz do Convento de Santa Teresa de Ávila em Salvador na Bahia. Pintura embutida no móvel que tem como tema: *Uma das Visões de Santa Teresa: Os mártires Jesuítas* Foto: Antonio Pereira. 2010. Recorte: André Calvo.

Inácio de Azevedo, Jesuíta, nomeado Provincial do Brasil, em expedição missionária, partiu da Torre de Belém, em 2 de Julho de 1570. Ao chegar às Canárias foi à navegação detida pela calmaria, quando surgiu uma frota de piratas franceses. Jaques Soria, comandante dos corsários, inimigo figadal dos Jesuítas, mandou que todos fossem mortos. Deu-se esses fatos a 15 de Julho de 1570. Nesse mesmo dia viu Santa Teresa de Jesus, por divina revelação, em Ávila, subirem triunfantes ao Céu os 40 Mártires cingidos de coroas a receber o prêmio de seu glorioso combate. (SILVA-NIGRA, 1972, p.44).



Figura 150: Pormenor do Arcaz do Convento de Santa Teresa de Ávila em Salvador na Bahia. Pintura embutida no móvel que tem como tema: *Uma das Visões de Santa Teresa: Os mártires Jesuítas* Foto: Antonio Pereira. 2010. Recorte: André Calvo.

Leitura Formal da Imagem da Figura 150: No canto inferior direito um figura humana feminina vestida com túnica marrom, manto creme e véu preto, segura em suas mãos um livro fechado e parece olhar de lado. Ao centro da imagem uma figura humana masculina alada vestida com túnica branca e manto vermelho flutua segurando na mão direita existem folhagens e na mão esquerda coroa de folhas. Mais ao fundo um barco flutua sobre o mar repleto de homens que parecem se confrontar. No canto superior esquerdo cinco figuras humanas masculinas flutuam sobre a nau, todas vestidas de preto e marrom uma delas segura um livro aberto.

Leitura Iconográfica da Imagem da Figura 150: A pintura representa a cena de uma das visões de Santa Teresa de Ávila quando ela obtém a revelação da morte de quarenta sacerdotes jesuítas por um pirata e seu bando de piratas franceses comandados por *Jaques Soria*. Ela vê os sacerdotes jesuítas entre os quais está Inácio de Azevedo, Jesuíta, em expedição missionária quando se dirigia para o Brasil, de onde foi nomeado o provincial com mais alguns mártires ascenderam aos céus em glória depois de serem mortos por piratas franceses. *Jaques Soria*, comandante dos corsários, inimigo mortal dos Jesuítas, mandou que todos fossem mortos. A visão é o que a parapsicologia na atualidade denomina de (premunição). Na pintura vemos um

anjo que tem nas mãos ramos de palmas [que significa a vitória sobre a morte] e coroa de louros [troféu grego dado ao vencedor da maratona].



Figura 151: Pormenor do Arcaz do Convento de Santa Teresa de Ávila em Salvador na Bahia. Pintura embutida no móvel que tem como tema: *Uma das Visões de Santa Teresa: Os Jesuítas lutando pela fé e pela igreja*. Foto: Antonio Pereira. 2010. Recorte: André Calvo.

De outra vez, estando em Matinas no coro, se apresentaram e puseram-se diante de mim seis ou sete, me parece que seriam dessa mesma ordem, com espadas nas mãos. Penso que com isso se dá a entender que defenderão a fé. Porque de outra vez, estando em oração, meu espírito foi arrebatado: pareceu-me estar em um grande campo, onde muitos combatiam, e esses dessa ordem pelejavam com grande fervor. Tinham os rostos vencidos, a outros, matavam. Parecia-me, essa batalha, contra os hereges. (Santa Teresa, *Livro da Vida*, cap. 40, nº. 14 , 2010, p.392).



Figura 152: Pormenor do Arcaz do Convento de Santa Teresa de Ávila em Salvador na Bahia. Pintura embutida no móvel que tem como tema: *Uma das Visões de Santa Teresa: Os Jesuítas lutando pela fé e pela igreja*. Foto: Antonio Pereira. 2010. Recorte: André Calvo.

Leitura Formal da Imagem da Figura 152: No canto inferior esquerdo existe uma figura humana feminina ajoelhada e vestida com túnica marrom, manto creme e véu preto, estende as mãos para o chão e olha para o alto. Ao seu lado está um muro com uma coluna e uma cortina creme atada. A sua frente várias figuras humanas masculinas vestidas como soldados parecem guerrear uns com os outros cavalos e homens se misturam caídos ao chão. Na parte superior e ao centro uma figura humana masculina alada vestida com túnica branca esvoaçante segura na mão direita uma folha e na mão esquerda uma guirlanda de flores. Ao fundo vemos montanhas e uma vegetação. A cena se passa em um local ao ar livre.

Leitura Iconográfica da Imagem da Figura 152: A pintura representa mais uma visão de Santa Teresa de Ávila desta vez quando sacerdotes jesuítas vestidos como soldados guerreiam pela manutenção da fé cristã em algum confim do mundo quando das suas missões. Um anjo portando numa das mãos palmas as quais significam a vitória sobre a morte e na outra mão uma guirlanda que representa a coroação de um mártir casto.



Figura 153: Pormenor do Arcaz do Convento de Santa Teresa de Ávila em Salvador na Bahia. Pintura embutida no móvel que tem como tema: *Uma das Viagens de Santa Teresa: Para erguer novos Conventos e igreja*. Foto: Antonio Pereira. 2010. Recorte: André Calvo.

Representa Santa Teresa em suas viagens, fundando novos Mosteiros e reformando os velhos. (SILVA-NIGRA, 1972, p. 45).



Figura 154: Pormenor do Arcaz do Convento de Santa Teresa de Ávila em Salvador na Bahia. Pintura embutida no móvel que tem como tema: *Uma das Viagens de Santa Teresa: Para erguer novos Conventos e igreja*. Foto: Antonio Pereira. 2010. Recorte: André Calvo.

Leitura Formal da Imagem da Figura 154: No parece ser uma estrada arbustos e palmeiras estão em primeiro plano, ao centro em segundo plano vemos dois cavalos um cinza e outro marrom, montados por duas figuras humanas masculinas, o do cavalo marrom está vestido com túnica amarela e a figura do cavalo cinza está vestida com túnica avermelhada e tem na sua mão direita um cipó. Esses dois cavalos puxam uma carroça nas quais quatro figuras humanas femininas todas vestidas de maneira uniforme com túnicas marrons, mantos creme e véus pretos, parecem conversar e rezar.

Leitura Iconográfica da Imagem da Figura 154: A pintura representa as viagens missionárias de Santa Teresa de Ávila quando a santa empreendeu missões na Europa para a construção e reforma de Conventos Carmelitas Calçados e novos Conventos dos Carmelitas Descalços. Ela viajava com mais algumas freiras e os condutores das carroças. E no trajeto aproveitava para conversar e rezar.



Figura 155: Pormenor do Arcaz do Convento de Santa Teresa de Ávila em Salvador na Bahia. Pintura embutida no móvel que tem como tema: Numa ocasião *Santa Teresa está para comungar quando a hóstia voa até os seus lábios: Os Jesuítas lutando pela fé e pela igreja*. Foto: Antonio Pereira. 2010. Recorte: André Calvo.

Um dia, ao comungar, a sagrada hóstia voou da mão do padre diretamente para a boca de Santa Teresa. (SILVA-NIGRA, 1972, p. 45).



Figura 156: Pormenor do Arcaz do Convento de Santa Teresa de Ávila em Salvador na Bahia. Pintura embutida no móvel que tem como tema: Numa ocasião *Santa Teresa está para comungar quando a hóstia voa até os seus lábios: Os Jesuítas lutando pela fé e pela igreja*. Foto: Antonio Pereira. 2010. Recorte: André Calvo.

Leitura Formal da Imagem da Figura 156: Ao centro vemos uma figura humana feminina, vestida com túnica marrom, manto creme e véu negro, ajoelhada com as mãos cobertas por um lenço diante de três outras figuras humanas masculinas sendo duas ajoelhadas,

sendo uma de cada lado, segurando velas acesas, vestidas com túnicas marrons e alvas brancas, ela recebe uma partícula branca que voa em direção a sua boca advinda da terceira figura humana masculina que está de pé sobre um altar, vestindo uma alva branca e casula dourada, cor de abóbora e vermelha, na mão esquerda segura um recipiente neste mesmo braço um escapulário carmelita. No canto direito vemos uma cortina vermelha que está atada e por trás dela um crucifixo, onde repousa a escultura do crucificado. A baixo um altar coberto com uma toalha, dois castiçais com velas acesas e uma vasilha não identificada. O ambiente no qual se desenrola a cena é visivelmente um templo cristão, cheio de colunas e absides, cúpulas e retábulos.

Leitura Iconográfica da Imagem da Figura 156: A pintura retrata o episódio acontecido quando da comunhão de Santa Teresa de Ávila das mãos de um superior Carmelita devidamente paramentado com o escapulário, alva e casula, diante do altar do crucificado assessorado por diáconos a hóstia voa das mãos do sacerdote para os lábios da santa. Este acontecimento não foi uma visão, mas sim um milagre testemunhado pelo sacerdote e pelos dois diáconos.



Figura 157: Pormenor do Arcaz da sacristia do Convento de Santa Teresa D'Ávila em Salvador na Bahia. Pintura embutida no móvel que tem como tema: *Santa Teresa e suas várias visões e milagres*. Foto: Antonio Pereira. 2010. Recorte: André Calvo.



Figuras 158 e 159: Pormenor do Arcas do Convento de Santa Teresa de Ávila em Salvador na Bahia. Pintura embutida no móvel que tem como tema: *Santa Teresa e sua visão da pomba do espírito Santo*. Foto: Antonio Pereira. 2010. Recorte: André Calvo.

Mariana dos Anjos diz: ‘A Santa Madre Teresa escrevia *As Moradas* e entrando eu numa noite em sua cela, para dar-lhe um recado, vi que tinha diante de si uma folha quase em branco. Tirou os óculos para ouvir o recado, e imediatamente entrou em êxtase, e durante o arroubamento fiquei junto dela, cheia de admiração. Terminando o êxtase, eu também voltei a mim, e vi que o papel em branco estava todo escrito com a letra da Santa, que, querendo encobrir tal favor, lançou logo o caderno em uma caixa.’ (História do Carmelo Descalço, in SILVA-NIGRA, 1972, p.45).

Leitura Formal da Imagem das Figuras 158-159: Figura humana feminina, vestida com túnica marrom, manto creme e véu preto, sentada ao lado de uma caixa ou arca com pés postiços, onde no seu tampo superior existe um tinteiro com uma pena dentro, ela folheia um caderno com a mão esquerda enquanto segura uma pena com a mão direita. Ao fundo uma estante cheia de grandes livros. No canto superior direito parte de uma cortina vermelha. Ao fundo nuvens tempestuosas de onde surge um pássaro branco a voar.

Leitura Iconográfica da Imagem das Figuras 158-159: A pintura do arcas refere-se ao acontecimento extraordinário da vida de Santa Teresa de Ávila testemunhado por Mariana dos Anjos, que presenciou o arrebatamento da santa que em transe preencheu rapidamente as folhas de um caderno, a testemunha alega que a caligrafia era a da própria santa. A

parapsicologia chama este tipo de evento de psicografia, quando em transe o médium escreve mensagens vindas do plano espiritual. Alguns pesquisadores acreditam que muitas coisas escritas pela Santa Teresa de Ávila, foram inspiradas pela própria trindade ou por São José e a Virgem Maria.



Figuras 160 e 161: Pormenor do Arcaz do Convento de Santa Teresa de Ávila em Salvador na Bahia. Pintura embutida no móvel que tem como tema: *Santa Teresa e sua visão de Jesus Cristo Ressurécito que lhe presentearia com rosário de pedras preciosas*. Foto: Antonio Pereira. 2010. Recorte: André Calvo.

“Uma vez, tendo eu a cruz na mão, pois a trazia em um rosário, tomou-a de mim com a sua e, quando tornou a me dá-la, era de quatro pedras grandes, muito mais preciosas do que diamantes, sem comparação. Porque quase não há comparação, com o que se vê sobrenaturalmente. Diamante parece uma cópia falsificada e imperfeita das pedras preciosas que se vêem lá. Tinha as cinco chagas de muito linda feitura. Disse-me que assim haveria dali em diante, e assim acontecia que eu não via a madeira de que eram mais essas pedras. Porém não as via ninguém, só eu”. (Santa Teresa, *Livro da Vida*, cap. 29, nº. 07, 2010, p.264).

Leitura Formal da Imagem das Figuras 160-161: No canto inferior direito vemos uma figura humana feminina sentada e vestida com túnica marrom, manto creme e véu preto, segura na mão esquerda um colar de contas pretas e a mão direita tenta alcançar a figura humana masculina que está a sua frente, vestida com túnica branca e manto verde, cabelos ruivos e barba rala, a mão esquerda levantada onde se nota uma ferida e a mão direita segura um crucifixo de metal prateado com pedras nas extremidades, seus pés estão descalços e em cada

pé existe também uma ferida. Entre as duas figuras há um suporte com um livro aberto. Ao fundo nuvens e o céu cheio de luz.

Leitura Iconográfica da Imagem das Figuras 160-161: A pintura do arcaz representa mais uma das visões de Santa Teresa de Ávila, quando arrebatada durante uma oração do rosário viu o próprio Jesus que lhe tomou a cruz do rosário e quando a devolveu não parecia mais a mesma que era de madeira e se transformou numa preciosa cruz de metal com belíssimas pedras, que segundo ela eram mais belas e de mais valor que diamantes, disse-lhe Jesus Cristo que doravante ela só veria aquele crucifixo desta forma e ela testemunhou que ninguém, somente ela poderia enxergá-lo tão precioso. Neste arrebatamento ela pôde visualizar Jesus Cristo com as suas chagas bem a vista e de perto.



Figura 162: Pormenor do Arcaz do Convento de Santa Teresa de Ávila em Salvador na Bahia. Pintura embutida no móvel que tem como tema: *Santa Teresa devolve a vida a um sobrinho*. Foto: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.

“Santa Teresa, por suas orações, obtém de Deus à volta à vida de um de seus sobrinhos. O pai do menino encontrou-o morto na casa que estava sendo reformada para ser o primeiro Carmelo de São José, em Ávila. Leva o filho a Santa Teresa, esta, depois de tê-lo em seus braços por alguns instantes, enquanto rezava, devolveu-o vivo a seus pais”. (História do Carmelo Descalço, in SILVA-NIGRA, 1972, p.45).



Figura 163: Pormenor do Arcaz do Convento de Santa Teresa de Ávila em Salvador na Bahia. Pintura embutida no móvel que tem como tema: *Santa Teresa devolve a vida a um sobrinho*. Foto: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.

Leitura Formal da Imagem da Figura 163: Vemos uma figura humana feminina de pé, vestida com túnica marrom, manto creme e véu negro, que segura em seus braços uma figura humana masculina infantil nua. Em sua frente uma figura humana feminina ajoelhada que parece rezar, está vestida com túnica amarelada e manto verde, gola alta rendada branca e uma espécie de véu branco sobre a cabeça de mãos postas. Ao seu lado a esquerda uma figura humana masculina de pé vestida com túnica branca e manto vermelho, calçada com botas, segura com a mão direita a ponta do manto fechando-o e com a mão esquerda um chapéu. A cena se passa em um local de espaço aberto onde ao longe podemos ver o céu e muita vegetação e ruínas do que parece ser uma antiga construção.

Leitura Iconográfica da Imagem da Figura 163: A pintura do arcaz simboliza uma passagem da vida de Santa Teresa quando seu irmão encontrou seu filho morto na casa que estava sendo reformada para ser o primeiro Carmelo de São José em Ávila. Apavorado seu irmão tomou o filho morto e junto com sua esposa levou-o á santa, ela tomou a criança em seus braços e enquanto rezava voltou a vida, devolvendo aos seus pais. A cena representada na tela com ruínas ao fundo o que parece ser o convento em questão. No chão no canto inferior direito há uma *coluna quebrada* [significa a morte de um parente importante ou que ampara toda a família]. Acreditamos que o artista representou este detalhe para insinuar que dali a pouco

tempo a santa estaria morta. O que nos leva a crer que foi este o seu último prodígio espetacular na terra é também a última pintura do arcaz que conta a sua vida.

4.3 O ARCAZ DA SACRISTIA DA IGREJA DE SÃO FRANCISCO DA BAHIA

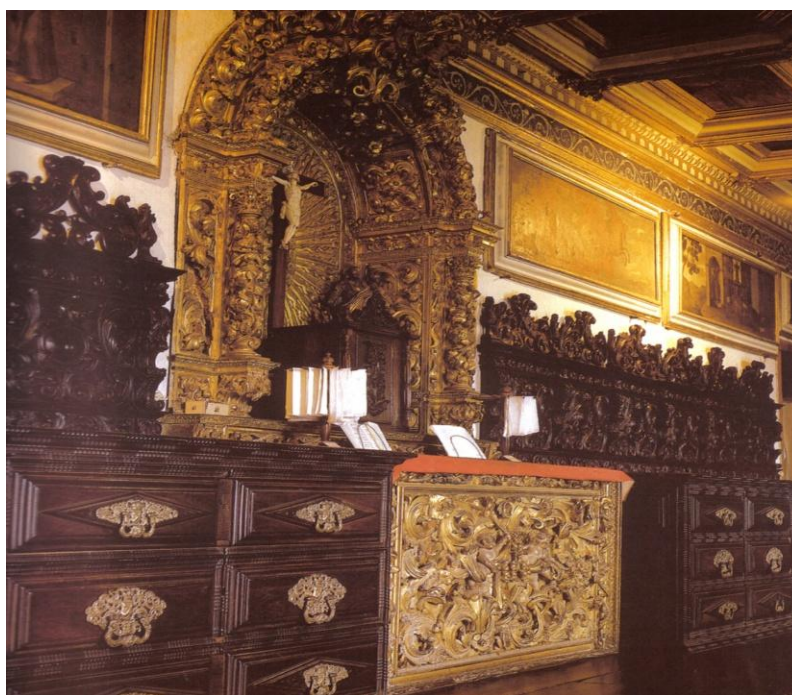


Figura 164: Par de arcazes da Sacristia da Igreja do Convento de São Francisco de Salvador na Bahia. (Bem móvel integrado ao Patrimônio deste mesmo Convento).³

O primeiro arcaz datado é o da sacristia da Igreja de São Francisco, pois foi para a inauguração do dito templo em 1713 que precisavam dele. Se a inscrição “FLF”, escada no arcaz direito, se deve ler como: “Frei Luiz fez”, atribuindo o seu feito ao irmão leigo, torneiro exímio, “Frei Luiz de Jesus”, já que este marceneiro português, entre 1721-1722, fabricou um arcaz muito parecido para a sacristia da Santa Casa, é um assunto discutível. É muito conhecido o fato de se atribuírem obras a determinadas pessoas quando tiverem apenas a fiscalização dos trabalhos, sem terem colaborado pessoalmente. E se o Frade mencionado fosse o autor do arcaz, o seria apenas neste sentido, pois ele tinha a mesa posta todo dia, quer trabalhasse ou não, tanto mais num país como na Bahia, onde o trabalho manual era desprezado e apenas executado por escravos. Tal caso não se dava com o marceneiro Luiz Ferreira que tinha que trabalhar para sustentar sua família. Do outro lado havia, no mesmo tempo, vários marceneiros e torneiros com o mesmo sobrenome, de sorte que temos a

³ Imagem 161: Par de arcazes da Sacristia do convento de São Francisco de Salvador da Bahia Foto: feita pelo pesquisador André Calvo em 24/04/2009.

impressão de haver existido uma Empresa Luiz Ferreira, especializada na fabricação de tais arcazes; e sabemos que ele fez outro para a sacristia da Ordem 3^a do Carmo, logo no ano seguinte depois de terminar o da Santa Casa⁴ tendo, pois, fama de executar bem tais trabalhos; mas ele já estava na Bahia, ao menos desde 1706, quando torneou “dois castiçais de jacarandá” para a Santa Casa⁵. E havia no mesmo templo os marceneiros, Inácio Ferreira⁶, João de Bernardo Ferreira, com carta de exame de marceneiro e torneiro⁷, João da Costa Ferreira, com carta igual a anterior⁸, Manuel da Costa Ferreira, possuindo também dupla profissão⁹, acrescentando ainda Antônio Borges Ferreira, oficial de marceneiro¹⁰. Tais considerações não se devem desprezar. (OTT, 1991, p. 28).

Tanto o arcaz do Convento da Ordem primeira de São Francisco como o arcaz da Santa Casa de Misericórdia de Salvador são tipicamente barrocos e se encontram neles os mesmos motivos decorativos existente na fachada da Ordem 3^a de São Francisco, feita no primeiro decênio do século XVIII. (OTT, 1991, p. 28).

⁴ AOTCS, (1), fl. 99r-v. Arquivos da Ordem 3^a do Carmo de Salvador.

⁵ ASCMS, (7), fl. 275i. Arquivo da Santa Casa de Misericórdia de Salvador.

⁶ Idem, (8), fl. 125r.

⁷ AMS, (4), fl. 56r. Arquivo Municipal de Salvador.

⁸ Idem, fl. 30v.

⁹ Ibidem, fl. 31r.

¹⁰ ASCMS, (8), fl. 183v.



Figura 165: Par de arcazes da Sacristia da Igreja do Convento da Ordem Primeira de São Francisco de Salvador na Bahia. (Bem móvel integrado ao Patrimônio deste mesmo Convento).¹¹

O conjunto do Convento de São Francisco e seus bens móveis e integrados são tombados pelo IPHAN sob nº. 1 do Livro de história, fls. 2 em 31.03.1938 e sob nº. 11 do livro de Belas Artes, fls. 3, em 31.03.1938, além de estar localizado em território onde está o sítio histórico que foi reconhecido pela UNESCO em 1980, como Patrimônio Histórico da Humanidade, por estar ligada a própria construção inicial da Cidade de Salvador, servindo como moradia das famílias abastadas e como centro comercial e administrativo. Identificado como GP-1. Portanto, está protegido como Patrimônio Histórico Cultural pelo governo Brasileiro (IPHAN), e sob os atentos olhos da UNESCO, organismo internacional que luta pela manutenção e preservação de sítios históricos no mundo inteiro.

4.3.1 DESCRIÇÃO DAS PEÇAS DE MOBILIÁRIO ESTUDADAS

Trata-se de dois móveis de grandes dimensões com 18 gavetas aparentemente de tamanhos iguais, que porem não são de tamanhos iguais, às vezes fundem-se duas gavetas, as

¹¹ Imagem 000: Par de arcazes da Sacristia do convento de São Francisco de Salvador da Bahia foto atual, feita pelo pesquisador André Calvo em 24/04/2009.

fechaduras são bilaterais, ou seja, trancam de uma só vez dois grupos de gavetas que possuem puxadores individuais ricamente trabalhados em metal amarelo com a insígnia dos franciscanos que é um entrelace do braço vestido de habito de São Francisco e o braço nu de Cristo chegado. Há em cada um dos pares uma peça alçada, ricamente entalhada com festões e cartelas, frisos e cantoneiras em talha *prateresca* e *goivados*, tanto nas extremidades quanto nos entremeios das gavetas, estes imensos móveis não possuem pés ou pernas, são amparados por um tablado em madeira.



Figura 166: Arcaz da esquerda na Sacristia em talha dourada da Igreja do Convento Da Ordem Primeira de São Francisco em Salvador na Bahia. Foto: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.

O altar central que fica entre os dois móveis é notadamente de inspiração manuelina em talha barroca dourada, tão bem elaborado e confeccionado quanto os que estão nas laterais da nave da Igreja, no centro deste retábulo repousa um pequeno crucificado confeccionado em madeira tendo Jesus Cristo esculpido em marfim, colocado ao centro do retábulo que no fundo do crucifixo emanam inúmeros raios em talha dourada em desenho parecido com uma espécie de *madorla*, que significa a glória excelsa de Jesus Cristo.



Figura 167 e 168: Altar e Pormenor do Altar central da Sacristia em talha dourada da Igreja do Convento de São Francisco em Salvador na Bahia. Foto: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.



Figura 169: Pormenor do perfil do Altar central da Sacristia em talha dourada da Igreja do Convento de São Francisco em Salvador na Bahia. Foto: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.

Este altar possui um perfil também em talha dourada que apresentam em seus elementos ornamentais dois anjos que em meio a uma profusão de folhas de acanto e palmas sustentam as insígnias da Ordem Franciscana. Diferente da talha de fundo que é dourada os anjos são policromados.

Dois Arcazes que ladeiam um retábulo em talha dourada, no qual repousa um riquíssimo sacrário em madeira dourada e uma imagem do crucificado em marfim na sacristia da Igreja do

Convento de São Francisco de Salvador da Bahia. Dois móveis (cômodas gigantes) de guarda de alfaias e vestes, derivados da arca, com inúmeras e ganha gavetas e portas e em alguns uma peça alçada, colocada sobre o seu tampo, onde se podem ver nichos com entalhes escolhidos em cartelas ou relicários, passando a ser utilizado como móvel de apoio, localizado na sacristia por detrás do altar-mor, utilizado para guardar paramentos litúrgicos, alfaias, e instrumentos ligados às celebrações dos templos da Igreja Católica Apostólica Romana.

A leitura iconográfica fica explícita, pois o brasão ou insígnia da ordem (Imagem 165) só são depositados em locais importantes do templo, como no arco cruzeiro e no altar-mor, os festões e cartelas não têm nenhuma intenção aparente, geralmente eram copiados de gravuras especiais compradas para esse fim e combinadas de acordo com o gosto do mestre entalhador nos seus chamados riscos, que eram seguidos a risca pelos seus oficiais e auxiliares.

Os materiais constituintes são madeiras provavelmente o jacarandá escuro e vinhático e metais trabalhados. Talha dourada no retábulo central, oratório em talha dourada com crucificado em marfim. As dimensões têm como altura 1.80 m., largura 3.00 m. cada móvel, medida constatada após medição feita no dia 24/04/2009. As técnicas de fabricação são: a Carpintaria, a Marcenaria e a Talha, com goivados na ornamentação. No retábulo central há uma ornamentação e talha de inspiração manuelina e douramento, onde repousa um sacrário em jacarandá que na atualidade está dourado também.

4.3.2 HISTÓRICO DAS PEÇAS DE MOBILIÁRIO ESTUDADAS

Estas duas peças de mobiliário sacro, provavelmente são bastante antigas, possivelmente da mesma época da construção das dependências da sacristia da Igreja, porém, ainda não se sabe a data da sua fabricação, acreditasse até que tenham sido confeccionadas em Portugal e trasladadas para a Bahia por via marítima, porém já encontramos indícios de que foram feitos aqui na Bahia por artífices da própria ordem franciscana.

Entre esses artistas e artífices estavam algumas notícias dadas por Rutten [ca. 1957] que registrou os óbitos dos frades de Pernambuco e Bahia, deixando algumas indicações de irmão artífices, sem, contudo explicitar em quais obras eles trabalharam ou intervieram. Antes mesmo do mais famoso artífice franciscano do Convento de Salvador, o irmão Luiz de Jesus, o Torneiro, falecido em 1741, notificara o falecimento, em 13 de fevereiro de 1714, de outro irmão também apelidado “o Torneiro”, de prenome Frei Manuel, não esclarecendo em qual das

duas capitâneas trabalhou. Da mesma forma disse de onde era Frei Gonçalo, irmão carpinteiro que faleceu em 1722.

O irmão Luiz de Jesus, mencionado no (*Livro dos Guardiões, 1978*), provavelmente pelo montante e qualidade da obra que executou na igreja de São Francisco, foi o único mencionado por JABOATÃO (1858-1862); nenhum outro artífice foi citado por esse cronista. Talvez sua dedicação e qualidades pessoais o tenham destacado dos demais, pois nada explica o fato de nenhum outro artífice ter sido notado nem pelos guardiões nem pelo cronista. (FLEXOR, 2010, p. 194).

Segundo ALVES (1949, p. 18) é onde a inspiração dos idealizadores e realizadores das maravilhas de arte encerradas na Igreja e no Convento de São Francisco da Bahia, quase se excedeu quando planejou a construção da *Sacristia e Capela do Capítulo*, duas jóias que justificam, elas somente, a inclusão da Bahia num plano de turismo. Na atual pesquisa fica mais notado ainda, que não só devemos incluí-la como parte de um plano turístico apenas, mas, como plano de conservação e respeito à memória dos que a erigiram e do povo dessa cidade de Salvador.

Ainda segundo ALVES (1949, p. 18): Entre 2 imponentes arcazes de jacarandá, com encosto caprichosamente trabalhado, vê-se um riquíssimo altar de talha dourada, que disputa primazia com os mais belos existentes na Igreja. Domina o centro do retábulo grande Crucificado de marfim, que se destaca do fundo de onde partem dezenas de raios num conjunto impressionante.

Este detalhe sobre o retábulo acima relatado com precisão imensa, e uma riqueza de detalhes quase perfeita, porém escapam minúcias do entalhe do retábulo como os anjos que coroam a cena na parte superior e outros elementos como folhas de acanto, festões e fustes de colunatas concêntricas de inspiração manuelina. Marieta Alves em relação ao trabalho de talha no arcaz comenta:

Excedeu-se o artista, a quem se devem tantos primores, na concepção do risco do frontal, mais rico e mais bonito que o dos altares da Igreja. Além dos arcazes, com seu magnífico espaldar, vêem-se na Sacristia 2 primorosos armários que atestam mais uma vez, a perícia de Frei Luiz de Jesus e o grau de perfeição que as artes menores atingiram na Bahia do começo provavelmente jacarandá escuro e vinhático do século XVIII.” (ALVES, 1949, p. 18).

O estado de conservação desses dois móveis é razoável para peças de seus aproximadamente 301 anos. Encontra-se com a falta de dois frisos das arestas das gavetas que foram subtraídos, puxadores também danificados, com falta da chapa de metal amarelo, ricamente trabalhada com o brasão da ordem¹², há na parte superior entalhada, alçada emendas feitas na madeira com outra madeira visivelmente de outra cor [acredita-se que para não causar falso artístico e histórico nas peças], há também partes faltosas na talha do arco superior lateral do retábulo em talha dourada central. Ao fazer nossas observações notamos a existência de bastante liberdade para a invasão de insetos, principalmente os xilófagos, vulgarmente chamados de cupins, e também por pombos e morcegos que com seus dejetos e excrementos são capazes de desgastar qualquer superfície, até as mais consistentes.



Figura 170: Pormenor do Arcaz da Igreja do Convento de São Francisco em Salvador na Bahia, onde podemos observar parte do perfil em Jacarandá entalhado em tremidos e goivados. Foto: Antonio Pereira.
Recorte: André Calvo.

Observamos na Figura 166 uma parte faltante da superfície aplicada sobre a caixa da cômoda gigante no entremeio das duas gavetas, que se trata de um perfil entalhado em tremidos espaços lisos que proporcionam a uma sensação de descanso diferente de outros trabalhos de tremidos que são feitos em toda a sua superfície.

¹² Figuras 166, 167 e 168 referem-se a partes faltantes e em degradação nos móveis em questão, Fotos Antonio Pereira.



Figura 171: Pormenor do Arcaz da Igreja do Convento de São Francisco em Salvador na Bahia, onde podemos observar um puxador faltando a sua argola ou aro que deveria estar conectado ao perfil em metal repuxado e cinzelado. Foto: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.

Notamos em alguns puxadores que a parte argolada onde se põe a mão para puxar está faltando, tornando o aparato defeituoso, notamos também a harmonia da talha que é feita de maneira interrompida entre os tremidos e as áreas lisas somente lixadas e tingidas e encerradas em camadas múltiplas que formam uma orla em volta das almofadas em losangos, forma geométrica muito utilizada nas ornamentações barrocas.



Figura 172: Pormenor do Arcaz da Igreja do Convento de São Francisco em Salvador na Bahia, onde podemos observar um puxador faltando a sua argola ou aro que deveria estar conectado ao perfil em metal repuxado e cinzelado. Foto: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.

Notamos também que as aplicações dos losangos obedecem também a uma ordem das gavetas superiores e inferiores do móvel, bem como, a diferença entre o desenho e tamanho do

perfil do puxador das gavetas superiores e inferiores que diferem das gavetas que ficam no meio do móvel. Também notamos no canto superior esquerdo um orifício de fechadura para a tranca de duas gavetas simultaneamente, como já afirmamos.



Figuras 173 e 174: Pormenores do espaldar e ao lado uma coluna do Arcaz da Igreja do Convento de São Francisco em Salvador na Bahia. Foto: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.

Notamos na Figura 169 que o espaldar deste móvel é composto de talha complexa que reveste tanto as colunas que sustentam os diversos setores desta peça alçada com terminações que lembram pinhas que simulam uma espécie de tocha. Há uma profusão de motivos fitomorfos no qual podemos perceber a utilização de motivos construídos a partir de folhas de acanto e de folhas de palmeiras formando um desenho extremamente trabalhado mais ao mesmo tempo harmônico e visualmente prazeroso. No centro desta talha existe uma forma ovalada, cercada por motivos fitomorfos esculpidos de maneira extremamente simétrica.



Figura 175: Pormenor do terminal do espaldar do Arcaz da Igreja do Convento de São Francisco em Salvador na Bahia. Foto: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.

Recomendamos aos responsáveis pela conservação desses móveis o cuidado com alguns aspectos que consideramos possíveis geradores de degradação, pois, a Sacristia tem uma das suas paredes voltadas para o sol nascente, na qual estão localizadas duas janelas voltadas para o ambiente externo, por isso, recomendasse o cuidado com a umidade, com a invasão de insetos xilófagos e com formações de camadas de sujidades provocadas por acúmulo de poeira, e por excrementos de pombos, morcegos e insetos, entre outros animais nocivos aos móveis construídos basicamente em madeira e metais.

Recomendamos também aos responsáveis pela salvaguarda desse patrimônio, o cuidado com o fechamento das janelas que estão abertas para o ambiente externo, em especial em dias chuvosos, quando a chuva de vento poderá atingir facilmente os móveis em questão e os demais móveis que compõe o ambiente da sacristia.

A conservação e a limpeza destes móveis confeccionados em madeira nobre não deverão ser feitas com a aplicação de óleos de nenhuma espécie, devem ser conservados com cera especial que deverá ser aplicada por especialistas nesta técnica, para que não manche a madeira de idade secular. E, se manchada, deverá ser lixada, polida e depois encerada novamente. É preciso se ter bastante cuidado com o fogo nestes ambientes, pois, ele é confeccionado basicamente em madeira do chão ao teto, e, os efeitos do fogo são irreversíveis e potencialmente catastróficos em relação a acervos de combustão de rápida propagação, por conseguinte, o prédio desse patrimônio deve ter um plano de emergência e combate desses

sinistros. A exposição excessiva a luz também não é recomendada, pois pode causar ressecamento e manchas na madeira com possíveis fissuras posteriores mais profundas. Assim recomendamos que nos períodos de muita luz do sol, as janelas sejam fechadas, tendo o cuidado de não mantê-las fechadas o dia inteiro para que a umidade e os ácaros não tomem conta do ambiente.

4.4 OS ARCAZES DA SACRISTIA DA IGREJA DO CONVENTO DE NOSSA SENHORA DO CARMO NA BAHIA.

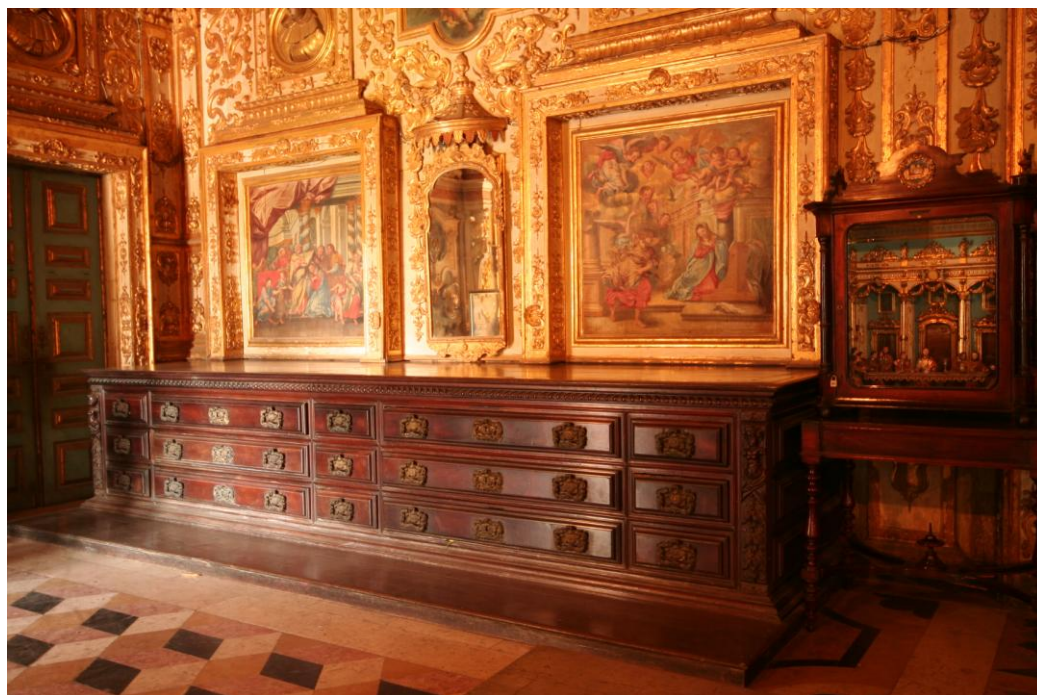


Figuras 176: Vista Geral da sacristia do Convento de Nossa Senhora do Monte do Carmo em Salvador na Bahia.
Foto: Antonio Pereira.

Depois de 1730 foram feitos armários do convento da sacristia do Carmo, que segundo Ott, é o recinto mais perfeito desse gênero, não só na Bahia e sim do Brasil, pois suas paredes e seu teto estão revestidos com obra de talha tão uniforme e tão leve que, a seu ver, seu desenho saiu das mãos do pintor português José Pinhão de Matos, autor dos quatro painéis entabuados em cima dos arcazes. Apesar de não ficar nem um palmo de espaço coberto por talha dourada, contudo não parece sobrecarregado e, no entanto, ainda não revela a elegância do rococó, usado na segunda metade do século XVIII. (OTT, 1991, p. 28).

Este par de móveis não possuem uma ornamentação em talha muito complexa, a sua talha se limita às bordas superiores e das colunas laterais onde observamos uma espécie de figura feminina estilizada numa figura antropofitomorfo de uma harmonia singela. A madeira é o jacarandá de uma cor acastanhada, proporcionando um equilíbrio com a profusão de talhas douradas das paredes e do teto que são entremeados por uma profusão de pinturas que mostram

cenar da vida da Virgem Maria em painéis que ficam posicionados na parede em cima dos arcazes e no teto a vida de Santo Elias, o profeta.



Figuras 177: Arcaz do lado direito da Sacristia do Convento do Monte do Carmo. Foto: Antonio Pereira.



Figuras 178: Arcaz do lado esquerdo da Sacristia do Convento do Monte do Carmo. Foto: Antonio Pereira.

Os perfis dos puxadores e das fechaduras destes móveis são em prata repuxada e carregam em sua ornamentação o Brasão da Ordem dos Carmelitas Calçados. É um trabalho artístico que confere ao móvel um acabamento artisticamente trabalhado em materiais valiosos com ornatos muito bem compostos.



Figura 179: Perfil da fechadura da gaveta do Arcaz da sacristia do Convento do Monte do Carmo.
Foto: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.

Figura 180: Perfil e puxador da gaveta do Arcaz da sacristia do Convento do Monte do Carmo.
Foto: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.



Figura 181 e 182: Pormenores da talha da borda do Arcaz da sacristia do Convento do Monte do Carmo.
Foto: Antonio Pereira. Recortes: André Calvo.

As bordas superiores dos dois arcazes possuem entalhes em todo seu entorno e nos flancos colunas com *cariátides* femininas com aspectos angelicais. A escolha dos ornatos utilizados na talha destes móveis é bem discreta, pois, a sala onde se encontra esse mobiliário já possui uma ornamentação em talha dourada e muitas pinturas em todas as paredes e no forro do teto. Sendo assim, não poderiam confeccionar um móvel com ornamentação pesada, ou seja, que tivesse um excesso de ornatos e motivos de cartelas combinadas.

Deixando de lado a decoração feita em azulejo nas sacristias mais bem cuidadas do ponto de vista harmônico na combinação de materiais e técnicas. É importante lembrar que o arcaz, uma espécie de arca grande para guardar paramentos utilizados nas cerimônias religiosas, é um móvel sacro mais indispensável numa sacristia, especialmente na época em que as peças estudadas foram confeccionadas.

No Próximo capítulo faremos uma análise dos paramentos, vestes e alfaias litúrgicas que são mantidos no interior dos armários e dos arcazes, para podermos entender melhor as suas verdadeiras utilizações no cotidiano das celebrações da Igreja católica no Brasil.

4.5 O ARCAZ DA SACRISTIA DA BASÍLICA ARQUIABACIAL DO MOSTEIRO DE SÃO BENTO EM SALVADOR NA BAHIA.

Este móvel é inteiriço, ou seja, é apenas um móvel, que neste aspecto guarda semelhanças com o arcaz da Sacristia do Convento de Santa Teresa D'Avila. O arcaz da sacristia da Basílica Arquibacial de São Sebastião do Mosteiro de São Bento da Bahia. Possui o comprimento de 14m. 50 cm. Em sua extensão superior em friso que está localizado próximo a parede de fundo notamos entalhes que se referem aos altares do templo, que se localizam dos dois lados na nave da igreja, no *transepto*, logo abaixo da cúpula e na capela mor. Nas portas externas que se abrem em platibanda existem insígnias próprias da ordem beneditina. O que podemos observar melhor nas figuras seguintes:

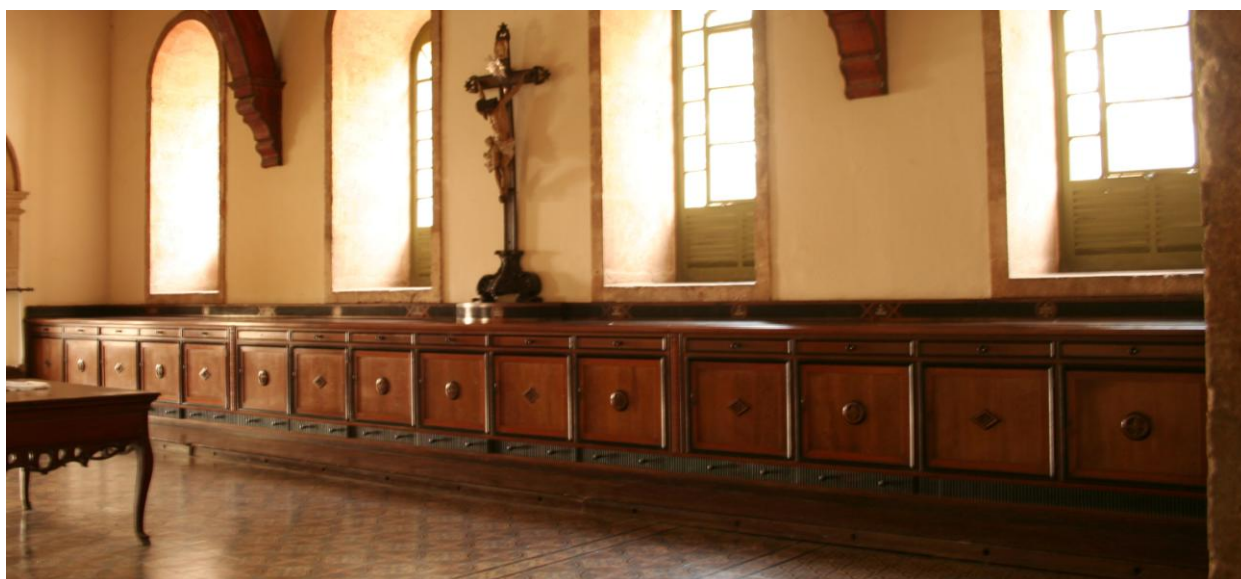


Figura 183: Arcaz da Igreja da Basílica Arquibacial de São Sebastião do Mosteiro de São Bento de Salvador da Bahia. Foto: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.

O Arcaz da sacristia da Basílica Arquiepiscopal de São Sebastião do Mosteiro de São Bento da Bahia, após reformas no Mosteiro (Figuras 007) o antigo arcaz do século XVIII foi substituído pelo que agora se encontra atualmente na sacristia, onde era um antigo salão. É um armário lateral triplo com 12 portas, possivelmente do início do século XX. Este móvel é inteiriço, ou seja, não é como os demais um par de móveis que ladeiam um retábulo central, neste aspecto se assemelha com o arcaz da sacristia do Convento de Santa Teresa D'Ávila e possui o comprimento de 14,15 cm X 1,11,5 cm. de profundidade X 1,15 cm de altura. Não possui uma peça alçada, junto à parede na parte superior possui apenas um friso de 3,0 cm. de largura. Apesar de não ser um móvel tão antigo guarda no seu programa construtivo uma total adequação para com o espaço e o clima da cidade de Salvador, pois, as suas gavetas internas são espaçadas com uma espécie de área de arejamento do conteúdo, porém protegidas do espaço externo por portas de platibanda com trancas nas laterais, possui também finas gavetas na parte superior e inferior para a guarda de artigos delicados como luvas e mitras.



Figura 184: Pormenor decorativo das portas externas do Arcaz da Igreja da Basílica Arquiepiscopal de São Sebastião do Mosteiro de São Bento de Salvador da Bahia. Foto: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.



Figura 185: antigo auto-relevo com o símbolo do Império Romano Cristianizado.

Este símbolo é formado por duas letras do alfabeto grego (PX) e corresponde ao C e R do português. Ajuntando as duas, formam as iniciais de CRISTÓS = Cristo, aquele que venceu o último inimigo, a Morte. Este símbolo nós encontramos gravado nos paramentos Litúrgicos, nos Altares, nos Tabernáculos e nas Toalhas do Altar. (PEREIRA, 2007, p.56)

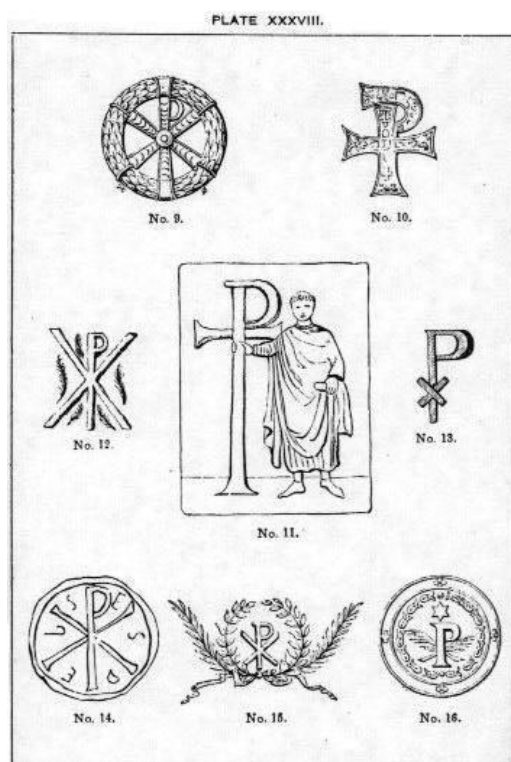


Figura 186: Símbolo do Império Romano Cristianizado.

O símbolo que encontramos estilizado em ornamento entalhado nas portas do arcaz é semelhante ao antigo alto-relevo encontrado em *Latrão* sobre um sarcófago como monograma de Cristo com o símbolo do Império Romano cristianizado. Utilizado nos estandartes romanos a partir da *Batalha da Ponte Milvia*, por volta do ano 312 DC, quando *Constantino* venceu o Imperador *Maxentius*, usurpador do trono romano. Constantino supostamente teve uma visão ao olhar o sol poente viu as letras gregas "XP" (Chi-Rho, as primeiras duas letras do nome de "Cristo") também chamado de (*Labarum*) entrelaçadas com uma cruz apareceram-lhe diante do sol, juntamente com a inscrição latina *In Hoc Signo Vinces* do Latim para ("Sob este signo vencerás" ou "Neste sinal vencerás"). Constantino, que era pagão (apesar da mãe, Helena, ter sido provavelmente cristã), colocou a insígnia nos escudos dos soldados. Depois foram acrescentadas as letras "alfa" e "ômega", que fazem alusão também a Jesus (ver Apocalipse 1:8). Vencida a batalha, "Constantino entrou em Roma, onde foi aclamado como o único Augusto Ocidental (*pontifex maximus*) Ele creditou a vitória na ponte Mílvia ao Deus dos

Cristãos, e ordenou o fim de todas as perseguições nos seus domínios, um passo que lê já tinda tomado na Bretanha e na Gália em 306. Com o imperador como patrono, o Cristianismo, que já era muito comum no império, explodiu em popularidade. (conforme nos conta Lactânio (Mort. Pers. 44). (EUSÉBIO, Vita Const. I, 27-32).



Figura 187: Pormenor decorativo das portas externas do Arcaz da Igreja da Basílica Arquibacial de São Sebastião do Mosteiro de São Bento de Salvador da Bahia. Foto: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.

Encontramos este ornamento com um símbolo de crucifixo com quatro letras do alfabeto hebraico que acreditamos representar o nome místico de Jesus Cristo. As letras são

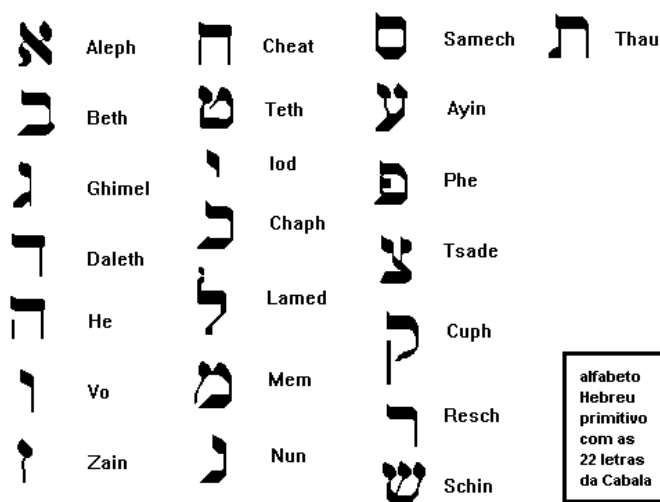


Figura 188: Alfabeto Hebreu primitivo com as 22 letras da Cabala.

Cada divindade tem seu nome divino, que é silábico e cada sílaba vibra num tom específico. A junção das sílabas, entoadas ou sonorizadas corretamente, formam um canto

"*mântrico*" que é capaz de alterar tudo à volta de quem o estiver sonorizando. O nome silábico de uma divindade é uma sinfonia divina criadora e é a concretização de uma das qualidades do Verbo Divino. Logo, se fosse conhecido no plano material, com certeza o caos já teria se restabelecido no Universo e em toda a criação de Deus.

Os pensamentos das divindades são irradiados através de ondas vibratórias vivas e divinas. Eles têm o poder de realizar-se em tudo e todos que absorverem suas ondas vibratórias. As letras dos alfabetos são as inscrições humanas dos nossos pensamentos, que não têm o poder de realização, pois essa faculdade pertence somente a Deus e às Suas divindades. Nós podemos pensar algo que nada acontecerá, pois nossa vibração mental não tem esse poder de realização. Mas, se inscrevermos uma letra e soubermos a qual divindade ela pertence, basta evocá-la e uma irradiação "viva" e realizadora se multiplicará e se projetará até a pessoa a ser beneficiada pela magia riscada. No Ocultismo e em grande parte das Artes *Mágickas*, são utilizados alfabetos diferentes daquele usado em nossa escrita comum. Esses alfabetos são utilizados em inscrições, chaves, invocações, rituais, operações *mágickas*.

Os Alfabetos Místicos variam conforme a necessidade ou seguimento. Com exceção do alfabeto hebraico (o da Cabala), que é utilizado nas escrituras judaicas, os demais alfabetos que vou passar a seguir são de uso exclusivo Ocultista. Todos os alfabetos *mágickos* são variações, do alfabeto Hebraico (o da Cabala), e por isso, quando escrever ou ler que contenha esses alfabetos, deve-se ler/escrever da direita para a esquerda. Por isso, se quiser escrever um nome usando caracteres *mágickos*, inverta a sequência das suas letras. Os alfabetos são: Alfabeto Celestial, Alfabeto *Malaquim*, Alfabeto *Cabalístico*, Alfabeto dos Magos, Alfabeto *Enochiano*, Alfabeto *Tebano*.

Acreditamos então que por serem exímios cantores de salmos e louvores ao nome de Deus este seja um detalhe ornamental bastante ligado aos segredos da liturgia beneditina e que fora colocado no arcaz para representar este poder mágico ou miraculoso que o nome de Jesus tem quando pronunciado pelos sons das letras hebraicas cabalísticas.



Figura 189: Pormenor decorativo das portas externas do Arcaz da Igreja da Basílica Arquibacial de São Sebastião do Mosteiro de São Bento de Salvador da Bahia. Foto: Antonio Pereira. Recorte: André Calvo.

Estes ornamentos não são apenas decorativos são insígnias dos monges beneditinos que possuem uma leitura dentro da heráldica e encerram significados que ressaltam o sagrado e a vida ministerial da comunidade que os criaram, e embora tenhamos procurado os seus significados bem como representam o nome poderoso de Jesus Cristo. O grande Rei que vencendo a morte concedeu aos seres humanos a vida eterna.



Figura 190: *B. M. V. REDTRICIS. ANIMARUM* é a inscrição no encostado do arcaz da sacristia Basílica Arquibacial de São Sebastião do Mosteiro de São Bento de Salvador da Bahia. Relativa ao *Altar da Bem Aventurada Maria Virgem Redentora e Animadora*. Foto: Antonio Pereira.

Figura 191: Espaço de antigo retábulo que possui Inscrição entalhada no encostado do arcaz (cômoda gigante) relativos aos altares da Igreja da Arquibadia de São Sebastião do Mosteiro de São Bento de Salvador da Bahia. *Altar da Bem aventurada Maria Virgem Redentora e Animadora*. Foto: André Calvo.

Por não haver encontrado um altar para se intercomunicar com esta inscrição do arcaz, acreditamos que esta devoção Mariana ficava neste espaço no qual não existe nenhum retábulo

em uma das laterais da Basílica Arquiepiscopal de São Sebastião do Mosteiro de São Bento da Bahia.



Figura 192: STI CAJETANI é a inscrição no encostado do arcaz da sacristia da Basílica Arquiepiscopal de São Sebastião do Mosteiro de São Bento de Salvador da Bahia. *Altar de São Caetano*. Foto: Antonio Pereira.

Figura 193: Altar da Igreja da Arquiepiscopia de São Sebastião do Mosteiro de São Bento de Salvador da Bahia. *Altar de São Caetano*. Foto: André Calvo.

O altar de São Caetano é datado de 1877 como mostra a inscrição na sua parte superior, por esse detalhe acreditamos que o arcaz da sacristia é posterior a esta datação, pois, suas inscrições se comunicam com os altares da Basílica.

São Caetano (1480-1547) Fundador da Ordem dos Clérigos Regulares, *Teatinos*: este Santo nasceu em *Vicenza*, na República de Veneza. Em 1504 se graduou em direito civil eclesiástico em Pádua e dois anos mais tarde se encontra em Roma a serviço de Julio II com o ofício de protonotário apostólico; em 1516 renuncia a seu cargo e decide tornar-se sacerdote. O novo Papa, Leão X, lhe dispensa das suas funções na cúria, e São Caetano se ordena em Setembro de 1517. Então se une a Companhia do Divino Amor que havia se formado uns anos antes em Roma, a qual estava formada por um grupo de clérigos e seculares que, querendo por em prática a caridade evangélica, visitavam os hospitais e as prisões assistindo os enfermos. Representações: É representado jovem vestido com uma *soltana* negra de sacerdote e, desde o século XVII, o vemos com frequência com o menino Jesus em seus braços e rezando devotadamente diante da Sagrada Família. (LLOMPART, G., *Vida Ilustrada de San Cayetano*, Palma de Maiorca, 1985. In: MUELA, 2009, p. 79-80).



Figura 194: STA LUCIAE é a inscrição no encostado do arcaz da sacristia da Basílica Arquibacial de São Sebastião do Mosteiro de São Bento de Salvador da Bahia. Referente ao *Altar de Santa Luzia*. Foto: Antonio Pereira.

Figura 195: Altar da Igreja de São Sebastião da Basílica Arquibacial de São Sebastião do Mosteiro de São Bento de Salvador da Bahia. *Altar de Santa Luzia*. Foto: André Calvo.

No entalhe encontramos uma inscrição nos seu mine encostado que se refere diretamente ao altar de Santa Luzia que fica posicionado dentro da Basílica Arquibacial do Mosteiro de São Bento da Bahia. Este detalhe é um indício de que este móvel é do final do século XIX, pois a talha dos retábulos é datada desta época.

Santa Luzia, Virgem e Mártir, século IV: Luzia pertencia a uma família rica de *Siracusa*. Sua mãe era cristã, Eutiquia, decidiu entregá-la em matrimônio a um jovem pagão, Porém Luzia havia consagrado a sua virgindade a Deus e rezava para que sua mãe voltasse atrás e esquecesse o compromisso de seu casamento. Então *Eutiquia* adoeceu e foi em peregrinação junto com Luzia a *Catania* para rezar pelo seu coração a Santa Águeda. Visitando a tumba da santa mártir, Luzia se pegou dormindo e sonhou que Santa *Águeda* lhe aparecia, ela contou a sua mãe a visão e a convenceu para repartir os seus bens entre os pobres, incluindo o dote destinado a seu infeliz projeto de casamento. (MUELA, 2009, p.292).

Quando o noivo ficou sabendo do que estava acontecendo, denunciou Luzia diante do prefeito da cidade, *Pascasio*, quem a chamou a sua presença para obrigá-la a adorar aos deuses pagãos. Diante da resposta negativa de Santa Luzia, *Pascasio* a ameaçou com a prostituição em uma casa de meretrício e outros abusos, porém nada pode movê-la do lugar em que se encontrava nem mil homens, nem mil parelhas de bois puxando-a juntos a afastariam a Santa. Amontoaram lenha ao seu arredor para queimá-la ali mesmo, porém o fogo não fazia nenhum

dano, assim que terminaram atravessando-lhe uma espada na garganta. Antes de morrer, todavia teve tempo para receber a última comunicação. A causa de seu nome é invocada contra as enfermidades dos olhos. Atributos: Coroa palma, espada e olhos sobre um prato, em volta desses olhos, até o século XVI se admitiam que ela mesma os houvesse retirado e os havia enviado ao seu prometido para afastá-lo dela; porém posteriormente se nega esta justificação e se explica o atributo por uma confusão com uma outra Santa do mesmo nome. Entenderam de identificá-la com o caso de uma monja da Ordem de Santo Domingo que enviou seus olhos a um pretendente; e estes se abriram para que este, o pretendente fechasse os olhos à vaidade e os abrisse a verdade. Representações: Nas imagens devocionais aparece então com o atributo dos olhos, como era conhecida. (MUELA, 2009, p.292-293).

Na Bahia a devoção de Santa Luzia como protetora da visão é cultuada até os dias atuais tendo sido erigido um templo com sua denominação no bairro de Nazaré junto a um Hospital especializado em tratamento de doenças oftalmológicas que tem por nome Hospital Santa Luzia e anteriormente lhes foram atribuídos diversos milagres referentes à utilização das águas de uma fonte localizada na lateral da Igreja de Nossa Senhora do Pilar, localizada no bairro do Comércio. A sua devoção é muito popular, e a sua maior demonstração ocorre durante as comemorações das suas festividades que ocorrem todos os anos onde acorrem para a Missa Solene em sua homenagem a esta Igreja do Pilar, milhares de fiéis que buscam a cura para os males da visão, bem como, agradecem a santa milagres alcançados pela cura dos males oftalmológicos.



Figura 196: B. M. V. ANGUST. É a Inscrição no sobrecostado do arca da sacristia da Basílica Arquieparcial de São Sebastião do Mosteiro de São Bento de Salvador da Bahia relativa ao *Altar da Bem Aventurada Maria Virgem Nossa Senhora das Angústias*. Foto: Antonio Pereira.

Figura 197: *Altar da Bem Aventurada Maria Virgem Nossa Senhora das Angústias* da Igreja da Arquieparcia de São Sebastião do Mosteiro de São Bento de Salvador da Bahia. Foto: André Calvo.

A devoção à imagem de Nossa Senhora das Angústias é uma tradição oriunda dos países hispânicos que se remetem as sete dores da Virgem Maria que ficaram fixadas a partir do século XVII: São elas: a profecia de Simeão, a fuga para o Egito no momento do massacre dos inocentes, o desaparecimento de Jesus no Templo com a idade de doze anos, o calvário, a crucificação, a deposição do corpo e a colocação de Jesus. Em alguns países de tradições portuguesas é denominada também como Nossa Senhora das Dores, tendo perpassando o seu sacratíssimo coração sete facas de prata que fazem referencia direta aos sete eventos de sofrimento vividos pela virgem Maria. Além mar grande é a devoção a esta denominação mariana, sendo cultuada na Bahia pelas mais diversas ordens religiosas, na sacristia jesuíta em altar que hoje ampara Nossa Senhora da Boa Fé existia anteriormente uma imagem de Nossa Senhora das Dores.

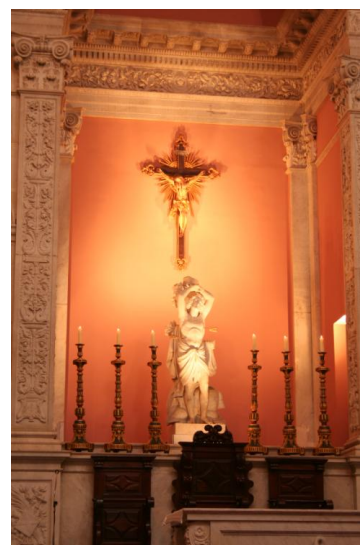


Figura 198: STI BENEDICTI é a Inscrição no encostado do arcaz relativos aos altares da Igreja da Arquieparcia de São Sebastião do Mosteiro de São Bento de Salvador da Bahia. *Altar de São Benedito*. Foto: Antonio Pereira.

Figura 199: Altar da Igreja da Arquieparcia de São Sebastião do Mosteiro de São Bento de Salvador da Bahia. *Altar de São Benedito*. Foto: Antonio Pereira.

Apesar de não havermos encontrado no templo nenhum altar erigido em honra de São Benedito, procuramos como em todos os outros relacionar um pouco da sua história de vida

para entender a importância deste santo no contexto da vida monástica para os beneditinos de Salvador.

Filho de escravos africanos, São Benedito nasceu em 1524 na aldeia italiana de *São Fratello, na Sicília*, onde é muito venerado pela população. Negro e simples, não aprendeu a ler, mas chegou ao posto de cozinheiro, despenseiro e guardião do convento franciscano de *Palermo*. Sua devoção começou no Brasil por volta de 1743, antes mesmo de ser autorizada pela Igreja, talvez por ter sido negro e filho de cativos africanos. Ele é tratado com ingênua intimidade pela gente do povo. É o amigo, o compadre, que lhe ouve as queixas e resolve situações difíceis. O fato de ter sido cozinheiro do convento de São Francisco de Santa Maria, em Palermo, lhe confere o título de patrono da arte culinária. As donas de casa mais pobres a ele recorrem para que não falte comida em sua residência, enquanto as de classe social mais elevada, para conseguir uma boa cozinheira. Seus devotos lhe oferecem café. (MEGALE, 2003, p. 67-68).

Não é estranho que numa cidade como Salvador do século XVII, já cheia de escravos a devoção por São Benedito tenha crescido rapidamente, só não compreendo porque o altar já não existe se até a data do fabrico do arcaz no início do século XX ainda devia existir, outra curiosidade é que ele não era beneditino e sim franciscano.

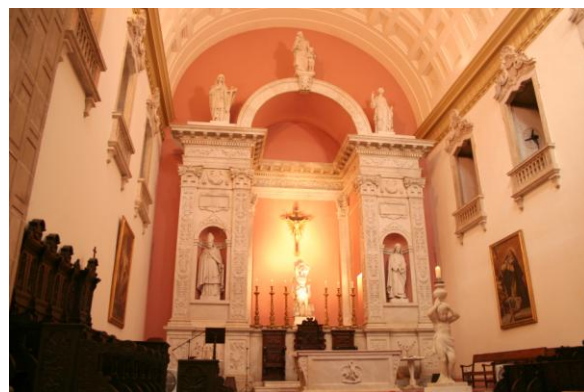


Figura 200: ALTARE MAIUS é a inscrição no encostado do arcaz relativos aos altares da Igreja da Arquibadia de São Sebastião do Mosteiro de São Bento de Salvador da Bahia. *Altar-Mor*. Foto: Antonio Pereira.

Figura 201: Altar-mor, vista geral da capela-mor. Foto: Antonio Pereira.



Figura 202: Imagem do Crucificado acima do friso do arcaz onde vemos a inscrição relativa ao altar de São Sebastião que ficava em outro lugar, pois, neste local existia anteriormente um altar tipificado pelos especialistas como um trono eucarístico) *altar-mor, altar principal da Igreja.*

Figura 203: Altar-mor, vista em pormenor do retábulo em mármore italiano na capela-mor.

Foto: Antonio Pereira.

Existem inscrições nos sobre encostado do Arcaz da Sacristia que se remetem diretamente ao altar mor e a um altar de São Sebastião. No século XIX este altar mor possuía ao invés de desta lavra em mármore italiano, uma talha com o trono eucarístico e por isso, não possuía a imagem de São Sebastião que está posta neste novo altar.



Figura 204: SMI SACRTI é a inscrição no encostado do arcaz da Igreja da Arquibadia de São Sebastião do Mosteiro de São Bento de Salvador da Bahia. Relativa ao *Altar do Santíssimo Sacramento*. Foto: Antonio Pereira.



Figura 205: Altar da Igreja da Arquibadia de São Sebastião do Mosteiro de São Bento de Salvador da Bahia. *Altar do Santíssimo Sacramento*. Foto: André Calvo.

Há também no respaldo do arcaz um entalhe que se refere diretamente a este altar do Santíssimo Sacramento que fica localizado no templo, do lado esquerdo. Neste espaço do arcaz devem ser guardados os paramentos que servem ao sacrário de acordo com os tempos litúrgicos por isso é necessário para esta indumentária um espaço especial, pois o sacrário abriga o próprio Jesus Cristo transmutado em hóstias consagradas pelo sacerdote. A presença deste sacrário nesta lateral também não existia no século XIX, pois, o Santíssimo Sacramento ficava encimando o trono eucarístico da capela mor.



Figura 206: STI JOSETH é a inscrição no encostado do arcaz da sacristia da Igreja da Arquibadia de São Sebastião do Mosteiro de São Bento de Salvador da Bahia. Relativa ao *Altar de São José*. Foto: Antonio Pereira.

Figura 207: Altar da Igreja da Arquibadia de São Sebastião do Mosteiro de São Bento de Salvador da Bahia. *Altar de São José*. Foto: André Calvo.

No arcaz da sacristia existe também em certa altura uma inscrição entalhada que se refere ao altar de São José, acreditamos que neste espaço devam se guardar os paramentos deste altar. São José era pai de Jesus Cristo e por isso ocupa uma posição importante dentro da vida da igreja, pois faz parte da família sagrada. O seu ofício era o de carpinteiro o que influenciou Jesus Cristo na sua vida simples aqui entre os homens. É considerado pela igreja como o patrono da boa colheita e a quem se recorrem para pedir chuvas que irriguem o cultivo. O Esposo da Virgem Maria, já era um ancião quando a desposou e os seus atributos se referem a moral e a castidade, por isso também é inspirador das novas vocações sacerdotais.

Esposo de Maria Santíssima e pai adotivo de Jesus. São José é um dos santos mais venerados no Brasil, contando com quase duzentas paróquias. Pouco se sabe sobre São José, apenas que ele era da família de Davi. José acreditou em Maria mesmo antes de saber da

origem divina de seu filho. Esteve ao seu lado no momento do parto e, graças à intervenção de um anjo, programou a fuga ao Egito para escapar à perseguição de Herodes. Lutou arduamente para sobreviver numa terra estrangeira, esperando para regressar quando Jesus não mais estivesse em perigo. Dividiu com Nossa Senhora as preocupações com o filho adolescente, de3 maneira especial quando este sumiu por três dias para discutir com os sábios do templo. Segundo a tradição, ele morreu assistido por Maria e Jesus, antes de Cristo iniciar sua vida pública (GUIMARÃES E PRÔA, 2000).

Além do que nos conta a Bíblia sobre seu casamento com Maria, existem histórias a respeito de São José, narradas em evangelhos apócrifos, como a da escolha do ancião para esposo da Virgem quando doze velhos conduziram para o templo doze bastões e o de São José se cobriu de lírios, símbolos da sua vida casta. Por isso ele é representado com o bastão ornado daquelas flores brancas. Na maioria das imagens, com botas ou sandálias, ele carrega amorosamente em seus braços o Menino Jesus. Vários pintores retratam também os seus esponsais com a Virgem Maria, como podemos observar em uma das pinturas do espaldar do arcaz da catedral basílica de Salvador que conta a história da vida de Maria. (MEGALE, 2003 p. 144).

O culto a São José, encontrado na Igreja Oriental no século IV, foi pouco divulgado no Ocidente, onde ganhou algum relevo no século VIII, mas foi incrementado após o Concílio de Trento. Ele não foi apóstolo e nem evangelista, nem pontífice, nem mártir, nem doutor da Igreja, mas o pai adotivo de Jesus, quem o criou e o sustentou para que, depois de adulto, o Filho de Deus pudesse cumprir sua missão de Redentor. Pio IX, em 1870, proclamou-o patrono da Igreja Universal, e sua devoção foi recomendada por Leão XIII em uma encíclica especial. Em várias igrejas no Brasil existem imagens de “São José de Botas”, isto é, o santo usa botas de cavaleiro em vez das sandálias tradicionais. É o São José do Egito, peregrino, viajante, protetor dos caminhos. Um dos templos mais antigos dedicados a este santo varão foi o do Rio de Janeiro. Inicialmente uma ermida à beira-mar em 1608, a terceira paróquia instituída na vila, transformou-se em 1842 na matriz que ainda existe no centro da cidade. Diversas capelas brasileiras possuíam um nicho, onde ele era venerado. Festejado a 19 de Março, ele é padroeiro dos carpinteiros e marceneiros, e atualmente é representado trabalhando em sua oficina. Devido aos movimentos trabalhistas no século XX, Pio XII instituiu a Festa de São José Operário, no dia 1º de Maio, coincidindo com a comemoração do Dia do Trabalho, lembrando

o seu ofício de carpinteiro. Protetor dos lares católicos e dos enfermos proporciona morte serena a seus devotos. É muito conhecida a oração: Ó São José, Pai adotivo de Jesus Cristo, verdadeiro esposo de Maria Virgem, rogai por nós e pelos agonizantes deste dia [ou desta noite]. (MEGALE, 2003 p. 144-145).



Figura 208: STI MAURI é a inscrição no encostado do arcaz da Igreja da Arquibadia de São Sebastião do Mosteiro de São Bento de Salvador da Bahia. relativa ao *Altar de São Mauro*. Foto: Antonio Pereira.

Figura 209: Altar da Igreja da Arquibadia de São Sebastião do Mosteiro de São Bento de Salvador da Bahia. *Altar de São Mauro*. Foto: Antonio Pereira.

No arcaz da sacristia encontramos uma inscrição entalhada que se refere a este altar que fica no templo dos beneditinos, acreditamos que esta forma de organização proporcionava as diversas celebrações que podiam ser simultâneas, tais como batismos entre outros, uma maior rapidez e beleza. Mesmo porque havia grupos de devotos com posses que eram responsáveis por cada um desses altares laterais, os quais rivalizavam na busca pelas sucessivas demonstrações de sua fé em relação ao seu santo de devoção, por isso, não poupavam esforços para dotar esses seus locais de culto de artigos diversos do mais alto padrão para a época, muitas dessas alfaias e vestes ainda se encontram preservadas pelas cuidadosas mãos dos sacerdotes deste grandioso monumento.

Introduzida pelos beneditinos, a devoção ao Santo Amaro tornou-se muito popular em Portugal e também no Brasil colonial, por isso, diversas localidades brasileiras mais antigas ganharam o seu nome foi durante muito tempo um Santo que gozou e goza de forte devoção em território baiano, tendo sido identificadas com seu nome duas cidades: Santo Amaro de Ipitanga, hoje renomeada como Lauro de Freitas e a mais conhecida à cidade de Santo Amaro

da Purificação, no recôncavo baiano, as duas cidades estão localizadas na Região Metropolitana de Salvador. (MEGALE, 2003 p. 50).

São Mauro ou Santo Amaro (abade e diácono) era filho de *Euthichius*, nobre senador Romano, nasceu por volta de 510 e morreu em 584. Aos doze anos, foi confiado por seu pai aos cuidados de São Bento de *Núrsia* (patriarca dos monges do Ocidente), em *Subiaco*, para ser educado na piedade e na ciência, onde se tornou o seu primeiro discípulo, ele é mencionado na biografia de São Gregório o Grande como o primeiro irmão *oblato*; oferecido ao mosteiro como um jovem rapaz a ser trazido para a vida monástica. Considerado também como um dos mais representativos abades beneditinos. Foi glorificado por grandes milagres, ocorridos antes e depois da sua morte (LEHMANN, 1959).

Existem quatro histórias de acontecimentos miraculosos envolvendo este santo que foram recontadas por São Gregório as quais formam um padrão para a formação ideal de um monge Beneditino: Porém segundo a tradição, seu primeiro milagre e também o mais famoso envolve o resgate a São Plácido, um jovem menino oferecido a São Bento na mesma época de São Mauro: Conta à história que, São Plácido, um de seus companheiros da ordem, filho do senador *Tertullus*, um dia foi buscar água, quando caiu no lago sendo arrastado pela correnteza. São Bento visualizou o acontecido em espírito, em sua cela, e mandou que Mauro fosse salvá-lo. Após pedir e receber à bênção do Santo Abade, Mauro correu para o local, onde caminhou sobre as águas, sem se dar conta, nem pensar em si mesmo, lançou-se as águas, podendo se aproximar e puxar Plácido pelos cabelos arrastando-o para margem do rio. Por isso, São Mauro e São Plácido são venerados juntos no em 05 de outubro. De volta ao templo atribuiu o milagre que protagonizara a ordem beneditina e à bênção conferida a ele por São Bento, porém o Santo Abade atribuiu-o à fantástica obediência do seu amado discípulo. Para a manutenção da vida sacerdotal a virtude da obediência é vital, pois observar o que Deus e os seus superiores lhe pedem é de suma importância para a harmonia e a ordem. (MEGALE, 2003 p. 49).

Quando se tornou adulto, São Bento o escolheu como seu auxiliar no governo do seu mosteiro. Ele era um modelo de perfeição para todos os monges, sobretudo na virtude da obediência. De acordo com esta história, o bispo de *Lehmann*, no oeste da Gália enviou uma delegação solicitando á São Bento que um grupo de monges viajasse da nova abadia Beneditina de Monte Cassino para estabelecer vida monástica na região, de acordo com a Regra de São Bento. Em 543, São Mauro foi mandado para instaurar a ordem de São Bento

naquela parte do mundo, onde fundou a famosa Abadia de *Glanfeuil*, que governou como Abade por aproximadamente 38 anos. Alguns estudiosos consideram que o fundador desta Abadia não é o mesmo que o obediente jovem discípulo de São Bento de *Núrsia*, o que não é tema principal das nossas discussões porquanto não nos aprofundamos nestes questionamentos. Ele renunciou ao abaciado em 581, quando construiu para si mesmo uma pequena cela junto à igreja de São Martinho para que pudesse preparar-se para passar à eternidade em completa solidão e profunda oração. Dois anos depois, enfermo com sintomas de febre, ele recebeu os seus últimos sacramentos e morreu deitado diante do altar de São Martinho, no dia 15 de janeiro de 584, aos 74 anos de idade. (MEGALE, 2003 p. 49).

Santo Amaro é invocado nos casos de enfermidades como a rouquidão, gripe, reumatismos, dores de cabeça e paralisia. É também o padroeiro dos latroeiros, carregadores, carroceiros e fabricantes de velas. A bênção de Santo Amaro sobre os doentes é dada com partículas do Santo Lenho. (MEGALE, 2003 p. 50).

Sua representação iconográfica é comumente construída com hábito e capuz típicos de um monge beneditino, tendo em sua mão esquerda um livro, que simboliza as regras de sua ordem religiosa, a qual promulgou na Gália, e na direita o báculo de abade. É desta forma que ele foi representado para o altar da Igreja Arquiepiscopal do Mosteiro de São Bento em Salvador. Algumas vezes ele é retratado lendo um livro. Uma das suas mais famosas imagens foi feita com barro cozido e policromado pelo frei Agostinho da Piedade, no século XVII, e é parte da exposição do Museu de Arte Sacra de São Paulo. O escultor popular Dito Pituba também executou uma bela imagem deste santo, na qual ele está abençoando os seus devotos. (MEGALE, 2003 p. 50).



Figura 210: ALTARE PASS NIS é a inscrição no encostado do arcaz da Igreja da Arquibadia de São Sebastião do Mosteiro de São Bento de Salvador da Bahia. Relativa ao *Altar de Nosso Senhor dos Passos* Foto: Antonio Pereira.

Figura 211: Altar da Igreja da Arquibadia de São Sebastião do Mosteiro de São Bento de Salvador da Bahia. *Altar de Nosso Senhor dos Passos* Foto: André Calvo.

No arcaz da sacristia encontramos um entalhe que tem ligação com este altar na imagem acima, o qual possui um relicário com a imagem de Jesus Cristo carregando a cruz, por isso acreditamos que os paramentos de cada altar eram acomodados em seus lugares específicos, proporcionando aos sacerdotes uma melhor organização dos paramentos de cada altar da nave da igreja.

A imagem de Nosso Senhor dos Passos é uma das passagens mais importantes da *via crucis* (Caminho de Cristo desde o Pretório até o Calvário com paradas e estações, onde o filho do Homem está carregando o lenho da cruz para nele ser crucificado, incluindo também o sepultamento) é uma representação iconográfica extremamente ligada às procissões das festas de Páscoa, durante as quais Jesus Cristo é entregue como sacrifício pela salvação dos fiéis. É um episódio importante da fé cristã porque retrata o crucificado em martírio provocado pelo esforço para a condução de uma grande peça de madeira que lhe teria aberto um dos ombros, esta invocação de Jesus Cristo é uma devoção especial da Igreja Católica dirigida ao crucificado, como memória ao trajeto percorrido desde a sua condenação a morte até o seu sepultamento, depois da sua crucifixão no Monte Calvário.

A história desta devoção remonta á Idade Média no período em que os cruzados visitavam os locais sagrados de Jerusalém por onde andou Jesus a caminho do seu martírio, e

decidiram depois reproduzir espiritualmente este caminho quando voltaram a Europa sob forma de dramas sacros e procissões, ciclos de meditações, ou estabelecendo capelas especiais nos templos, esta veneração foi muito difundida por todo mundo Cristão para suscitar a piedade dos fiéis e a conversão dos pecadores ao cristianismo. No século XVI foram fixadas em 14 momentos principais deste trajeto, e embora o número tenha variado durante a história do cristianismo de 07 até 39. Estes pontos principais são chamados de as estações ou passos da Paixão de Cristo ao longo da Via Sacra ou *Via Crucis*. São eles: 1 - Jesus é condenado à morte; 2 - Jesus carrega a cruz às costas; 3 - Jesus cai pela primeira vez; 4 - Jesus encontra a sua Mãe; 5 - Simão Cirineu ajuda Jesus a carregar a cruz; 6 - Verônica limpa o rosto de Jesus; 7 - Jesus cai pela segunda vez; 8 - Jesus encontra as mulheres de Jerusalém; 9 - Terceira queda de Jesus 10 - Jesus é despojado de suas vestes; 11- Jesus é pregado na cruz; 12- Morte de Jesus na cruz; 13- Descida do corpo de Jesus da cruz; 14 - Sepultamento de Jesus. Esta invocação se tornou muito popular em muitos países como por exemplo em Portugal e no Brasil, dando origem a uma rica e elaborada iconografia e onde existem inúmeras igrejas fundadas sob a sua proteção, sendo realizadas durante a Quaresma muitas procissões especiais intituladas de Procissão dos Passos ou procissão do Encontro. Informações colhidas a partir História da devoção à Via Sacra, O folclore na devoção dos Passos, Real Irmandade da santa Cruz e Passos da Graça.



Figura 212: Inscrição no encostado do arcaz relativos aos altares da Igreja da Arquibadia de São Sebastião do Mosteiro de São Bento de Salvador da Bahia. *Altar de Santa Gertrudes*. Foto: Antonio Pereira.

Figura 213: Altar da Igreja da Arquibadia de São Sebastião do Mosteiro de São Bento de Salvador da Bahia. *Altar de Santa Gertrudes*. Foto: André Calvo.

Analisando o arcaz podemos perceber um entalhe que faz referência a este altar. Este indício nos leva a crer que as possibilidades da confecção do arcaz ser datada do século XIX são maiores, apesar de não ser o objetivo principal desta investigação, torna-se necessário que formulemos questões para que possamos em futuras investigações elucidar esta problemática.

Monja e mística alemã, Santa Gertrudes, nasceu em *Eisleben, na Saxônia*, em 1256. Era irmã de Santa Matilde e parente do imperador Frederico II. Aos 05 anos entrou para o mosteiro cisterciense de *Rodelsdorf*, onde estudou latim, filosofia, teologia e música, passando depois para o convento de *Helfta*, do qual foi abadessa. Versada nas Sagradas Escrituras, devotou seu tempo à oração e à contemplação de Jesus na Eucaristia. Foi uma das grandes místicas de sua época, deixando escrita sua insuperável obra *Arauto do Divino Amor*, na qual conta às revelações que teve de Jesus Cristo, a primeira das quais ocorreu, após duríssimas provações, quando tinha 25 anos, e transformou sua vida. Recebeu também o dom dos estigmas. (MEGALE, 2003 p. 111).

Ela foi considerada pelos estudiosos de sua biografia como sendo a grande propagadora da devoção da Virgem Maria e ao Santíssimo Sacramento. Frequentemente era arrebatada em êxtase e o amor divino tornou-se a razão de suas ações, tanto que afirmava: *Sinto um fogo dentro de mim pela vossa causa e pela vossa glória*. Por motivo das penitências que infringia ao seu corpo, tinha uma saúde muito precária, mas era simples e equilibrada. Faleceu no convento de *Helfta*, na Alemanha, em 1307 e sua festa é celebrada a 16 de novembro. A sua imagem mais conhecida é a de uma pintura do século XVII, na qual ela é representada vestida de freira beneditina, segurando com as mãos um coração inflamado, dentro do qual aparece o Menino Jesus. Na capela-mor do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, pode-se admirar um magnífico painel de autoria de frei Ricardo do Pilar, representando a morte de Santa Gertrudes. (MEGALE, 2003 p. 111-112).

Ao nos aproximarmos mais dos pormenores e entalhes do arcaz da Sacristia da Arquibadia de São Sebastião do Mosteiro de São Bento da Bahia, podemos compreender melhor as interligações entre seus atributos e os altares erigidos no interior do templo. Percebemos também a importância desses santos na construção e manutenção da regra da ordem beneditina, bem como para a propagação da fé cristã em terras distantes habitada por povos diversos, incluindo o Brasil.

Neste capítulo procuramos nos aproximar mais dos objetos primordiais de nossa pesquisa, promovendo uma análise formal, iconográfica e iconológica dos painéis dos arcazes e também analisamos os entalhes, embutidos e apliques em diversos materiais como marfim, casco de tartaruga, madeiras como jacarandá, maçaranduba e vinhático do par de arcazes da sacristia da Catedral Basílica de Salvador [Jesuítas] e do arcaz da sacristia do Convento de Santa Teresa D´Avila [Carmelitas Descalços]. . Essa maior aproximação desses móveis nos serviu para poder analisar a composição ornamental da sua talha, seus atributos anexos como puxadores e fechaduras e suas técnicas de elaboração. A talha do par de arcazes da sacristia da Igreja do Convento da Ordem Primeira de São Francisco [Franciscanos], do par de arcazes da sacristia da Igreja do Convento de Nossa Senhora do Monte do Carmo [Carmelitas Calçados] e do arcaz da sacristia da Basílica Arquibacial do Mosteiro de São Bento da Bahia [Benedictinos], dos seus atributos ornamentais em talha, funilaria e as suas particularidades formais. Todo este trabalho construiu um maior entendimento da importância utilitária e decorativa desses móveis de guarda da Igreja Católica Apostólica Romana.

CAPÍTULO IV

5 AS VESTES, INDUMENTÁRIAS, CORES E ALFÁIAS E OBJETOS LITÚRGICOS

Para se entender a importância das sacristias e dos arcazes é necessário enumerar e explicar os diversos artigos sagrados que compõem o suporte dos atos de fé das celebrações da Igreja Católica Apostólica Romana. Por isso, é que faremos uma incursão a esse assunto.

Os árabes cemítas logo ganharam o gosto por essa forma mais rebuscada de se vestir, suas túnicas eram brancas, porém eram ornadas com uma barra vermelha elaborada com materiais nobres. Os judeus punham essas barras em seda. O povo da antiguidade ocidental usava comumente essas túnicas e mantos. O manto de Jesus não tinha costuras, o manto era vermelho, porque simboliza a representação do amor divino, é também o símbolo do amor materno, por causa da preferência das crianças pela cor vermelha.

5.1 OS PARAMENTOS LITÚRGICOS

São vestes oficiais do clero nas funções do culto divino. No Antigo Testamento, Deus determina quais são as vestes dos ministros do templo, sua forma e ornato; mas concernente às vestes litúrgicas do Novo Testamento, Jesus não deixou alguma determinação. Na primeira era do cristianismo, por isso, não encontramos vestes especiais, se bem que é de se supor que os ministros do culto não funcionassem com o vestuário de cada dia, mas usassem de suas melhores vestes. (RÖWER, 1947 p. 175).

São trajes utilizados na Igreja Católica Apostólica Romana, que simbolizam o corpo de Cristo, nem todos os membros desempenham a mesma função. Esta diversidade de ministérios se manifesta exteriormente no exercício do culto sagrado pela diversidade das vestes litúrgicas, que por isso devem ser um sinal da função de cada ministro. Convém que as vestes litúrgicas contribuam para a beleza da ação sagrada.

O cristão se propõe a imitar a Cristo, seu divino modelo. Pois a procura pela conformação das atitudes de sua alma com as qualidades messiânicas que reconhecem no personagem transcendente que os Evangelhos nos descrevem. Por conseguinte tomam

igualmente de Cristo as vestes do corpo. Porém não se trata, evidentemente, de copiar a veste que Jesus trazia em sua vida mortal, mas adotar, por ocasião da iniciação cristã, uma veste simbólica capaz de manifestar a benéfica e invisível transformação operada na alma. O apóstolo São Paulo fazia alusão a esse sinal ritual quando escrevia: Vós todos que fostes batizados no Cristo, fostes revestidos do Cristo. (Bíblia Sagrada de Jerusalém, Gálatas III, 27 in: LESAGE, 1960, p. 790).



Figura 214: Pormenor do armário repositório da Sacristia da igreja do Convento de Nossa Senhora do Monte do Carmo. Foto: André Calvo.

Os paramentos e as alfaias utilizados nos séculos passados eram muito mais luxuosos muitos eram confeccionados com fios de ouro e prata e pedras preciosas sobre tecidos finos e caros. Na atualidade esses têxteis sagrados são confeccionados com materiais bem mais simples, ou seja, as sedas, linhos, veludos, rendas, tafetás, entre outros tecidos nobres e os metais e pedrarias preciosos já não são mais utilizados. Como podemos observar durante Oficina de Conservação Preventiva de Paramentos Litúrgicos e outros têxteis, que foi realizado pelo Mosteiro de São Bento de Salvador e do Rio de Janeiro.

No final do século IV Teodoro de Mopsuéstia num livro em que cita os ritos de iniciação diz: *o pontífice, trajando vestes de linho, leves e esplêndidas [...]* Ele comenta que não eram as roupas que normalmente se usava no exterior, mas um paramento de linho delicado que o envolvia. Descreve igualmente as vestes dos diáconos na missa: *usam veste que convém à realidade (invisível), porque mais sublime do que ele é sua vestimenta exterior; sobre seu*

ombro esquerdo veste a orarion que fica pendurado dos dois lados na mesma altura [...]. (MARTIMORT, 1988, p. 168).

No quarto século os cristãos começam a adotar as vestes grego-romanas como a base da sua indumentária sacra, ou seja, de uso no rito das celebrações, bem como no cotidiano das diversas funções dos sacerdotes.

Foi desde o início do século IV, isto é, quando a Igreja obteve por Constantino a paz exterior de que se adaptou para os ministros litúrgicos o vestuário-grego, como naquele tempo era usado pelas pessoas de distinção: patrícios, senadores, funcionários públicos. (RÖWER, 1947, p. 175).



Figura 215: Gavetões abertos do arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia. Foto: Antonio Pereira.

A partir do momento em que os textos e, sobretudo a iconografia no Ocidente fornecem documentação concreta, verifica-se que as roupas dos bispos são aquelas que os cidadãos de boa condição vestem na vida civil: uma veste longa de tecido branco – a túnica, e uma veste exterior de lã – *penula*, muito ampla e cobrindo os braços. Por sobre ambas usa uma veste mais curta e com adornos, chamada dalmática, que era veste honorífica, correspondia, sem dúvida a *colobus* dos senadores romanos.

No final do quarto século, a dalmática torna-se também vestimenta distintiva dos diáconos romanos, que os papas concederam como privilégio, aos diáconos de outras igrejas.

Outra insígnia papal a partir do século V é o *pallium*, longa echarpe de lã branca, com pregas, em volta dos ombros e com duas extremidades caindo na parte da frente e outra atrás. Essa veste era primitivamente uma distinção da corte, concedida pelos imperadores. Mais tarde passou a ser um privilégio que o papa concedia a determinados bispos. Nos mosaicos do Oriente os bispos aparecem usando sempre esta echarpe sobre o manto largo. (MARTIMORT, 1988, p.169).



Figura 216: Gavetões abertos do arcaz da Sacristia da Catedral Basílica de Salvador na Bahia. Foto: Antonio Pereira.

Quando posteriormente (século VI) as vestes profanas mudaram de forma e feitio, principalmente pela influência dos povos do Norte, a Igreja, sempre conservadora, não acompanhou a mudança. Desde então se fez a distinção entre vestes sacras e profanas. Aquelas foram em seguida um tanto modificadas, mais ricamente ornadas e outra adotadas, de modo que os cinco séculos depois de Constantino é a época do desenvolvimento dos paramentos estritamente litúrgicos. Poucos foram introduzidos posteriormente. Quem dirigia essa evolução era o costume, com preferência o romano, como da metrópole da cristandade. (RÖWER, 1947, p. 175).

Prescrições sobre a forma nunca existiram, nem existem. Daí a multiplicidade de formas, não obstante o tipo comum, como é de verificar, por exemplo, nas casulas. Isto, porém, não quer dizer que seja inteiramente livre modificar o corte dos paramentos, mas é da autoridade competente impedir inovações. As cerimônias e grande parte de todo ritual litúrgico

estabelecido pelo Concílio de Trento foram redigidas e organizadas por São Carlos Borromeo, Secretário do Estado do Vaticano à época do Concílio e bispo de Milão até 1584, ano de sua morte. (MARTIMORT, 1988, p. 79-81).

O vestuário litúrgico especial surgiu no século VIII, até aquele momento era o mesmo usado pelos nobres romanos com algumas pequenas modificações, essas vestes litúrgicas que conhecemos na atualidade sofreram ao longo dos séculos mudanças em relação a sua forma e material empregada em sua confecção. No início do século VIII o *Ordos Romanus I* descreve as mesmas vestes e insígnias, mudam-se os nomes de algumas peças e acrescentam-se outras provavelmente herdadas de uso monástico: o *anagolaium* ou pequeno capuz e o *cingulum*, e para o papa uma nova insígnia e *mappula*, com a qual os cônsules davam sinal para a abertura dos jogos públicos.



Figura 217: Vestes litúrgicas em armário com as portas abertas na Sacristia da Igreja do Convento de São Francisco da Bahia. Foto: Antonio Pereira.

Depois do século XII o vestuário propriamente litúrgico está constituído e será afixado pelo *Caeremoniale episcoporum*. Haverá somente evolução nas formas: as vestimentas tornam-se ornamentos – ‘paramenta’. Apresentam-se cheias de bordados, ouro, prata, pedras

preciosas, desenhos alegóricos ou emblemáticos. Durante a Idade Média é que surgiram os textos explicando a significação alegórica das vestes e insígnias litúrgicas. Sabe-se que, portanto parece normal que durante alguns séculos houvesse três categorias de formulários usados pelo clero ao se paramentar, ou por ocasião das ordenações e bençãos do Pontifical. (MARTIMORT, 1988, p. 171)



Figura 218: Casula em uma das gavetas do arcaz com as portas abertas na Sacristia da Igreja da Basilica Archiabacial do Mosteiro de São Bento da Bahia. Foto: Antonio Pereira.

As vestes sacerdotais utilizadas no decorrer dos séculos XVI, XVII e XVIII e as orações ditas pelos sacerdotes ao se vestirem estarão determinadas no *Missale Romanum* organizado por Pio V (1556 – 1572), o Papa dominicano que se empenhou na edição dos livros litúrgicos com as novas recomendações do Concílio de Trento. (MARTIMORT, 1988, p. 79).

Os paramentos, na Igreja latina, são hoje os seguintes: Todo o clero pode usar de sobrepeliz ou roquete, amicto, alva, cíngulo, capa de asperges, barrete. A cada uma das Ordens em particular, competem aos minoristas: sobrepeliz e barrete; ao subdiácono: amicto, alva, cíngulo, manípulo, tunicela; ao diácono: os mesmos paramentos do subdiácono e mais a estola a tiracolo e, em lugar da tunicela, a dalmática; ao sacerdote: os paramentos do diácono e, em lugar da dalmática, a casula; ao Bispo: os paramentos do sacerdote e mais a tunicela, dalmática, meias, sapatos, luvas, mitra e soli-Deo; alguns Bispos usam ainda *rationale* e os Arcebispos têm o pálio; o Papa: os paramentos de Arcebispo e mais a falda, o fanone e o

subcintório. Destes paramentos são usados fora da Missa: sobrepeliz, amicto, alva com cingulo, tunicela, dalmática, capa de asperges, mitra, barrete e soli-Deo; os outros são paramentos só de Missa. (V. cada um dos paramentos em seu respectivo lugar). (RÖWER, 1947, p. 175).

É uma questão no mínimo intrigante, se a própria Bíblia diz que não é a forma como o corpo está revestido e sim a forma como a alma se reveste que realmente importa, porque então tanta pompa e circunstância nesta prática eclesiástica. Embora o hábito não faça o monge, dirá o Concílio de Trento, que é necessário que os Clérigos sempre se vistam de acordo com a ordem que receberam, e que a honra e a pureza dos seus costumes resplandeçam na decência exterior de suas vestes.



Figura 219: Capas de asperges e casulas em armário com as portas abertas na Sacristia da Igreja da Basilica Archiabacial do Mosteiro de São Bento da Bahia. Foto: Antonio Pereira.

Amparados nas palavras de Jesus Cristo que chegaram a nós por intermédio dos Evangelhos, vários sacerdotes, alguns deles fundadores das ordens responsáveis pelas sacristias e móveis pesquisadas neste trabalho, pregaram a pobreza e a simplicidade no culto a Deus, tais como:

São Francisco que pregou a pobreza extrema, não só das vestes, como também de todas as riquezas e luxos aos quais ele mesmo tinha acesso, por ser filho de nobres italianos em Assis; Santo Antonio, seu discípulo foi um peregrino e as suas vestes eram sempre muito humildes, por isso, o lema da irmandade é *paz e bem*. (Franciscanos).

Santo Inácio de Loyola era também um missionário e ex-soldado, pois caminhava por muitos lugares distantes pregando a boa nova do Evangelho e ensinando a simplicidade nos hábitos de vestir, comer e orar, dando mais importância à oração, por isso, o seu lema de vida da ordem é *em tudo amar e servir* (Jesuítas).

São Bento de Núrsia era um sacerdote eremita, por esse motivo não tinha acesso aos luxos das grandes burgos medievais e o lema da sua ordem é *ora et labora* (ora e trabalha), (beneditinos);

Santa Terezinha foi uma mulher bastante comprometida com o auxílio aos desvalidos, deste modo não tinha gostos excêntricos no seu vestuário (Terésios).

Entre outros, como por exemplo: Santo Agostinho era bispo de Roma, e ele não usava toda aquela indumentária bispal luxuosa. Santo Ambrósio era bispo também e dizia: “Um bispo não se reconhecia pela rica indumentária e sim pela sua caridade, a sua bondade”. (MEGALE, 2003).



Figura 220: vestes litúrgicas em armário com as portas abertas na Sacristia da Igreja da Basilica Archiabacial do Mosteiro de São Bento da Bahia. Foto: Antonio Pereira.

Diante dessas informações e do próprio consenso entre os pregadores mais fervorosos da palavra de Deus que fazem parte da história da igreja católica, o Concílio de Trento tentou manter em vigor, procedimentos litúrgicos que segundo o padre Martinho Lutero nas suas 95 teses afirma que esses costumes nefastos, o gosto pelo luxo e pelas riquezas, iam contra a

própria palavra de Deus. Pois preocupação em demasia com a própria veste é um desvio da verdadeira fé no amparo da Santíssima Trindade, pessoas do Onipotente.

Porém, o Concílio Vaticano manteve muito dos costumes antigos no vestuário litúrgico da Igreja Católica Apostólica Romana, principalmente durante as celebrações papais da Páscoa, no Pentecostes, no Corpus Christi e do Natal, (a Chamada Missa do galo).¹



Figura 221 e 222: Monge mostrando casulas em duas cores, vestes litúrgicas na Sacristia da Igreja da Basilica Archiabacial do Mosteiro de São Bento da Bahia. Foto: Antonio Pereira.

Após as resoluções tomadas pelo Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965), a igreja se reformulou em relação à apresentação doutrinária buscando uma renovação litúrgica que construísse maior integração com a comunidade cristã. A principal mudança se realizou através da simplificação do cerimonial das celebrações incluindo nessas modificações a própria postura presencial do celebrante a funcionalidade da paramentação (túnica e estola, a língua vulgar e o aproveitamento da musicalidade popular) *que cada povo reze na sua língua e cante na sua música* (João XXIII).

¹ **Missa de Galo:** expressão que vem da Idade Média (*ad galli cantum*), para significar a primeira Missa de Natal celebrada à meia noite, nos países frios na hora em que o galo canta a primeira vez. (RÖWER, 1947, p. 147).



Figura 223: vestes litúrgicas [vêu umeral do século XVII] em gaveta aberta do arcaz da Sacristia da Igreja da Basílica Archiabacial do Mosteiro de São Bento da Bahia. Foto: Antonio Pereira.

Anteriormente a língua das celebrações da Igreja Católica era o latim, o padre rezava a missa de costas para a assembléia (os fiéis) e de frente para o altar-mor e os cânticos eram todos em latim e outras línguas, mas nunca no idioma de cada povo ou nação.

5.2 A INDUMENTÁRIA DO CELEBRANTE (Paramentos Litúrgicos)

Estes são os paramentos litúrgicos, vestes sagradas que aqui serão descritos exatamente pela ordem e maneira de como os sacerdotes se paramentavam em épocas coloniais no Brasil. Estes paramentos são os que são utilizados obrigatoriamente durante as celebrações, principalmente o Santo Sacrifício da Missa:

A Batina ou Sotaina – é uma veste exclusivamente eclesiástica cujo nome é de origem latina é *subtanea*, que quer dizer roupa de baixo e passou para o português como sotaina. Veste talar (comprida até os calcanhares), na cor preta.

Essa veste da qual fala Lesage (1960) não é outra senão a batina ou sotaina, cujo nome latino *subtanea*, roupa de baixo, indica bem que deve ser usada sob os paramentos sagrados. É muito mais próximo da túnica do que da toga romana.

A batina é realmente uma *veste eclesiástica* e, se prevaleceu o costume de usá-la na vida corrente (em França, Bélgica, Itália, Espanha etc.), nos países de maioria protestante, ao

contrário, ela só é vista no interior das igrejas e outros lugares do culto. Fora daí, os sacerdotes católicos e os pastores das seitas reformadas usam indumentária civil, geralmente preta, com um colarinho especial, sem gravata. É a veste do *cleryman*. Em tempos de guerra, os sacerdotes, oficiais ou soldados, e mesmo capelões militares, vêm-se por vezes na necessidade de celebrar a santa missa sem a batina. Esse caso será cada vez mais raro em França. Efetivamente, Sua Eminência, o cardeal Feltin, vigário-geral do Exército, prescreveu a todos os capelões e sacerdotes mobilizados que se munam de uma ligeira batina de “nylon”. (LESAGE, 1960 p.81).

Batina ou sotaina era roupa diária dos sacerdotes. Em momentos de cerimônias, era sobre a batina que o sacerdote vestia os paramentos de acordo com a ocasião. A princípio colorida, porém, foi escolhida a cor preta por ser a mais discreta. Possuía a aparência de um casaco talar abotoada na frente com pequenos botões, do alto do pescoço até a barra.

A Batina - não pensamos que os apóstolos e seus imediatos sucessores tenham usado vestes especiais na vida privada ou para a celebração do culto. Traziam como o Mestre, a veste talar (descendo até o calcanhar ou talão), em uso na Palestina. Reconhece-se mesmo que, durante os cinco primeiros séculos de nossa era, não havia, entre o clero e os fiéis, nenhuma diferença no modo de trajar. Stº Agostinho vestia-se como tôda gente. Stº Ambrósio nos diz que não é por suas funções. Em seguida às invasões bárbaras, os leigos pouco a pouco abandonaram a tradicional veste romana e oriental, para adotar os trajes curtos dos invasores. Os membros do clero, porém, continuaram a usar a veste ampla e longa (*túnica talaris*) de que os fiéis estavam habituados a vê-los revestidos. (LESAGE, 1960 p. 80).

Durante muito tempo a batina foi sinal de clerical, em Roma ainda é nos dias atuais. É revestida pela primeira vez no dia da tonsura, isto é, quando o bispo, cortando algumas mechas do cabelo do alto da cabeça do candidato, significa, por esse gesto, que doravante passava a pertencer ao clero. Tonsura e batina são duas coisas correlativas, que não se podem separar.

A batina não é imposta pelo pontífice e, até estes últimos anos, não era benta. O novo Ritual Romano contém uma fórmula nova, destinada a bênção facultativa da veste clerical. Todavia, por ser a batina um elemento constitutivo da veste eclesiástica, não se segue que não possa ser dada provisoriamente a outros. Os leigos empregados em nossas igrejas ou que substituem aos clérigos, devem mesmo, obrigatoriamente, levá-la durante o exercício de suas funções. Assim o fazem sacristãos, chantres, coroinhas etc. (LESAGE, 1960, p.81- 82).

O amicto – Tem forma retangular e deve ser confeccionado com tecido bem fino de linho ou cânhamos para envolver bem o pescoço. Esta veste representa simbolicamente o véu com o qual cobriram o rosto de Cristo. *Amicto* – do latim *amicire* – cobrir, que consiste na primeira peça que o sacerdote veste. É um pano de linho ou outro tecido fino do tamanho de um lenço grande, com dois cadarços, uma cruz bordada no centro. Com ela o sacerdote cobre o pescoço e os ombros passando o cadarço por baixo dos braços e atando-os sobre o peito.

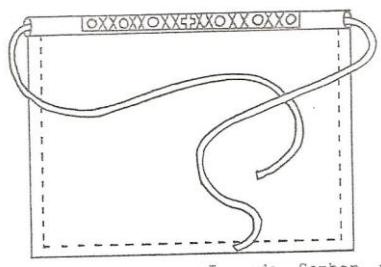


Figura 224: Desenho de um amicto. Foto: André Calvo.

O amicto está em uso pelo menos desde o século VIII, sua origem é obscura, talvez criado apenas com o fim de proteger o pescoço e a cabeça contra resfriamentos e evitar as demais peças, de um contato direto com o corpo, poupando-as de lavagens constantes.

A alva – É uma túnica branca confeccionada em linho. Era vestida sob a casula e presa à cintura por um cordão. Simbolicamente, representa a pureza. A alva deve ser benta. Veste talar.

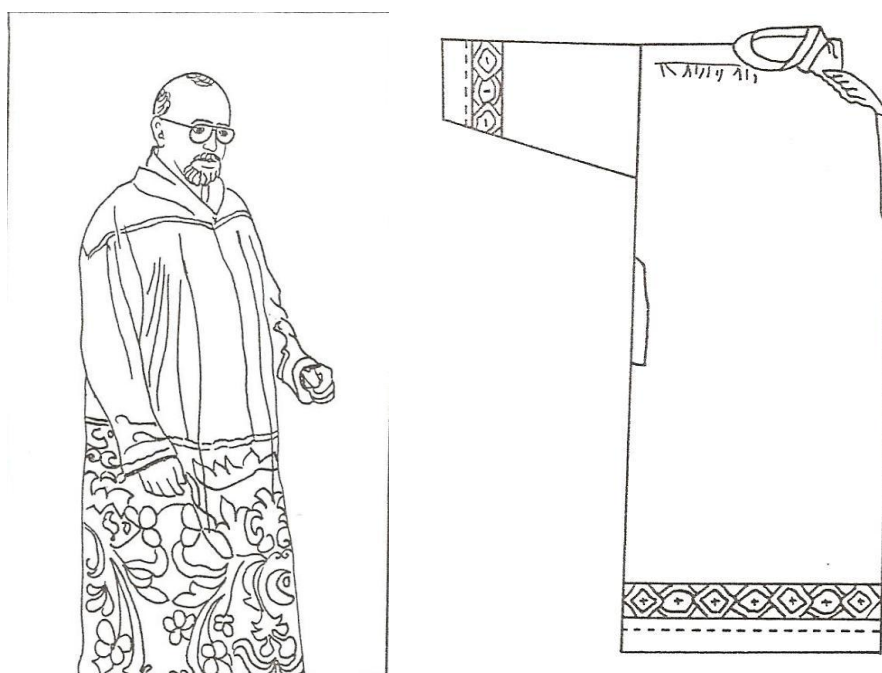


Figura 225 e 226: Desenhos de alvas. Foto: André Calvo.

Alva em latim túnica linea, *alba* = alva, é uma túnica de linho ou outro tecido descendo até os pés, de mangas estreitas, a princípio usada livremente com sua amplidão, mas a partir do século VIII apertada com o cingulo. Sua origem está ligada às túnicas cotidianas usadas por romanos e gregos, por isso é um dos mais antigos paramentos sacerdotais. Seu corte variou com o tempo, e na Idade Média alargava-se a roda com nesgas cuneiformes, enfeitavam-se as mangas e a parte inferior com rendas ou bordados e aplicações até de ouro e prata.

No período renascentista as aplicações de rendas tornaram-se muito comuns em toda roda e na manga, e esse tipo de acabamento foi o que mais perdurou. No princípio foi a veste litúrgica para todos os clérigos, mesmos os cantores nos séculos VIII e IX. Posteriormente, foi sendo substituída pela sobrepeliz, uma alva mais curta e a partir de 1.500, apenas para os eclesiásticos das Ordens Maiores e sacerdotes seculares. A Alva significava a pureza do coração com que o ministro deve celebrar os ofícios divinos, por isso era invariavelmente branca. Ao colocá-la dizia a seguinte oração: *Deálba me, Dómine, et munda cor meum; ut, in ságuine Agni dealbátus, gáudiis pérfurar sempitérnis.*

Os membros do clero que, sem serem oficiantes, assistem às cerimônias religiosas, colocam-se no coro junto às estadas, que lhes são destinadas (por isso essas vestes são comumente denominadas de vestes corais). Devem ter uma veste particular, correspondente à posição que ocupam na hierarquia eclesiástica. Essa “veste de coro” é de linho branco, cambraia, musselina ou linon. Seu talhe difere um pouco conforme os países, mas pode dizer-se que a antiga túnica está em sua origem. É a *alva* de linho (assim chamada por causa de sua cor branca, *alba* = branca) mais ou menos encurtada e que se transforma em *sobrepeliz*, *cota* e *roquete*. Nas regiões frias foi adotada a sobrepeliz, de mangas largas. Quando o aquecimento era desconhecido nas igrejas, o clero usava um agasalho guarnecido de peles, denominado *pelliceum*, peliça. Era normal que a veste de côro fôsse bastante ampla para cobrir esse agasalho, de onde o nome de *super pelliceum*, sobrepeliça, e, por corruptela, *sobrepeliz*. Noutros lugares prevaleceu a cota. É ainda mais curta: vai até a cintura, e as mangas, ao cotovelo. (LESAGE, 1960, p.83).

Sobrepeliz – do latim *superpellicium*. Sua origem data do século XI, usada pelos coristas, no inverno, sobre, sobre um manto de pele, o que lhe derivou o nome. Quando no século XIV deixou de ser apenas uma veste de coro, foi-se encurtando sempre mais, até chegar

do tamanho ideal, acima dos joelhos, com mangas de 60 a 70 cm de comprimento. Sua cor é sempre branca, de mangas que devem ser bem largas e lembra mais uma alva curta, exceto pelas as outras túnicas: batina ou hábito religioso. A sobrepeliz tem uma abertura oval um pouco mais larga que o pescoço, com corte na frente, e para fechá-la cadarços ou botões. Em certas ocasiões como nas procissões, ela substitui a alva, por ser mais prática.

O Cordão ou o Cíngulo – É feito de linho ou de cânhamo, podendo ser tolerada a seda ou a lã. Deve ser na cor branca ou da cor dos paramentos segundo o tempo litúrgico. Tem como função prender a alva da cintura. Pelo cordão são simbolizadas as cordas e os açoites com os quais Cristo foi atado e flagelado.

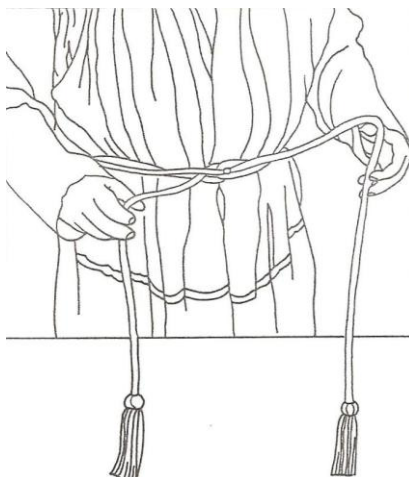


Figura 227: Desenho de cíngulo. Foto: André Calvo.

O Cíngulo – do latim *cingulum* = cinto, é o cordão que segura a alva na cintura, prende as pregas, confeccionado em seda, linho ou cânhamo ou mesmo de lã. A cor é indiferente, mas prevalece o branco. O cíngulo significa a virtude da continência e da castidade, 29 por isso ao colocá-lo o sacerdote diz: *Praecíngere me, Dómine, cíngulo puritatis, et exatingue in lumbis meis humórem libídinis; ut máneat in me virtus continéntis et castitátis.*

A Casula – do latim planeta ou do grego planao – girar; casula – diminutivo da palavra casa, desusada; e *paenula*. Era uma veste exterior, escura, impermeável à chuva, era usada por todos os ministros, mas retirada durante a cerimônia. É o mais nobre dos paramentos sacerdotais configurando-se num manto que envolvia todo corpo, descia até os tornozelos e possuía só uma abertura para a cabeça passar. Seu uso foi comum do século V ao X, com algumas restrições para os diáconos.



Figura 228: Desenho de uma Casula. Foto: André Calvo.

A casula é uma veste superior do sacerdote na celebração da missa, seu simbolismo está relacionado à inocência, à caridade e ao doce e suave julgo de Cristo. Poderia, também, simbolizar a Cruz. Deve ser confeccionada em seda pura. É uma veste de sacerdotes e bispos, que se põe sobre a alva e a estola.

O nome casula permaneceu certamente porque era o que mais se assemelhava à sua forma de manta (tenda), usada também pelos soldados em campanha, daí surgindo à expressão casula campanada. Essa primeira forma modificou-se na época gótica através de dois cortes feitos nas laterais para facilitar o movimento dos braços, e nesse feitio, esteve em uso nos séculos XIII e XIV. Nos dois séculos seguintes o enfeite que antes era uma cruz com braços oblíquos na frente e nas costas, passou a ser colocado na horizontal e os cortes foram acrescentados na frente e nas costas também, modificando completamente a vestimenta. O material empregado poderia ser de seda, cetim, algodão ou linho e as cores obedeciam ao emprego das cores litúrgicas, a essas alturas bastante difundidas. 30 A casula significa a caridade que tudo abrange, e o jugo do Senhor, razão porque as palavras ao vesti-las eram estas: *Domine, qui dexisti: Jugum meum suave est et onus meum leve: fac, ut istud poráre sic váleam, quod cónsequar tuam grátiam. Amen.*

A Dalmática – esta veste adota como paramento de luxo, também foi copiado dos romanos que a trouxeram dos dálmatas – da Dalmácia, Iugoslávia. Em princípio era uma túnica branca de lã ou linho, muito ampla, descendo até os calcanhares, de manga largas e compridas com tiras cor de púrpura enfeitando-a toda. Essas tiras em forma de galão, ora largas, ora estreitas, identificavam as pessoas, quando usadas pelos senadores romanos.

No princípio a dalmática ficou reservada ao papa, depois aos prelados e só posteriormente, com a divulgação dos ritos romanos passou ser vestimenta do clero em todo Ocidente. Nas missas pontificais e nas ordenações, seu uso por todo alto clero representava, simbolicamente, a reunião de todo sacerdócio. Como outras peças, as dalmáticas também sofreram muitas modificações, sobretudo o encurtamento na altura dos joelhos e os cortes nas laterais, até as axilas, bem como nas mangas, que acabaram por se transformar em duas peças que cobriam as espáduas. É nessa forma que é mais conhecida e utilizada com ligeiras alterações na ornamentação, que pode ser mais ou menos rica dependendo do momento, assim também como as cores que acompanham também as cores sacras.

Seu simbolismo está relacionado com a salvação, a alegria e a justiça. Os prelados quando as vestem rezam: *Indue me, Dómine, induménto salútis et vestiménto latítiae; et dalmática justítiae circúmda me semper.*

Capa de Asperges – do latim pluviale, cappa. Como veste litúrgica é conhecida desde o século IX vindo substituir a casula, que então passou para exclusivo da missa. É um manto grande, sem pregas, acolchetado na frente com uma peça em forma de escudo nas costas, na qual existe um monograma ricamente bordado, ou não com tiras verticais, simples ou bordados nos dois lados que ficam na frente. Acredita-se que sua origem pode ter surgido da ‘cappa choralis’ que os cônegos e monges usavam no inverno, no coro, de cor preta, com corte na frente, à semelhança da casula campanada. Como era usada também nas procissões tinha um capuz como resguardo contra a chuva. Esse capuz, a partir do século XVI transformou-se na peça que hoje fique sobre as costas, e o corte foi conduzido embaixo.

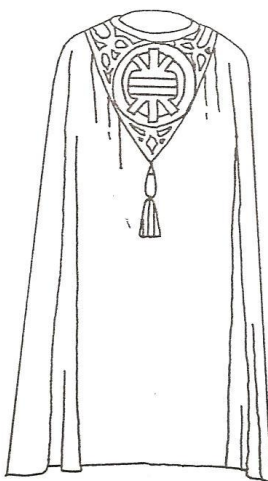


Figura 229: Desenho de cíngulo. Foto: André Calvo.

Sua utilização esteve mais restrita nas bênçãos sacramentais, nas exéquias e na aspersão dos fiéis antes da missa do domingo, lhe advindo daí o nome mais popular de capa de asperges. Os materiais empregados na sua confecção são geralmente de valor, pois os enfeites costumam ser ricos bordados em pedrarias e fios de ouro e prata. (Ayerve, Pe. 1922, p. 272).

Capa Magna – como o próprio nome indica trata-se de um paramento em forma de um grande manto cujo capuz envolve todo o médio corpo, com cauda comprida, usada pelos Cardeais, Patriarcas e Bispos. Nas assembleias das catedrais, como por exemplo – o capítulo, o uso das Capas Magnas era um privilégio outorgado. Para isso, deveriam trazê-las com a cauda dobrada sobre o braço esquerdo ou amarrada por baixo do mesmo. Esse privilégio ocorria também quando se apresentavam *in corpori*, na igreja. Sua origem, como a *Capa de Aspérges*, parece ter vindo da *capa choralis*, mas só entrou em uso nos fins da Idade Média. Sua cor é vermelha nos Cardeais (roxa na Quaresma e funções de luto) e roxa nos demais prelados. Nos regulares é da cor de seus hábitos.

A cor dos hábitos monacais era comumente o preto ou cor escura desde o início, porém os cistercienses no começo do século XII adotaram o branco para seus monges, de onde veio a expressão: “beneditinos de hábito branco”. Os cartuxos também, à mesma época, adotam essa cor em escapulário (um tipo de paramento em forma de dois panos unidos por um cadarço, passando este, por sobre os ombros, caindo no peito e nas costas) Entre as Ordens Mendicantes surgidas no século XIII, o hábito monacal, mais simples e sem acessórios, terá as seguintes cores: preto: para os Agostinianos, branco: para os Dominicanos, marrom: nos Franciscanos, e castanho: nos Carmelitas. (Pe. AYERVE, 1922, p. 264).

O Véu de ombros ou Véu umeral – tem como finalidade cobrir os ombros. Deve ser leve e flexível. Usa-se na benção de SS. Sacramento, nas procissões eucarísticas, nas missas solenes e para levar o Viático, ou seja, a administração da eucaristia a um enfermo impossibilitado de sair de casa. Usava-se, também, em missa solene para levar o cálice da credencia para o altar e sustentar com ele a patena do ofertório até o Pater. Neste caso, deveria ter a cor dos paramentos do dia ou do tempo comum.

O Calçado – o calçado dos membros do clero, no exercício de suas funções litúrgicas, devia ser preto.

Os paramentos e vestes eclesiásticas não se esgotam nestas peças, ao contrário, segundo os ritos do Papa Pio V, existiam muitas outras peças de uso particular e especial das altas autoridades do clero e do papado. Entre essas peças destacam-se principalmente objetos e as coberturas da cabeça ou chapéus como: Barreta ou Solidéu, Mitra, Tiara ou Coroa papal, Pálio,

Báculo, Anel Pontifical, Cruz peitoral, Meias, Sandálias, Luvas e outros.² Em outros trabalhos procuraremos nos aprofundar mais nestes artigos sagrados, pois com a pesquisa notamos que ainda precisam de um maior aprofundamento, não o faremos momentaneamente porque não é o principal objeto destas investigações.

5.3 O SERVIÇO DO ALTAR

São peças têxteis que são utilizadas para cobrir e organizar o altar-mor e os demais altares da igreja. Além de auxiliarem o padre no altar durante a celebração.

A bolsa – Ela tem por finalidade guardar o corporal (peças têxteis denominadas linhos sagrados). A cor deve ser a mesma dos paramentos usados no dia, de acordo com o tempo litúrgico, tem a forma quadrangular e uma cruz bordada na parte superior.

O manustérgio – (linho não sagrado) – Usado pelo celebrante para enxugar as mãos: Depois do Ofertório, ao Lavabo e na missa solene após incensar o altar. Serve também no batismo, para enxugar a cabeça da criança, o lavar das mãos simbolizam a purificação dos pecados humanos.

O véu do cálice – Peça de seda ornada com uma cruz no centro e galão nas extremidades. Obedece a cor dos paramentos do dia e do tempo comum. A sua função é de cobrir o cálice, a patena, a pala e o sanguinho. As dimensões variam de acordo com as proporções do cálice.

A Estola – latim stola – veste; orarion – no Oriente uma espécie de toalha dobrada ao longe que o diácono trazia ao ombro esquerdo durante o serviço de preparação da missa nos rituais orientais. Era uma insígnia dos diáconos nos cânones ditos de Laodicéia (MARTIMORT, 1988, P. 170).

² O texto do Pe. Ayerve descreve minuciosamente todos os paramentos litúrgicos da igreja católica romana, desde os mais simples aos mais específicos, utilizados apenas pelos papas.

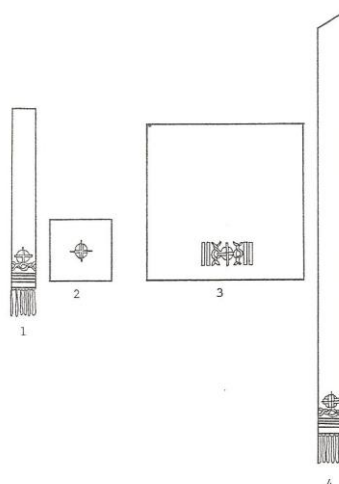


Figura 230: Desenho Paramentos 1 - Manípulo; 2 - bolsa; 3 – véu do calice; 4 – estola. Foto: André Calvo.

Por transformação esse paramento tem a forma de uma tira comprida de 8 a 10 cm. de largura, geralmente mais larga nas extremidades, com uma cruz aplicada ou bordada no meio e ou nas pontas. É colocada ao redor do pescoço, por baixo da dalmática, mas sobre a alva ou a casula e pendente dos ombros sobre o peito, sem cruzar, sempre paralela. Ela representa a insígnia própria do sacerdote até hoje, devendo ser usada sempre que os mesmos exercem a função litúrgica.

A estola – Faixa de tecido de seda, com uma cruz bordada. Simbolicamente representa a graça santificante que se exige do ministro no altar. É também o sinal do poder de administrar os sacramentos. O seu uso é obrigatório durante as celebrações.

Desde o século VI e VII os diáconos e o sacerdote recebem a estola na ordenação. Segundo fórmula que acompanhava a imposição, significava no diácono a veste cândida no exercício do ministério, que é exortado a cumprir fielmente. No sacerdote significava o julgo do Senhor e a veste de imortalidade, a graça divina que assiste aos ministros de Deus. 33 Ao colocá-la sobre os ombros dizem: *Redde mihi, Dómine, óbsecro, stolam immortalitátis quam pérdidi in praevaricatione primi paréntis: et, quamvis indigne accéder prassúmo ad tuum sacrum mystérium cum hoc ornamento, praesta, ut in perpétuum merear laetári.*

O Manípulo – do latim manus – mão e implere – encher, punhado; mas sua origem está na mappula, que os cônsules romanos davam sinal antes de iniciar os jogos públicos, como era também costume da aristocracia romana usar um lenço fino nas mãos, mais por etiqueta que

por necessidade. Seu uso introduziu-se por volta do século VI, mas a partir do IX o manípulo já estava em uso em todas as igrejas de rito romano. (MARTIMORT, 1988, p. 170).

O manípulo é comum ao clero e todas as ordens sacras, como uma insígnia. Consiste numa tira ou faixa de tecido, estreita e comprida geralmente de seda que tem de 6 a 8 cm de largura e de 80 cm de comprimento com uma cruz obrigatória no centro, colocada sobre o antebraço esquerdo do celebrante durante a missa, de modo que as duas pontas pendem em partes iguais, existindo para isso um cadarço que as une ou mesmo costura, nesse caso o manípulo é enfiado pelo braço. Nas pontas há franjas e depois que seu uso tornou-se fora de Roma, eles surgem ornados e com enfeites diversos. Tinha cor e tecido idênticos à indumentária. Simbolicamente, representa o zelo sacerdotal – o de se dar e o de se imolar pelas almas.

O manípulo só é utilizado na missa ou em outra função que lhe tenha relação. Seu símbolo refere-se às boas obras, ao pranto espiritual e em geral aos trabalhos e fadigas da vida. Até a Idade Média bispos e sacerdotes colocavam-no sobre o braço depois do *Indulgentiam*, em seguida ao *Confiteor*, como para testemunhar, diante de todo povo, a vontade de expiar os pecados de que acabam de fazer a confissão, com boas obras, lágrimas e fadigas. Mais tarde somente os bispos podiam realizar a cerimônia com o manípulo. Ao colocá-lo sobre o braço vestindo-se na sacristia o religioso diz: *Mérear. Dómne, portáre manípulum fletus et dolóris; ut cum exsultatióne reípiam mercédem labóris.*

5.4 AS CORES LITÚRGICAS

As cores litúrgicas ou cores dos tempos litúrgicos são ligadas aos mistérios temporais e espirituais do ano litúrgico que se inicia durante a semana santa formando a partir desse evento onde Jesus Cristo é martirizado, morto e ressuscitado e posteriormente se eleva aos céus até a páscoa do ano seguinte.

Enquanto os ritos orientais, em geral não atribuem muita importância às cores litúrgicas, a Igreja no Ocidente sempre acreditou que as cores imprimem um sentido solene mais forte às cerimônias. A definição de cada cor de paramento e as cores utilizadas em determinadas festas e celebrações litúrgicas, só aconteceu paulatinamente. Durante o período que se abordamos neste trabalho, as cores usadas pelo rito romano eram: o branco, o vermelho, o verde, o roxo, o preto e a rosa. (RÖWER, Frei, 1947, p.75).

Segundo a Professora Helena Pavão, em palestra já citada neste capítulo, durante as invasões bárbaras, eles vinham do deserto, e usavam uma roupa bastante colorida, os invasores eram nômades e quando chegaram a Roma, o povo gostou dessas roupas coloridas e começaram a adotar esse costume, pois era mais fácil visualizar cores ao longe nas areias do deserto, mas os sacerdotes continuaram com o uso da túnica e do manto, pois tinham um simbolismo de pureza, incorruptibilidade e a paz.

Na antiguidade cristã as regras das cores litúrgicas não existiam. As vestes eram todas brancas conforme o uso geral profano. A princípio usava-se apenas a cor branca, que era a cor do vestuário da antiguidade clássica. Somente depois se foi desenvolvendo na Igreja a fixação das cores para os paramentos. A partir da época dos carolíngios (IX século) é que há as primeiras notícias do uso de determinadas cores para certas festas. (RÖWER, Frei, 1947, p. 75).

No século XII é que instituíram essas cores. Porém, a sua origem remonta ao período compreendido entre os anos 700 - 900 d.C. Porém só seria norma lá pelo ano de 1200, quando se adotaram as cores litúrgicas. A diformidade, contudo, no seu emprego, não obstante a determinação do Papa Inocêncio II (1198-1216) que durou até a reforma Missal, depois do Concílio de Trento. Desde então há cinco cores litúrgicas: branca, encarnada (vermelho), verde, roxa e preta. (RÖWER, Frei, 1947, p. 75).

As principais cores litúrgicas são cinco: o branco, o vermelho, o verde, o roxo e o preto. Os sacerdotes se paramentavam usando uma dessas cores, de acordo com as divisões do Ano Eclesiástico ou durante o Ciclo Santorial, ou seja, o seu emprego depende das festas a celebrar. As cores citadas acima podem ser usadas nos paramentos ou em outras insígnias do rito romano (linho dos altares: todos os tecidos usados nas cerimônias religiosas, tais como: toalhas do altar, corporal, pala, sanguinho ou purificador entre outros).

Existem ainda três cores permitidas para substituir as cores litúrgicas primordiais. São elas: os paramentos tecidos em fios de prata que substituem os paramentos na cor branca; os paramentos com fios dourados que tomam o lugar dos brancos, vermelhos e verdes; ou seja, os paramentos feitos de pano de fios de ouro os de outras cores, menos o roxo e o preto. A escolha do tom dentro da mesma cor é livre. Evitando-se apenas as cores berrantes, assim como também as mescladas porque parecem desbotadas. Também não é lícito colocar nos paramentos pretos, cruzeiros brancos. (RÖWER, Frei, 1947, p. 76).

O paramento na cor rosa (rosácea) pode ser trocado pelo roxo, ela é permitida nos domingos Gaudete e Laetare (o primeiro correspondente ao terceiro domingo do Advento; refere-se á primeira palavra do Intróito da Quaresma). Refere-se também à primeira palavra do Intróito da Missa: Gaudete quer dizer alegrai-vos. O segundo corresponde ao quarto domingo da Quaresma. Refere-se também á primeira palavra do Intróito da Missa: Laetere: alegrai-vos. Para no meio da penitência e meditação sobre a Paixão, exprimir o júbilo do cristão pela salvação feita por Nosso Senhor.

Para compreender melhor enumeraremos abaixo essas cores litúrgicas e os seus usos e simbolismos de acordo com as festas e tempos litúrgicos da Igreja Católica Apostólica Romana.

O branco - Simboliza a pureza e a paz, a graça santificante, a pureza da alma, a alegria; é a cor usada nas festas de Nosso Senhor (Jesus Cristo), Nossa Senhora (Maria, Mãe de Jesus Cristo), dos Anjos e Santos não martirizados e nos domingos após a Páscoa. Esta cor é usada pelo celebrante nas festas solenes da Páscoa e no Natal do menino Jesus.

O vermelho – Representa o fogo, o sangue, o amor divino e o martírio. É usado na Festa de Pentecostes nas missas dos santos mártires e da Santa Cruz ou lenho Sagrado.

O verde – É a cor que simboliza a esperança da vida. É usado nas missas do tempo comum após a Epifania do Senhor e Pentecostes, seu uso ocupa o maior espaço de tempo no ano litúrgico: 34 semanas (o ano litúrgico compreende 54 semanas).

O roxo – Significa penitência, lembra as contusões de Cristo. Usa-se esta cor na durante o período Quaresma, no Advento e em missas de réquiem (pelos mortos). Seu uso tornou-se preferência em detrimento da cor preta, após o Concílio Ecumênico Vaticano II.

O preto – É o símbolo do luto pela morte, a tristeza e usava-se nas missas de defuntos e na Sexta Feira Santa. Ainda é muito utilizado nas missas de réquiem. Somente aos missionários entre os infiéis foi concedido ultimamente o uso de paramentos de cor preta de um lado e amarela do outro, para substituir todas as outras. (AYERVE, Pe. 1922, p. 279).

O azul – Houve uma tentativa de introdução, porém seu uso não se efetivou. A cor *azul celeste* usa-se, por privilégio, na Espanha e em alguns conventos franciscanos, nas Missas da Imaculada Conceição. (RÖWER, Frei, 1947, p. 75-76).

O róseo – Pode ser usado nos domingos: 3º do advento e 4º da quaresma.

A côr das batinas tem variado no correr dos tempos. Outrora não era proibido usar batinas vermelhas, roxas, brancas, verdes ou azuis. Durante muito tempo os cônegos de alguns capítulos – e até hoje na Itália – conservaram êsse privilégio. Na Igreja anglicana, as batinas de diversas côres não são raras. Só no século XIII foi proibido pelo Concílio de Avinhão (1209), em seguida pelo Concílio de Latrão (1215) que deixou, entretanto, aos bispos o direito às batinas vermelhas e verdes. S. Carlos Borromeu ordenou a seu clero que adotasse uma côr tendendo para o prêto. Depois, vários concílios provinciais, a exemplo do de Milão, determinaram a côr preta para os sacerdotes e clérigos inferiores. Tratava-se apenas do claro secular, pois os monges conservaram as côres usadas na Idade Média, ao menos para o branco (cistercienses, dominicanos, premonstratenses etc.) e o pardo (carmelitas, franciscanos, capuchinhos, etc.). Veremos que, na legislação atual, o roxo é reservado aos bispos e o vermelho aos cardeais (LESAGE, 1960, p. 82).

5.5 AS ALFAIAS E OBJETOS LITÚRGICOS

Esses artigos sagrados são incontáveis e no decorrer da história da igreja e da evolução da liturgia foram surgindo e desaparecendo, tanto por questões funcionais quanto pela fragilidade dos materiais com quais eram confeccionados. Permanecem aqueles efetivamente mais necessários ao culto, alguns dos quais têm a sua origem muito ligada ao culto judaico, de onde os cristãos primitivos emprestaram certos costumes. No decorrer do período medieval a organização administrativa da igreja e o estabelecimento das várias liturgias, foram determinando as alfaias do rito romano que haveriam de permanecer até a reforma da igreja, no século XVI, quando novas orientações impuseram uma outra no culto.³

Não temos a audácia de tentar descrever aqui todos os objetos e alfaias sacras da igreja, apenas abordaremos aqueles cujas funções estiverem profundamente ligadas às sacristias, e para que fossem usados nesses espaços na preparação dos atos de fé.

Assim como aconteceu com o conjunto mobiliário ligado as sacristias, com os paramentos, vestes e com os serviços do altar, as alfaias e os objetos litúrgicos também foram transformados para seguir estilos da época e foram sempre considerados mais ou menos

³ (Marimort, 1988, p. 45), analisa os diversos ritos, durante os séculos que precederam a Reforma da Igreja. Também na obra do Pe. Ayerve pode-se recuperar toda a história dos objetos litúrgicos, desde a origem, materiais empregados e funções durante as celebrações.

valiosos, dependendo da origem, da história da peça ou dos materiais empregados na sua confecção.

Alfaias litúrgicas - Nome que se dá ao conjunto dos objetos litúrgicos usados nas celebrações. Deve-se também considerar aqui a Arte Sacra, que se estende, por sua vez, a tudo o que diz respeito ao culto e ao uso sagrado. "Com especial zelo a Igreja cuidou que as sagradas alfaias servissem digna e belamente ao decoro do culto, admitindo aquelas mudanças ou na matéria, ou na forma, ou na ornamentação que o progresso da técnica da arte trouxe no decorrer dos tempos" (SC 122c).

É preciso também lembrar das condições econômicas das quais gozavam a igreja ou as organizações que tornaram possível o fabrico desses objetos com uma variedade imensa de formatos e materiais que englobam desde os gostos mais rústicos, como por exemplo, a madeira e a cerâmica, até o ouro mais fino ou os trabalhos praterescos mais elaborados na sua ornamentação.

A Cruz – Ela deve atrair os olhares do celebrante e dos seus assistentes, para recordar a todos os participantes que há união entre o sacrifício feito no altar e o sacrifício de Jesus na Cruz.

A Estante - É o suporte do missal é utilizado para manter o missal em posição confortável para que o celebrante possa manipular suas páginas e o ler.

O galheteiro – É um conjunto de peças, das quais, um celebrante se serve no momento do ofertório. É composto de dois frascos de vidro que contem água e vinho; uma pequena colher (que pode ser utilizado ou não), para colocar água no cálice, uma bandeja, onde repousam todos esses objetos para serem transportados até o altar.

O missal – É um livro de orações que o celebrante deverá recitar durante a missa. Tem como complemento algumas fitas destinadas a marcar as páginas com as orações desejadas.

A patena – A sua origem remonta o século II e tem a forma de um disco que é usado para cobrir o cálice e receber a hóstia, pode ser de ouro ou de prata dourada na sua face superior.

As sacras – São placas de metal, geralmente, móveis, em número de três. São colocadas no altar para auxiliar o celebrante na realização da missa. As do centro contêm as orações do cânon da missa; a da esquerda, o evangelho de São João, e a da direita, a oração do lavabo.

O turíbulo e a naveta – O turíbulo é uma peça circular utilizada para colocar a brasa para queimar o incenso. Ou seja, são peças que formam um conjunto “do turíbulo é inseparável a naveta”: caixinha de metal com formato de pequena nave, onde se guarda o incenso (não queimado).

As Velas – Elas devem ser de cêra pura de abelha, para simbolizar a natureza humana de Jesus Cristo. Ao menos uma vela deve estar acesa durante a missa. Devem ser bentas no dia dois de fevereiro (Dia da Purificação).

5.6 O ALTAR E OS LINHOS SAGRADOS (Peças Bentas)

Toalhas de altar – são de linho e eram em número de três. Elas simbolizam, desde os tempos remotos, o sudário no qual foi envolvido o corpo de Jesus.

Corporal – pano sobre o qual o sacerdote põe o cálice e a hóstia no altar. É o mais antigo dos paramentos, pois, datam do tempo dos apóstolos. Simbolicamente é como um novo sudário que envolverá o corpo e o sangue do Senhor. É confeccionado em linho branco, sem ornamento ou bordado.



Figura 231: Corporais e sanguinhos numa espécie de varal serador. Foto: André Calvo

Pala – pequeno pano utilizado para cobrir o cálice durante a missa. Representa o sudário utilizado para envolver o corpo e o sangue do Senhor.

Sanguinho – usado para enxugar o cálice. Os litúrgistas da Idade Média compararam o sanguinho ou purificador com o véu que se serviu Verônica para enxugar o rosto de Cristo.

5.7 OS OBJETOS DO ALTAR (Alfaias Litúrgicas)

A Âmbula – esta alfaia também é muito conhecida como *Píxide* e *Cibório* nos meios eclesiásticos. Parece-nos que é um dos objetos mais importantes, pois é uma espécie de cálice maior ou menos, que possui uma tampa, para que as hóstias estejam conservadas e seguras de acidentes durante a distribuição aos fiéis na comunhão. Desde os primórdios da igreja católica até a Idade Média para guardar a eucaristia se utilizava uma caixinha de metal, marfim ou mesmo de madeira em linhas formais e estilísticas bastante simples. (por isso o nome *píxide*, do grego *pyxis* = caixa) Com o passar dos tempos, esta peça foi se transformando e assumindo algumas formas, como por exemplo, de um vaso com tampa e também assimilando na sua ornamentação, elementos decorativos dos novos gostos e estilos de época. Com essas transformações estilísticas e formais os artesões e artífices foram fazendo uso de materiais mais nobres como a prata e o ouro. Por sua importância durante as celebrações eucarísticas esses materiais se tornaram quase que obrigatórios na sua confecção. Em quase todos os ritos e atos do mundo cristão, tanto no Ocidente quanto no Oriente o luxo e a riqueza sempre estiveram presentes neste objeto, podendo considerar suas exemplares verdadeiras obras de arte em função dos materiais e técnicas como, por exemplo, a ourivesaria entre outros empregados em sua produção. (AYERVE, Pe. 1922, p. 215).



Figura 232: Desenho de âmbula. Foto: André Calvo.

O Cálice – vaso sagrado usado para conter o vinho que deverá ser consagrado. É considerado pelos especialistas em liturgia e celebração um dos objetos mais sagrados, pela sua função primordial que está diretamente ligado à transfiguração do vinho licoroso em sangue de Cristo, no momento da Consagração, antes da comunhão, hora importante da eucaristia (ponto central da fé cristã católica).



Figura 233: Desenho de cálice. Foto: André Calvo.

Esta alfaia teve a sua origem, durante a última ceia, na qual Jesus Cristo instituiu a cerimônia do pão e do vinho como os maiores símbolos do seu sacrifício de morte. Os Evangelhos narram esta refeição como a última Páscoa:

[...] Jesus tomou o pão, e abençoando-o, partiu, e deu aos seus discípulos e disse: Tomai e comei, isto é o meu corpo. E, tomando o *calice*, e dando graças, deu-lho dizendo: Bebei dele todos, porque isto é o meu sangue, o sangue, do Novo Testamento, que é derramado por muitos, para remissão dos pecados. (Bíblia Sagrada de Jerusalém, Mateus, 26. 26 – 28).

Estas palavras ditas por Jesus e sua última ceia antes da crucificação, tornara um memorial que continuou a ser repetido pelos apóstolos após a morte de Cristo, pois foi o que disse São Paulo em carta aos Coríntios e tornou-se hábito para todos os cristãos desde aqueles tempos até os dias atuais.

O cálice também foi confeccionado em materiais diversos, até mesmo em madeira e vidro. Houve dois tipos de cálices: o do celebrante e um outro com uma maior capacidade e com duas asas, para a comunhão dos fiéis, chamado de Cálice Ministerial.

Durante este momento da celebração, os celebrantes absorviam o vinho por meio de uma espécie de caninho, empregada posteriormente apenas nas missas papais, para a comunhão do

papa e dos seus ministros do clero. Este uso de um cálice especial para a assembleia, desapareceu da missa regular, e o que restou foi somente um Cálice para o celebrante e a assembleia.

Os cálices possuem uma configuração formal muito semelhante, mesmo podendo guardar diferenças ornamentais, esses objetos são constituídos por uma copa sustentada por uma espécie de haste, com nó, que se apóia sobre um pé largo e redondo.

O *Missale Romanum* de São Pio V determinava que a copa devesse ser de estanho ou prata com boa douração por dentro, e, preferencialmente de ouro, o nó e os pés poderiam ser confeccionados com outros materiais. Isto explica porque esses objetos são quase sempre dourados, ou completamente em ouro puro, principalmente os feitos a partir dos séculos XVI, XVII e XVIII. (RÖWER, 1947 p. 66).

A Patena – este objeto sacro recebe esta denominação porque se assemelha a um prato, que em grego escreve-se *patáno*. É uma espécie de prato mais ou menos do tamanho de prato para doces, um pouco maior que a boca do cálice, geralmente elaborado a partir do mesmo material ou metal do vaso, dourado obrigatoriamente pelo menos na sua parte superior, é geralmente côncavo ou com cavidade no centro, para que nela seja colocada a hóstia maior que será partida durante a consagração na missa. A patena acompanha o cálice, esses dois objetos sempre são utilizados juntos desde o início, porém até o início da Idade Média as suas dimensões eram bem maiores, por vezes guarnecidas por asas e para facilitar a sua sustentação, em vista do grande número de comunhões onde os pães eram consagrados. Pois as hóstias só tomaram à forma atual por volta do século IX, na mesma época em que as patenas ganham formas menores, pois também deixaram de receber as ofertas em espécie. (RÖWER, 1947, p. 178).

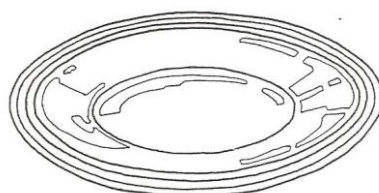


Figura 234: Desenho de patena. Foto: André Calvo.

Os Ostensórios ou Custódias – A palavra ostensório deriva do latim *Ostensórium* = ostentando, mostrando. Trata-se de um objeto sacro, cuja sua única função é de mostrar, exhibir

de forma digna a hóstia consagrada, guardada durante a mostra em seu interior. É uma espécie de relicário para o corpo consagrado de Cristo, que possui a forma de uma taça, porém com uma espécie de resplendor na sua parte superior, construída sobre haste com pés arredondados ou recortados, segundo o estilo da época.



Figura 235: Desenho de um Ostensório ou Custódia. Foto: André Calvo.

Na sua parte superior no centro de resplendor existe uma espécie de compartimento arredondado com uma abertura em um dos lados para que se possa colocar a partícula geralmente em tamanho maior que a distribuída na comunhão dos fiéis, essa partição possui vidros dos dois lados – *lúnula* ou luneta, podendo ser vista dos dois lados pela assembléia durante as celebrações. O costume da sua utilização nos rituais do culto católico se faz necessária com a criação da Procissão do Corpo de Cristo (Corpus Christi) e com a exposição solene do Santuário, por volta do século XIV, e também nas vigílias missionárias.

Seus formatos são os mais variados, sempre relacionados com os materiais e as técnicas de decoração artística utilizadas pelos artífices contratados ou membros donados das igrejas que as encomendaram. As recomendações quanto a sua confecção se referem apenas à necessidade da transparência no espaço que será ocupado pela hóstia consagrada e de uma pequena cruz no arremate superior da peça. Quanto ao uso do material, são as mesmas atenções dadas para a confecção dos cálices, âmbulas e patenas, se exigindo no espaço onde a partícula sagrada ficará é necessária a utilização de metal nobre, preferencialmente ouro da melhor qualidade. As peças mais elaboradas, feitas com maestria a partir de técnicas artísticas ligadas a fundição, ourivesaria, e prataria, ou seja, ornamentações com metais surgem durante o período barroco, momento em que a decoração desses objetos acompanha o luxo das cortes

européias, inclusive em Portugal e Espanha, extremamente enriquecidas com o ouro advindo das colônias americanas. (AYERVE, Pe. 1922, p. 215).

Os Turíbulo ou Incensórios – a palavra turíbulo é oriunda do latim *tnus* = *incenso*. Objeto em forma de vaso com tampa, confeccionado em metal ou em prata. É utilizado para o ritual dos incensórios litúrgicos, ele é por um *caçoula*, uma espécie de caçarola com os pés e o tampo perfurados por três correntes que por sua vez são presas nos cantos da peça receptora, passando por um orifício angular da tampa. As correntes se unem numa argola que serve como suporte para empunhá-lo, as correntes do meio correm dentro de um orifício central que permite levantar e abaixar o tampo.



Figura 236: Desenho de um turíbulo e incensórios. Foto: André Calvo.

Estes objetos sacros e os seus incensos aromáticos são originários das *caçoulas* com brasas acesas que os habitantes de Roma utilizavam para acender os círios, os quais abriam os cortejos dos Imperadores. Os papas também adotaram este uso nas suas procissões, por isso, os turíbulos ganharam o seu lugar especial nas cerimônias e celebrações do culto da igreja, propiciando no século IX o aparecimento das incensações do altar, do clero e dos ministros, se multiplicando nos séculos seguintes.

No período medieval houve inúmeras tentativas para reconstituição dos chamados “cultos bíblicos” da época dos Levíticos. Em narrativas da construção do Tabernáculo por Moisés existem algumas referências sobre o hábito do uso do incenso no altar durante o culto.

E pôs o altar de ouro na tenda da congregação, diante do véu. E acendeu sobre ele o incenso de especiarias aromáticas como o Senhor ordenara a Moisés. (Bíblia Sagrada de Jerusalém, Lev. 40. 26-27).

A **Naveta** – do latim *navicula* nave pequena, é uma espécie de vasilha de metal que a partir do período medievo, invariavelmente, possui a forma de um pequeno navio. Nele se coloca o incenso antes de queimar, o qual será despejado no turíbulo com o auxílio de uma pequena colher que faz parte do conjunto incensório. A naveta tinha a forma de uma pequena arca, antes de se transformar em um pequeno navio. Pois era uma pequena caixa, em espécie de cofre. São originários das mesmas épocas e fontes civilizatórias do turíbulo, diretamente ligados aos mesmos costumes. Sendo confeccionados sem nenhuma exigência de material ou de formato, bem como de trabalhos decorativos em se tratando de recursos estilísticos, passando a ser uma peça de livre elaboração, a naveta foi confeccionada a partir dos mais diversos materiais, incluindo é claro os metais como os preferenciais como a prata e a prata dourada. (MARTIMORT, 1988, p. 176 e 211).

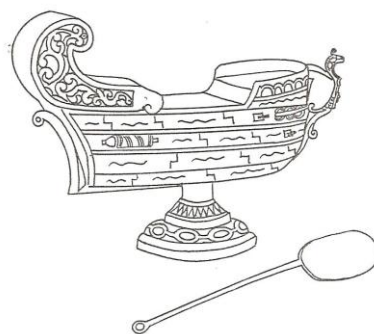


Figura 237: Desenho de uma naveta. Foto: André Calvo.

As Galhetas – É um par de pequenos frascos geralmente de vidro, na maioria das vezes de cristal com raros exemplos feitos em ouro ou em prata, esses frascos podem ou não possuir asas, possui também uma forma bojuda e exerceu a função de guardar o verbo da missa (vinho licoroso canônico) e a água que é misturada durante a consagração das espécies.



Figura 238: Desenho de uma gualheta. Foto: André Calvo.

A origem desses pequenos frascos galhetas é dos primórdios do cristianismo quando os fiéis faziam as suas ofertas em espécie, isto é, levavam o pão e o vinho para a cerimônia, os quais eram recolhidos no momento do ofertório. Durante o ofertório o vinho era levado em pequenos vasos denominados *amai* ou *ámulae*, que os diáconos esvaziavam no Cálice ministerial (O Grande Cálice).

Em alguns conjuntos de alfaias litúrgicas, nos quais, foram empregados como ornamentação o uso de metais nobres como o ouro e a prata, as galhetas sofreram adaptações em formas diversas, como por exemplo, em forma de pequenos bules idênticos sobre uma bandeja, por esses exemplares para serem diferenciados e melhor utilizados na Santa Missa possuíam as iniciais cinzeladas com riscos bordados que distinguiam liquido contido.

Os Vasos para os Santos Óleos – Sua nomenclatura já demonstra as suas funções no rito da Sua Missa, feitos preferencialmente em prata ou em prata dourada, para evitar a formação do azinhavre, continham os óleos usados em diferentes unções Sacras: dos catecúmenos (as crianças ou os adultos que ainda não eram batizados), dos enfermos ou moribundos e também para a Crisma. Os óleos que eram utilizados era uma mistura de azeite de oliva extra virgem com óleos essências de bálsamo. Era muito comum nas sacristias coloniais a existência de um outro vaso maior, geralmente feito de vidro onde se colocava esse óleo já misturado para ser transferido para as galhetas ou então em uma espécie de estojo com três pequenos recipientes que continham os santos óleos, para serem transportados em caso de unções feitas fora do templo, quando, por exemplo, dos infernos ou moribundos. (RÖWER, 1947, p. 228).



Figura 239: Desenho de objetos Litúrgicos – vasos para os santos óleos. Foto: André Calvo.

A Bacia com Jarro e o Gomil – estas alfaiais eram usadas nas purificações litúrgicas – abluções, onde os prelados, que tinham preferência a seu uso, lavavam os dedos e os objetos do culto depois de ter tido contato com as espécies sagradas: a hóstia e o vinho. Na missa tinha lugar em dois momentos: depois da Comunhão, o cálice com vinho e logo em seguida, após as palavras rituais o cálice e os dedos polegares e indicadores sobrepostos. Este costume datava do século XI, porque anteriormente o sacerdote derramava o vinho e a água da ablução numa pia ao lado da Epístola. (RÖWER, 1947, p. 192). Pelos seus materiais empregados, muito mais que pelas suas formas, estes objetos litúrgicos foram peças de rara beleza e muito luxuosas, sendo geralmente confeccionados em ouro e prata.



Figura 240: Desenho de objetos Litúrgicos – Bacia com Jarro e gomil. Foto: André Calvo.

Caldeirinha e Híssope – vaso de metal onde é colocada a água benta para aspergir nos fiéis. O híssope é uma haste de metal com o qual o sacerdote asperge a água nos fiéis. Estes objetos são utilizados nas missas, cerimônias, batizados, missas de Requiem, para o sacerdote aspergir água benta sobre os fiéis, batizando, ou mortos.



Figura 241: Desenho de objetos Litúrgicos – Caldeirinha de água benta com aspersório ou hissope. Foto: André Calvo

Compoem-se de um balde de metal, geralmente de prata, e mesmo de bronze com aplicações em ouro, com alça. O aspersório (ou aspergillo, hissopo) é um bastão também em metal, normalmente do mesmo metal da caldeirinha, de aproximadamente 20 cm., com remate numa das pontas em forma de bola perfurada, com ou sem esponja por dentro, para as aspersões. Ainda eram empregados no serviço do altar, que tinham no interior das sacristias, algumas peças de tecido para acompanhar as alfaias e suas funções durante a missa.

A Campainha – substitui o toque do sino. O celebrante deve tocá-la em determinados momentos durante a missa.

Os Castiçais – as luzes sempre foram consideradas como uma forma de homenagem às pessoas ilustres. A Igreja adotou este valor na sua liturgia. Os sete círios que antigamente abriam o cortejo pontifical foram, paulatinamente, postos em cima do altar ou ao lado da Cruz. Na liturgia católica, geralmente, são em número de seis, colocados dos dois lados da Cruz ou sobre o altar, ou sobre a banquetta (1º degrau acima do altar). São de metal.



Figura 242: Castiçais e todo o aparato de alfaias prontas para a celebração do Corpus Christi em 2010 na Basílica Archiabacial do Mosteiro de São Bento da Bahia.

Neste capítulo, vimos os diversos objetos, vestes e alfaias que compõe a indumentária, bem como o suporte material dos cultos e celebrações. Que eram realizados pelos sacerdotes, auxiliados pelos acólitos, coroinhas e diáconos para a realização do Santo Sacrifício da Missa em honra da morte e ressurreição de Jesus Cristo.

A incursão a este assunto em particular tornou-se necessária para entendamos as sacristias como espaços de guarda e de manipulação desses artigos, que possuem grande valor espiritual, e são indispensáveis para o desenvolvimento dos rituais que fazem parte dos sacramentos da Igreja Católica Apostólica Romana, baseados no *Missale Romanum* reformado pelo Papa Pio V, o qual sofreu ainda várias reorganizações posteriores. Com o tempo, muitos desses objetos e vestes foram sendo substituídos por outros mais simples, porém ainda são utilizados pelo auto clero e em Missas Festivas. Sendo assim, também podemos compreender melhor o uso dos móveis contidos nas sacristias, em especial o arcaz.

6 CONCLUSÃO

Este trabalho está inserido no campo da pesquisa da História da Arte, mais especificamente da História das Artes Decorativas e Ornamentais na Bahia, por isso, aborda de maneira analítica e descritiva os arcazes [cômodas gigantes], móveis de guarda de cinco sacristias dos templos das Ordens Primeiras da Igreja Católica Apostólica Romana em Salvador na Bahia. São elas: a dos Jesuítas, a dos Franciscanos, a dos Beneditinos, a dos Carmelitas Calçados e Descalços.

No primeiro capítulo delimitamos os objetos de estudo situando-os dentro do espaço e do tempo. Procuramos os significados da palavra que o nomeia, ARCAZ, bem como, das palavras diretamente ligadas a estes cinco objetos, a liturgia e a sacristia, fazendo uma pequena viagem na história, onde buscamos encontrar as origens do espaço sagrado de guarda para poder de maneira mais consciente nos aproximar destes móveis contidos dentro destas salas após a Idade Média, sempre procurando relacionar as sacristias, seus móveis e a sua ornamentação com os espaços e móveis pesquisados na Bahia.

Nossas considerações nesta primeira parte da pesquisa são que os primeiros espaços de reunião dos cristãos foram às catacumbas, espaços cemiteriais nos subterrâneos das cidades romanas, onde só se celebravam ritos funerários. A seguir foram instituídas as *domus ecclesiae* casas adaptadas para o culto cristão, residências domésticas de cristãos ou convertidos romanos, já no curso do século IV foi criado o modelo da igreja cristã basilical, a partir da conversão de Constantino e sua progenitora Santa Helena, sua mãe com o Edito de Milão que concedeu a liberdade de culto aos cristãos. Para somente então surgiram as Basílicas Cristãs. A partir deste momento se inicia a história da arquitetura cristã, que se desenvolverá ao longo da Idade Média com os mosteiros e na Idade Moderna com os conventos e colégios cristãos católicos na Renascença.

Dentre as funções da sacristia, além da guarda de vestes e objetos litúrgicos, existe a necessidade de ser um lugar de vestidura desses paramentos, os quais transformam um homem comum em sacerdote, ou seja, um representante de Deus na terra, com o dever de comunicar ao sagrado os louvores e solicitações dos fiéis.

Esta função de vestiário e de lavabo em parte nos explica seus formatos e posicionamentos dentro das construções, e especialmente suas dimensões que são de acordo com a quantidade de celebrantes e concelebrantes que presidem os ofícios sagrados bem como as diversidades de objetos e vestes que sejam nelas guardados.

A nossa tentativa foi a de percorrer os primórdios da construção do culto cristão, num percurso de aproximadamente XVIII séculos, pois, abordamos alguns povos judaico-cristãos para encontrar a origem do espaço sagrado de guardar, suas outras funções, bem como formatos e disposições dentro do plano dos templos cristãos. Pois, esses espaços que foram destinados à guarda dos objetos sagrados e à preparação das cerimônias religiosas, onde também os sacerdotes se vestiam e organizavam para o culto do Santo Sacrifício da Missa. Por isso, essa tarefa não pode ocupar poucas páginas, cumprindo um percurso exaustivo, porém necessário à investigação inicial deste tema.

No segundo capítulo buscamos a partir de seus atributos formais, construir uma possível evolução desses móveis da caixa ao caixão grande, da arca ao arcaz e da cômoda a cômoda gigante ou ciclópica, para este fim, fizemos uma busca por todas as tipologias de mobiliário de guarda que influenciaram de maneira direta e indireta para esta evolução.

As celebrações dentro dos templos das ordens primeiras, os mais antigos da Bahia, não eram realizadas apenas diante do altar-mor, mas simultaneamente nos altares laterais e colaterais, pois nesta época várias devoções que mais tarde se tornariam ordens terceiras, eram ligadas fisicamente aos edifícios do clero regular, nas cinco principais ordens que aqui na Bahia se instalaram, promovendo também uma multiplicidade de cerimoniais próprios com várias interpretações litúrgicas, principalmente no que diz respeito aos trajes utilizados antes, durante e após o culto.

Também pelo motivo de serem lugares dedicados à oração e a vestidura sagrada da roupa sacerdotal, é que estão presentes elementos de decoração e de fé como retábulos com imagens de Cristo Crucificado ao centro ou ao lado em altares próprios das grandes cômodas que guardam os paramentos litúrgicos, além de pinturas nos encostados desses móveis e nos forros dos tetos que instruem sobre a vida dos Santos (geralmente os fundadores ou reformadores da ordem a qual o móvel e o espaço pertencem, como, por exemplo, de Maria Mãe de Jesus Cristo na Catedral Basílica de Salvador, de Santa Teresa de Ávila no Convento de Santa Teresa, atual museu de Arte Sacra, entre outros...).

No terceiro capítulo analisamos de maneira detida os arcazes seus atributos decorativos e motivos ornamentais, procedendo a uma leitura formal, iconográfica e iconológica dos seus painéis embutidos em dois dos exemplares e dos ornatos em talha destes e dos outros três móveis, procurando compreender a sua importância artística e catequética dentro das cinco sacristias. Seus signos e símbolos reais de fé ficam demonstrados nos seus edifícios sagrados. Por meio de aspectos espirituais, materiais e estéticos revelando aos homens que os construíram, apesar de uma aparência subliminar, proporcionam um sentido ao que consideram como sagrados, revelando a incerteza das disposições contrárias a sua fé, e reafirmando a sua crença nos dogmas negados pela Reforma Luterana e reafirmados Pela ação Contra Reformadora do Concílio de Trento.

Analisando os 16 painéis pintados sobre placas de cobre do arcaz da sacristia da Catedral Basílica de Salvador, [antigo Colégio dos Jesuítas], podemos então perceber a importância da figura da Virgem Maria para a Contra Reforma no mundo e na Bahia. Compreendemos melhor os seus atributos formais e elementos ornamentais, especialmente em relação ao seu trabalho de talha e embutidos de marfim e casco de tartaruga. A análise dos 16 painéis pintados sobre tábuas de vinhático, embutidos em uma bem cuidada talha executada com tremidos e goivados, além de suas gavetas de enormes e sua harmonia compositória. Procuramos também entender o caráter da composição das talhas dos móveis das Sacristias da Igreja do Convento de São Francisco, do Convento de Nossa Senhora do Monte do Carmo e da Basílica Arquibacial do Mosteiro de São Bento da Bahia.

E por fim, no quarto capítulo elencamos alguns dos objetos e vestes relacionados ao culto Católico que são guardados dentro destes móveis, significando a sim suas reais funções e utilidades. Neste momento, analisamos essas vestes, objetos e mobiliários que compõem o conjunto dos aparatos litúrgicos, conhecendo melhor como era a sua aplicação no período colonial, para que possamos encontrar maior proteção, conferindo a esses bens móveis e objetos uma maior valorização como marcos da história do passado, fazendo do presente uma garantia de um futuro mais consciente no que se refere a este patrimônio móvel e material.

Além de abrigar todo um aparato de apoio às cerimônias religiosas como missas, ofícios e procissões, em seus móveis de grandes dimensões como os arcazes e os repositórios, as sacristias eram decoradas do chão ao teto com cuidadosos programas de catequese pictórica, ou seja, a conversão dos fiéis por intermédio de toda sorte de obras de arte, como: pinturas tanto nas paredes

quanto nos forros e nos altares ou retábulos, móveis que no contexto do espaço podem ser considerados como importantes contribuições da arte nacional portuguesa do entalhe em verdadeiras obras de arte, em marcenaria, marchetaria, carpintaria entre outras técnicas artísticas. Trabalhos com pedras de cores diferentes e proveniências de vários destinos do mundo. Com possíveis influências Holandesas, Espanholas, Italianas e Francesas no início do século XVII e século XVIII.

Portanto, apesar das sacristias serem espaços arquitetônicos criados no período medievo, as de Salvador foram erigidos em um período pós Concílio de Trento, na chamada contra-reforma, por esta razão que obedeciam as recomendações escritas por *São Carlos Borromeu* que comunicou ao mundo as decisões no que concerne á liturgia deste Sacrossanto Concílio. E logo depois tiveram influências das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia.

Por este motivo, consideramos que esses ambientes, não eram espaços idealizados somente para guardar os aparatos das celebrações e para servir como grandes vestiários ou lavabos dos sacerdotes celebrantes dos atos litúrgicos da Igreja Católica. Mais que isso, nelas, se guardava também os segredos das celebrações, seus trajes, orações, objetos e todo um conjunto de condutas cerimoniais. Pois o acesso aos ambientes internos destes lugares considerados como sagrados só era permitido aos irmãos pertencentes às ordens religiosas. Porém, apesar de afirmado por *Roger Bastide*, sobre o seu uso para fins sociais, não acreditamos que este tipo de função compreendesse as grandes sacristias dos mosteiros e conventos das ordens regulares no período colonial, talvez fosse possível nas sacristias dos templos paroquiais e capelanias de templos mais afastados da cidade de Salvador, nestes lugarejos poderiam ter sido utilizadas de maneira mais informal. E talvez tenha sido esses os motivos da emergencial promulgação das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia.

Não acreditamos também que nesses espaços ligados ao clero regular monásticos, conventuais e ou colegiados, tenha havido pelo menos nos séculos XVII e XVIII uma movimentação de fiéis ou leigos, pois como já percebemos era neste período um espaço totalmente desenvolvido para atividades preparatórias para o Santo Sacrifício da Missa e dos Ofícios, o qual envolviam padres, monges, diáconos, sub-diáconos, acólitos e sacristãos. Todas as pessoas preparadas para estar em um lugar de oração.

Depois de tudo que conseguimos compilar até aqui, podemos considerar que desde as primeiras assembléias ou reuniões cristãs nas “*eclésiae*”, havia o cuidado com a cerimônia da

Missa e com todo o aparato necessário para ao seu desenvolvimento, dedicando-se a sua preparação, que não se resume apenas na busca de elementos e objetos que viabilizem a eucaristia, ou também referente ao cuidado com vestes e objetos. Como ficou demonstrado, havia, nos diferentes planos arquitetônicos que foram analisados por nós, uma legítima preocupação com elaboração da liturgia, ou seja, com o conjunto de comportamentos, sinais, ações e atitudes sagradas que caracterizam o culto cristão, objetivando a devoção.

As diversas sociedades e ordens religiosas, antes mesmo de se constituírem como agrupamentos de devotos, formaram grupos sociais que organizados econômica e politicamente em torno de um Santo ou Patrono, em um local de peregrinação onde se podem obter prodígios ou milagres, de heróis ou de uma vocação ou iluminação por intermédio da inteligência, ou da oração. Construíram esses bem cuidados espaços e seus móveis ornamentados com toda a sorte de bons materiais do ponto de vista artístico que são um valioso acervo do patrimônio móvel anexado a estes lugares sagrados no momento das suas concepções. Antes de serem apenas peças de mobiliário, eles compõem de maneira planejada os espaços ornados com o intuito de converter e agregar maior quantidade de fiéis e devotos em torno das suas ideias e espiritualidades, que são explicitados nas regras e regulamentos, principalmente em relação ao método de realização das suas celebrações dedicadas a Deus.

REFERÊNCIAS

- ABREU, J. Capistrano de. **Caminhos Antigos e Povoamento de Brasil**. Civilização Brasileira, 1975.
- ABREU, J. Capistrano de. **Capítulos de História Colonial (1500-1800)**. Briguiet, 1954.
- ABREU, J. Capistrano de. **O descobrimento do Brasil**. Civilização Brasileira, 1976.
- ALDRICH, Virgil C. do Kenyon College. **Filosofia da Arte. Curso Moderno de Filosofia**. Tradução: Álvaro Cabral. 2ed. Rio de Janeiro: ZAHAR Editores, 1976.
- ALMEIDA, Eliane Ferrari de. **Michaelis. Moderno Dicionário da Língua Portuguesa**. São Paulo: 1998.
- ALMEIDA, João Ferreira de. **A Bíblia Sagrada**. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1962.
- ÁLVARES, Jesus. **Arqueologia Cristiana**. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1998, p. 63.
- ALVES, Marieta, Robert Smith, Carlos Ott e Affonso Ruy. **Evolução Histórica da Cidade do Salvador IV História das Artes na Cidade do Salvador** - Prefeitura Municipal de Salvador: Edição Comemorativa do IV centenário da cidade 1967, As Igrejas e os períodos II p. 9 Materiais III p. 10 Plantas p. 11-12.
- ALVES, Marieta. **Dicionário de artistas e artífices na Bahia**. Salvador: UFBA, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações. 1976. 200 p. Publicado em Convênio com o Conselho Estadual de Cultura, Inclui lista de abreviaturas com índice de profissões. 1. Artistas na Bahia – Dicionários. 2. Artífices na Bahia – Dicionários. Bahia:
- ALVES, Marieta. **Mestres Ourives de Ouro e Prata da Bahia**. Publicação nº. 16. Museu do Estado da Bahia. 1962.
- ALVES, Marieta. **Convento de S. Francisco**. Pequeno Guia das Igrejas da Bahia. Vol. III, Prefeitura do Salvador. Salvador: Tipografia Beneditina Ltda., 1949. Colaboração fotográfica de Voltaire Fraga.
- ALVES, Marieta. Robert C. Smith, Carlos Ott e Ruy Afonso. **História das Artes na Cidade de Salvador**. Salvador: Prefeitura Municipal, 1967.
- AMIOT, François. **A Missa e sua História**. São Paulo: Editoria Flamboyant, 1958.
- ANDRADE, Rodrigo M.F. de. **Artistas Coloniais**. Rio de Janeiro: os Cadernos de Cultura, 1958.
- ANTONIL, André João. **Cultura e opulência do Brasil**. 3 Ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1982.
- ANTONIL, Padre André José de, **Cultura e Opulencia do Brazil por Suas Drogas e Minas**, Editora Proprietária, 1923.

ANSON, Peter F. Texto – **The New Library Catholic Knowledge e Jean Lassus**, professor de Sorbone, Paris e Departamento de Teologia da PUC –RJ, 2010.

ARENAS, José Fernandes (Dir). **La História del Arte como ciencia de las fuentes y de los documentos**. In: **Teoria y metodologia de la história del arte**. Barcelona: Antrophos, 1982 p. 47 a 68.

ARGAN, Giulio Carlo. **Guia da História da Arte**. Trad. M. F. Gonçalves de Azevedo. 2ª Ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1992. 158 p.

ARGAN, Giulio Carlo. **Renascimento y barroco**. Madrid: Akal/Arte y Estética, 1987, 2V.

ARIÈS, Philippe. DUBY, Georges (direção). **História da vida Privada** – São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Vol. 3. 625 p.

ARIÈS, Philippe. DUBY Georges (direção). **História da vida Privada da Europa Feudal à Renascença** /; tradução: Maria Lúcia Machado. – São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Vol. 2. 675 p.

ARIÈS, Philippe. DUBY, Georges (direção). **História da vida Privada da Renascença ao século das Luzes** / Organização Roger Chartier; tradução: Hildegard Feist. – São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Vol. 3. 625 p.

ARNHEIM, Rodolf. **Arte e Percepção Visual: Uma Psicologia da visão Criadora**: Nova Versão: tradução de Ivone Terezinha de Faria; Supervisão editorial de Vicente di Grado, com a participação de Emiko Sooma. (Biblioteca Pioneira da Arte, Arquitetura e Urbanismo). São Paulo: Pioneira: ED. Da Universidade de São Paulo, 1980.

ARQUITETURA **Religiosa**. São Paulo: FAU/USP e MEC/IPHAN, 1978.

ARRUDA, José Jobson de A., **O Brasil no comércio colonial**, São Paulo, Editora Ática, 1980.

AUSSEL, A. **Estilos de Mobiliário**. Lisboa: editorial presença, 1974.

AVERINI, Ricardo. “**Tropicalidade no Barroco**”, Revista Barroco, nº12, 1982/83, p. 327 e 334.

AVILA, Afonso. **O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco**, São Paulo: Perspectiva, 1971.

AYERVE, Pe. Francisco Naval y. **Tratado Compendioso de Arqueologia e Bellas Artes**. Tomo II, Madri: 1922.

AZEVEDO, Fernando. **A Cultura Brasileira**. 5ªed. São Paulo: Melhoramentos/Edusp, 1971, p. 437-52.

AZEVEDO, Fernando. **Canaviais e Engenhos na vida Política do Brasil**. 2ª Ed. São Paulo: Melhoramentos, 1949.

AZEVEDO, J. Lúcio de. **Épocas de Portugal econômico**. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1973.

BARATA, Mário. **Os móveis do Brasil Colonial**. **Cultura Política**, Rio de Janeiro: n.40, p.243-248, maio 1944,.

- BARATA, Mário. **O mobiliário luso-brasileiro. Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v.1, 1940, p.5-19.
- BARDI, Pietro Maria. **História da Arte Brasileira, Pintura. Escultura, Arquitetura, Outras Artes**. Edições Melhoramentos, São Paulo, 1975.
- BARROS, Aidil de Jesus Paes de Elefeld, Neide Aparecida de Souza. **Projeto de Pesquisa: Propostas Metodológicas**. 1990.
- BARROSO, Gustavo. **Classificação geral de móveis antigos. Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, Imprensa Oficial, v. 4, 1947, p.587-594.
- BARTOLINI, Roberto. **Firenze**. Firenze: Edizioni Becocci, 1983.
- BASTIDE Roger. **Sociologia**. Organizadora da coletânea: Maria Isaura Pereira de Queiroz, São Paulo: Ática, 1983.
- BASTIDE, Roger. **Arte e Sociedade**. Tradução: Gilda Mello e Souza, 2.^a edição, revista e ampliada, São Paulo, Companhia Editora Nacional/UDUSP, 1971.
- BASTIDE, Roger. **Brasil, Terra de Contrastes**. Tradução: Maria Isaura Pereira Queiroz, (DIFEL – DIFUSÃO).
- BASTIDE, Roger. **Imagens do Nordeste mítico em Preto e Branco**. Rio de Janeiro, Empresa Gráfica “O Cruzeiro”, S.A. 1945.
- BAUMGART, Fritz. **Breve história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- BAZIN, Germain. **A arquitetura Religiosa barroca no Brasil**. 2º vol. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- BAZIN, Germain. **A arquitetura Religiosa Barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, v. 2 il, 1956.
- BENS **Móveis e Imóveis Inscritos nos Livros do Tombo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico**. Ministério da Cultura. 4ª ed., rev. e ampl. Rio de Janeiro: IPHAN, 1994.
- BIANCARDI, Cleide Santos Costa. **A Importância dos Arcazes no mobiliário Brasileiro**. Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 1981. (Dissertação de Mestrado).
- BIANCARDI, Cleide Santos Costa. **Formas e Funções das sacristias no Brasil - Colônia**. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, USP, 1988. (Tese de Doutorado).
- BIANCARDI, Cleide Santos Costa. **O Duplo Papel das Sacristias Barrocas no Brasil**. ARTE Unesp, Bauru - São Paulo: 1990.

- BIANCARDI, Cleide Santos Costa. **O Duplo Papel das Sacristias Barrocas no Brasil**. Departamento de Artes. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação – UNESP - 6: 149-161, Bauru, São Paulo, 1990.
- BIANCARDI, Cleide Santos Costa. **Aspectos iconográficos de Retábulos e painéis das sacristias luso-brasileiras**. In: Actas do III Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte – A Arte no Espaço Atlântico do Império Português, Universidade de Évora 21 a 23 de fevereiro de 1995, Cáceres 24 de fevereiro de 1995.
- BIANCARDI, Cleide Santos Costa. **Liturgia, arte e beleza: O patrimônio móvel das sacristias barrocas no Brasil**, in Percival TIRAPELI (org.), **Arte Sacra Colonial: Barroco Memória Viva**. São Paulo, Unesp, 2005.
- BÍBLIA **Sagrada de Jerusalém**, 4^a ed. São Paulo: Paulus, 2002.
- BLUTEAU, Pe. Raphael. **Vocabulário Portuguez e Latino A -1 ARC**. No collegio das Artes da Companhia de JESU, 1712.
- BLUTEAU, Pe. Raphael. **Suplemento ao Vocabulário Portuguez e Latino** . No collegio das artes da companhia de JESU, 1727-1728.
- BOAVENTURA, Edivaldo M. **Gente da Bahia. Tempo Brasileiro**. 1990. 214 p.
- BORBA, Francisco da Silva (coord.) et al. **Dicionário Gramatical de Verbos do Português. Contemporâneo do Brasil**. São Paulo: Edunesp, 1990.
- BOYER, Louis. **Architettura e Liturgia**. Magnano: Edizioni Qiqajon, 1994, p. 15.
- BRAUNFELS, Wolfgang. **Arquitetura Monacal em Occidente**. Barcelona: Barral, 1975.
- BRUNO, Ernani Silva. (org.), **Equipamentos, usos e costumes da casa brasileira**. Vol. 4, Objetos – Fichário – Mobiliário – Armazenar e transportar, p.124, 125, 126, 127, 128, 129.
- BRYANT, Thurmon. **A “EKKLESIA” do Novo Testamento**. São Paulo: 1976.
- BURKE, Peter (org.): **A Escrita da História**. São Paulo: Editora UNESP, 1992.
- BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- CAETANO, Joaquim Oliveira. **Pintura**. Coleção de Pintura da Misericórdia de Lisboa, Século XVI ao Século XX. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia / Museu de São Roque, 2000, vol. 1 e 2.
- CALCLINI, Nestor Garcia. **A produção simbólica: teoria em sociologia da arte**. Trad. Gloria Rodrigues, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. 118 p.
- CALDAS, Aulete. **Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa**. vol. 5, Rio de Janeiro: Delta, 1964.

CALDERÓN, Valentin. **Biografia de um Monumento. O antigo Convento de Santa Teresa da Bahia. Estudos Baianos.** Universidade federal da Bahia. Nº. 3 1970.

CAMPIGLIA, Oswaldo G. O. **Igrejas do Brasil: Fontes para a História do Brasil.** São Paulo: Edições Melhoramentos, 1960.

CAMPOS, Maria de Fátima Hanaque, **A Pintura Religiosa em Salvador 1790-1850**, (Doutorado em História da Arte) Universidade do Porto, UP, Portugal. 2004.

CANTI, Tilde. **O Móvel do século XIX no Brasil.** Rio de Janeiro: CGPM - Cândido Guinle de Paula Machado, 1989.

CANTI, Tilde. **O Móvel no Brasil. Origens, evolução e características.** Rio de Janeiro: Candido Guinle de Paula Machado, 1980.

CANTI, Tilde. **O móvel no Brasil: origens, evolução e características.** 2 ed. Rio de Janeiro: Candido Guinle de Paula Machado, 1985.

CANTI, Tilde. **O Móvel no Brasil, Origens, evoluções e características.** Rio de Janeiro: Agir, 1999.

CARITA, Rui. **História da Madeira (1566-1600)**, a Crise da 2ª Metade do Séc. XVI, Funchal: S.R.da. Educação Juventude e Emprego, 1991.

CARVALHO FRANCO, Francisco de, **Dicionário de Bandeirantes e Sertanistas do Brasil**, Editora Andrioli, 1954.

CATÁLOGO do Museu do Carmo. Rio de Janeiro; Salvador: Atelier de Arte Colorama, 1974.

CATTANEO, Enrico. **Tempio Pagano, Ebraico e Cristiano.** In: VV. AA. **Il Tempio: Atti della XVIII Settimana Litúrgica Nazionale a Monreale.** Monreale: Centro Azione Litúrgica, 1967, p. 29.

CAVALLARI, Marcelo Musa. **Livro da Vida.** Santa Teresa d'Ávila. Tradução e notas de Marcelo Musa Cavallari; prefácio de Frei Betto; Introdução de J. M. Cohen. São Paulo: Penguin Classics. Companhia das Letras, 2010.

CELSE, **As Objeções de um Sábio. La Parole de Verité. É uma obra de Origenes, do século III - Contra Celso** - que são conservados numerosos escritos de celso, trad. Sources Chrétiennes. In: COMBY, Jean. Tradução: Maria Stela Gonçalves. **PARA LER A HISTÓRIA DA IGREJA. TOMO I . Das origens ao século XV.** Edições Loyola, São Paulo, Brasil, 1993.

Cf. ANSON, P. F. **A Construção de Igrejas.** Nova Enciclopédia Católica, vol. 10. Rio de Janeiro: Renes, 1969.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Diccionario de símbolos.** 4ª Ed. Barcelona: editorial labor S.A., 1981.

COELHO, Pe. Antonio. **Curso de Liturgia Romana.** Braga, Portugal: edição da união gráfica, 1926.

COMBY, Jean. Tradução: Maria Stela Gonçalves. **Para Ler História da Igreja I: TOMO I. Das origens ao século XV.** São Paulo: Edições Loyola, 1993.

CONGAR, Yves. **El Misterio del Templo.** Barcelona: Estela, 1964, p. 48.

CORONA & Lemos. **Dicionário de Arquitetura Brasileira.** 1ªed. São Paulo: EDART, 1972.

COSTA, Lúcio. **Notas sobre a Evolução do Mobiliário Luso-Brasileiro.** Rio de Janeiro: Revista Módulo. I, nº. 3 p. 133 In: *Arquitetura Civil III. Mobiliário e Alfaias.* FAUUSP e MEC-IPHAN, 1975. 208 p. ilus. 21 cm. (Textos Escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico Nacional dez. 1955).

COSTA, Lúcio. **“Arquitetura Jesuíta no Brasil”, *Arquitetura Religiosa.*** São Paulo: MEC/IPHAN – FAUUSP, 1978, 9-98.

COSTA, Manuela Pinto. **Glossário de termos têxteis e afins.** Porto, Portugal: Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Patrimônio, 2004. I Série – vol. III – p. 137-161.

COTTINO, Alberto. **Mobiliário do século XVII – França, Espanha, Portugal.** Lisboa: Presença, 1989.

D KNOWLES e D. Obolensky, **Nova História da Igreja – Idade Média,** 1983, p. 372 a 378.

DANIÉLOU, J. & MARROU, Henri. **Nova história da igreja: dos primórdios a São Gregório Magno.** 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1984. v. 1.

DELUMEAU, Jean. **A Civilização do Renascimento.** Vol.1. Lisboa: Editorial Estampa, 1984.

DEMOSS, Matthew. **Dicionário gramatical do grego do Novo Testamento** – São Paulo: Editora Vida, 2007.

DI CIACCIA, Gabriella Cattaneo. **Il luogo di Culto nella Storia.** Milano: Editrice Ancora, 1989.

DIAS, Carlos Malheiro (org.). **História da Colonização portuguesa do Brasil.** Porto: Litografia Nacional, 1926.

DIAZ, Marta Llorente. **El Saber De La Arquitectura Y De Las Artes: La Formacion De Un ambito De Conocimiento Desde La Antigüedad. Hasta El Siglo XVII.** Publisher: Edicions UPC, 2000.

DI CIACCIA, Gabriella Cattaneo. **Il luogo di Culto nella Storia.** Milano: Editrice Ancora, 1989.

DICIONÁRIOS Acadêmicos: Dicionário de Latim – Português / Português – Latim. Portugal: Porto, 2010.

DICIONÁRIO Melhoramentos da Língua Portuguesa – São Paulo: Companhia Melhoramentos, Edição Especial para Revista Veja, 1988.

DONATO, Henâni. **O Cotidiano Brasileiro no Século XVIII. Coleção Povos do Passado.** 2ª Ed. 2004 Cia Melhoramentos. São Paulo. 1998.

DUBOIS, Marcel. **Manuel Du Sacristain.** Quebec: Carrier & Dugal Ltda, 1952.

DUBY, Georges. **A história continua.** Trad. Ana Cristina Leonardo. Porto: Asa. 1992. p. 9 a 49.

DUTILLIET, Abade Henri. **Petit Catéchisme Liturgique.** Paris: Librairie H. Mignard, 1907.

ELIADE, Mircea. **História das Crenças e das Idéias Religiosas.** Tomo II, vol.2. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

ELIADE, Mircea. **História das Crenças e das Idéias Religiosas.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, v.1, t. 1, 1983.

ELIADE, Mircea. **História das Crenças e das Idéias Religiosas,** v. 2, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

ELIADE, Mircea. Tradução de Rogério Fernandes. **O Sagrado e o Profano. A Essência das Religiões.** Lisboa: edição “Livros do Brasil” - São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano.** A essência de religião. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Tradução: Rogério Fernandes.

ELIADE, Mircea. **Tratado de História das Religiões.** Lisboa: Edições Cosmos, 1977.

ENCICLOPÉDIA **Cattolica, Cidade do Vaticano:** O Livro Católico, vol.10, 1953.

ENCICLOPÉDIA **de La Religion Católica.** Barcelona: Dalmau e Jover, S.A., vol. 6, 1954.

ENCICLOPÉDIA **Judaica Castellana,** S. de R.L., vol. 10, 1951.

ENCICLOPÉDIA **Judaica Castellana.** Diretor Eduardo Weinfeld – Gerente Isaac Babani. México: Editorial.

ENCICLOPÉDIA **Judaica Castellana.** Diretor Eduardo Weinfeld – Gerente Isaac Babani. 10 vol. México: Editoria Enciclopédia Judaica Castellana, 1951.

EUSÉBIO. **Vita Constatini** – Bispo Cesaréia, (I, 28-29).

FABRIS, Annateresa. **Pesquisa em Artes Visuais.** In Porto Arte. Porto Alegre, v. 2, n. 4, p. 12 – 19, nov. 1991.

FALCÃO, Edgard de Cerqueira. **Relíquias da Bahia.** São Paulo: Lanzara, 1940.

FERNANDES, Cybele Vidal N., **As sacristias nos conjuntos arquitetônicos do Brasil colonial,** Rio de Janeiro: XXIX Colóquio CBHA, 2009.

- FERRÃO, Bernardo. **O Mobiliário Português: dos primórdios ao maneirismo** (coleção com 4 volumes) Porto: Lello & Irmão Editores, 1990.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário da Língua Portuguesa**. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio: O Dicionário da Língua Portuguesa**. 8. ed. Curitiba: Positivo, 2010.
- FIRENZE, Roberto Bartolini (Firenze, 1983), pp. 90 a 96.
- FISCHER, Heinz Joachim. **Rom, Dumont** – Reiseführer. Köln, 1986.
- FLETCHER, Sir Banister. **A History of Architecture – on the Comparative Method**. London: ,1943.
- FLEXOR, Maria Helena M. Ochi. **Abreviaturas: manuscritos dos séc. XVI a XIX**. 2 ed. aum. São Paulo: UNESP/Arquivo do Estado de São Paulo, 1991.
- FLEXOR, Maria Helena M. Ochi. **Mobiliário Baiano (séc. XVIII à XIX)**, Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1970. [trabalho apresentado no concurso para assistente da UFBA]
- FLEXOR, Maria Helena M. Ochi. **Mobiliário Baiano**. Brasília, DF: IPHAN / Programa Monumenta, 2009.
- FLEXOR, Maria Helena M. Ochi. **Oficiais Mecânicos na cidade de Salvador**. Salvador: Prefeitura Municipal, Departamento de Cultura, 1974.
- FLEXOR, Maria Helena M. Ochi. **Mobiliário brasileiro: Bahia**. São Paulo: Espade, 1978.
- FOCILLON, Henri. **Arte do Ocidente a idade média românica e gótica**. Lisboa: Estampa, 1980.
- FRADE, Gabriel dos Santos. **Arquitetura Sagrada no Brasil**, sua evolução até as vésperas do Concílio Vaticano II, 2007.
- FRADE, Gabriel. **Arquitetura Sagrada no Brasil – Sua evolução até as vésperas do Concílio Vaticano II**. São Paulo: Loyola, 2007.
- FREI FABRETI, OFM. **Dinâmica para a Equipe de Liturgia**. Orientações práticas para animação das celebrações. ed. 15, Petrópolis: Vozes, 2002.
- FREIRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, ed. 19, 1978.

FREIRE, Gilberto. **Nordeste. Aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do nordeste do Brasil.** Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1937.

FREIRE, Gilberto. **Sobrados e Mocambos.** Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. São Paulo. 15 ed. Global Editora e Distribuidora Ltda, 2005.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. **A Talha Neoclássica na Bahia.** Rio de Janeiro: Versal, 2006.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. **Considerações Acerca dos Métodos na Pesquisa Histórico-Artística no Brasil.** In: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Maria Hermínia de Oliveira Hernandez (org.) Ano 5, n. 5, 2008. p. 9-26.

FRUTIGER, Adrian. **Símbolos e Sinais, Desenho, Projeto e Significado.** Tradução Karina Jannini – São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GALIMBERTI, Umberto. **Rastros do sagrado.** São Paulo: Paulus, 2003, p.12.

GHARIB, Georges. **Os Ícones de Cristo: História e Culto;** trad. José Raimundo Vidigal. São Paulo: Paulus, 1997, p. 91-102.

GIL, A. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social.** São Paulo: Atlas, 2005.

GILLET, Louis. **El Arte Religiosa de los siglos XII a XVII. História Artística de lãs Ordenes Mendicantes.** Buenos Aires: Argos, 1947.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte.** 16.ed. Rio de Janeiro : LTC, c.a. 1999.

GRABAR, Oleg. **“O Sentido do Sagrado”**, Revista “O Correio” da UNESCO; nº. 10, ano 16, Brasil, (outubro de 1988).

GUIMARÃES, Ariadne e PRÔA, Ana Lúcia. **O livro dos Santos.** Rio de Janeiro; Ediouro, 2000.

HADJINICOLAU, Nicos. **Primeiro obstáculo: A história dos artistas...** In: **História da arte e movimentos sociais.** Lisboa: Edições 70, 1973. p. 33 a 76.

HAGER, Werner. **Dic Bauter dês deutschen Barock.** Jena: Ed. Eugen Diederichs, 1942.

HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte.** tomo II. São Paulo: Mestre Jou, 1980-1982.

HAUSER, Arnoud. **História Social da Literatura e da Arte,** tomo I, São Paulo: Mestre Jou, 1972.

HAUSER, Arnoud. **Maneirismo,** São Paulo: Mestre Jou ,976.

HERBERHOLD, D. Fr. Eduardo O. F. M. **Adoremus - Manual de Oração e Exercícios Piedosos.** Salvador: Mensageiro da Fé, 1958.

HERNÁNDEZ, Maria Hermínia Oliveira. **A Administração dos bens temporais do Mosteiro de São Bento da Bahia**. Salvador: EDUFBA, 2009.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (org.). **História geral da civilização brasileira**. A época colonial: do descobrimento à expansão territorial. São Paulo/ Rio de Janeiro: Difel, 1976.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 15ª. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1982.

HOORNAERT, Eduardo et AL. **A Igreja no Brasil-Colônia (1550-1800)**. 2ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

HOORNAERT, Eduardo et al. **História Geral da Igreja na América Latina**, tomo II, **História da Igreja no Brasil**. Petrópolis, Vozes, 1977.

HORÁCIO, Odes III, 6, 1-8

HOUVET, Étienne. **Monographie de La Cathédrale de Chartres**. Chartres: Editions Houvet, 1975.

HUIZINGA, Johan. **O declínio da Idade Média**. São Paulo: Verbo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1978.

IGREJA Católica na **História do Brasil**, livro do tombo do Mosteiro de São Bento da cidade do Salvador, Ba. (Documentos Históricos da Congregação beneditina brasileira, v.1); Bahia: 1945, 513 p.: il.

INSTITUTO português do patrimônio cultural – mosteiro dos jerônimos. Lisboa: s/ d., (Planta Guia Explicativa).

INTRODUÇÃO de cerimônias, em que se expõe o modo de celebrar o Sacrosanto Sacrifício da Missa. ed. 10. Lisboa: Typografia Rollandiana, 1856.

IRIARTE, Lázaro, A.F.M. Cap. **História Franciscana**. Petrópolis: Editoras Vozes e CEFEPAL, 1985.

JABOTÃO, Frei Antônio de Santa Maria. **Novo orbe seráfico brasileiro ou chronica dos frades menores da província do Brasil**. 2 vol. Rio de Janeiro, s. ed., 1858-59.

JANSON, H.W e JANSON A. E. **Iniciação à História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JESUS, Maria José de. **O Livro da Vida**. Santa Teresa de Jesus. Série Espiritualidade. 11 ed., Tradução das Carmelitas Descalças do Convento de Santa Teresa no Rio de Janeiro. São Paulo: Paulus, 1983.

JONES, Owen. **A Gramática do ORNAMENTO**. Tradução Alyne Azuma Rosenberg. São Paulo: SENAC São Paulo, 2010.

JOUNEL, P. **Lugares da Celebração**. In: Dicionário de Liturgia, São Paulo: Paulus, 1992,.

KNOWLES, D.e D. Obolensky. **Nova História da Igreja – A idade Média** 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

- KOCH, Wilfried. **Estilos de Arquitetura I e II**. Lisboa: Editorial Presença – São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- KUBLER, George e SORIE, Martin. **Art and Architecture in Spain and Portugal na their American Dominions – 1500-1800**. Great Britain, London: Published by Penguin Books, 1959.
- LAKATOS, E. **Fundamentos de Metodologia Científica**. São Paulo: Atlas, 2005.
- LAPA, José Roberto do Amaral. **A Bahia e a carreira da Índia**. São Paulo: Ed. Nacional, 1968.
- LAPA, José Roberto do Amaral. **O Antigo Sistema Colonial**, São Paulo, Brasiliense, 1982.
- LAZZAROTO, Danilo. **Os Sete Povos das Missões**. 3ªed. Ijuí: FIDENE, 1981.
- LEITE, Serafim, S. J. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Vol. IV p. 102 a 118. 1938 -1950.
- LEITE, Serafim. **Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil – 1549-1760**. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1953.
- LEITE, Serafim. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Rio de Janeiro: INL, 1938-1950, vol. 10.
- LEITE, Serafim. S. J. **História da Companhia de Jesus no Brasil**, 4 volumes, Imprensa Nacional, 1943.
- LEITE, Serafim. S.J. **Cartas do Brasil e mais escritos do Padre Manuel da Nóbrega**, Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 2000.
- LEITE, Serafim. S.J. **Cartas dos primeiros jesuítas no Brasil**, IV centenário de S. Paulo, 1954.
- LEHMANN, Pe. João Batista. **Na luz perpétua**. Juiz de Fora: editora Lar Católico, 1959.
- LENTSMAN, Jakov. **A Origem do Cristianismo**. 2 ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1988.
- LENZENWEGER, Josef et al. **História da Igreja Católica**. São Paulo: Loyola, 2006.
- LESAGE, Robert. **Vestes e Objetos Litúrgicos**. Capítulo I - A veste Clerical, São Paulo: Flamboyant, 1960 p. 80.
- LESSA, Clado Ribeiro de. **Mobiliário dos tempos coloniais**. **Estudos Brasileiros**, Rio de Janeiro: ano 1, n.6, 1939, p.5-28.
- LIMA, Alceu Amoroso. **A Companhia de Jesus**. Rio de Janeiro: Revista de estudos brasileiros, ano III, vol. 5, n.º.s 13 e 14, (julho-agosto, setembro-outubro de 1940).

LISSUNER, Ivar. **Os Césares Apogeu e Loucura**. Belo Horizonte: 1985.

LIVRO dos Guardiões do Convento de São Francisco da Bahia, 1587-1862. Prefácio e notas de Frei Venâncio Willeke. Rio de Janeiro: IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1978.

LOPES, Hugo. **Os mosteiros medievais como edifícios de saber**. A conquista do território pela implantação de conhecimento desde o século X ao século XII - O caso português como ilustração paradigmática. Instituto Politécnico de Viseu, 2003.

LUBISCO, Nídia Maria Lienert; VIEIRA, Sônia Chagas; SANTANA, Isnaia Veiga. **Manual do Estilo Acadêmico**: monografias, dissertações e teses. 2 ed. rev. ampl. Salvador: EDUFBA, 2008.

LUCIE-SMITH, Edward. **Breve historia del mueble**. Barcelona: Serbal, 1980.

LUFT, Celso Pedro. **Dicionário da Língua Portuguesa**. 12 ed. São Paulo: Ática S.A., 1996, p. 552.

LUNA, D. Joaquim G. de Lima. O.S.B. **Os Monges Beneditinos no Brasil – Esboço histórico**. Rio de Janeiro: Edições “Lúmen Christi”, 1947.

MAIA, Pedro Moacir. **O Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia**. São Paulo: Banco Safra, 1987.

MÂLE, Emile. **L’art Religieuse Après Le Concile de Trente**. Paris : Librairie Armane-Collin, 1932.

MÂLE, Emile. **La fin du Paganisme em Gaule**. Paris: Flammarion, 1950.

MÂLE, Emile. **El Arte Religioso del siglo XII ao siglo XVIII**. México: Fondo de Cultura Econômica, 1952.

MALTA, Marize, **Mobiliário Colonial**. Rio de Janeiro: Global, 2003.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens: Uma História de amor e ódio**. Tradução de Rubens Figueredo, Rosaura Eichemberg, Claudia Stauch. – São Paulo: Companhia das Letras. 2001.

MARAVALL, J.A. **La Cultura del Barroco**. Barcelona: Ariel, 1975.

MARIANO FILHO, José. **Estudos de Arte Brasileira**. Rio de Janeiro: Artes Gráficas C. Mendes Junior, 1942.

MARIANO FILHO, José. “**Influência Jesuítica na Arte Brasileira**”, in: Revista de Estudos Brasileiros, vol. 5, nº. 13-14, ano III, (Julho – Agosto, Setembro - Outubro), 1940.

MARTIMORT, Aimé George. **A Igreja em Oração-Introdução à Liturgia**. VOL.I. Petrópolis: Vozes, 1988.

MARTIMORT. G.T. **Princípios da Liturgia – A Igreja em Oração**, vol. 1. Petrópolis, 1988.

MARTINEZ, Socorro Targino. **Ordens Terceiras: Ideologia e Arquitetura**. Tese de Mestrado em Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 1969.

MARTINS, Jorge dos Santos. **Guia para elaboração de projetos de pesquisa**. Salvador: UNEB, 1998.

MEDEIROS, Eloisa; BAZZOLI, Marina Bortolatti; FERREIRA, Nina Montenegro e participantes. **Micheellis. Pequeno Dicionário**. Inglês Português. 35 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1992.

MEGALE, Nilza Botelho. **O Livro de Ouro dos SANTOS**. Vidas e Milagres dos Santos mais Venerados no Brasil. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

MELLO, L., Costa, L. **História do Brasil**. São Paulo: Scipione, 2002.

METZGER, Bruce M.; COOGAN, Michael D. **Dicionário da Bíblia**. As pessoas e os lugares. vol. 1. Tradução Maria Luíza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

MICHAELIS. **Dicionário da Língua Portuguesa**. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.

MIRANDA, Maria do Carmo Tavares de. **Os Franciscanos e a Formação do Brasil**. 2ªed. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1976.

MISSALE **Romanum**. Roma: Tipografia da Congregação do Santo Apostolado e Ritos Sagrados, 1949.

MUELA, Juan Carmona. **Iconografía Cristiana**. Guia Básica para Estudiantes. Madrid: Akal, 1998.

MUELA, Juan Carmona. **Iconografía de los Santos**. Guia Básica para Estudiantes. Madrid: Akal, 2008.

NASCIMENTO, Anna Amélia Vieira. **Patriarcado e Religião: as enclausuradas Clarissas do Convento do Desterro da Bahia - 1977-1890**. Bahia: Conselho Estadual de Cultura, 1994.

NEVES, José Acúrsio das. **Variedades sobre objectos relativos às artes, comércio, manufacturas, consideradas segundo os princípios da economia política**. Lisboa, 1814-1817, v, 2 p. 403. *Apud*: Luís VIDIGAL, **O municipalismo em Portugal no século XVIII**, Lisboa: Livros Horizonte, 1989. p. 71.

NOVAIS, A. Fernando. SOUZA, Laura de Mello e. **História da vida Privada no Brasil**. 4ª edição. Companhia das Letras. 1997, vol. 1 4 volumes.

NOVAIS, Fernando. **Portugal e Brasil na crise do Antigo Sistema Colonial**.

NUNES, José Horta. **Dicionários do Brasil: Análise e História**. Campinas, SP: Pontes Editores – São Paulo: FAPESP – São José do Rio Preto, SP : Faperp, 2006. 254 p.

O **MÓVEL da casa brasileira**. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1997.

OATES, Phyllis Bennet. **História do mobiliário ocidental**. 1 ed. Tradução de Mário B. Nogueira. Lisboa: : Editorial Presença, 1991.

OLIVEIRA, Maria Marly de. **Projetos, Relatórios e Textos na Educação Básica. Como fazer**. Atualizado segundo as normas da ABNT. Petrópoles, RJ: Ed. Vozes, 2008.

OLIVIERA, Ana Tereza Pinto de. **Mini Manual Compacto de Redação, Estilo, Teoria e Prática**. São Paulo: Riteel, 1999.

OLVIEIRA, Dom Oscar. **Os Dízimos Eclesiásticos do Brasil, nos períodos da Colônia e do Império**. Belo Horizonte: Universidade de Minas Gerais, 1964.

ONTANON, José (tradução) **História del Mueble Estilos del Mueble desde la antigüidad hasta mediadis del siglo XIX** – Tradução del Allmon po José Ontanon, 5 ed. Editorial Gustavo Gili: S.A. Rosellon, 87 y 89 Barcelona - Espanha.

OTT, Carlos. **A Santa Casa de Misericórdia de Salvador**. Rio de Janeiro: Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – MEC, 1960.

OTT, Carlos. **História das Artes Plásticas na Bahia**. 1550-1900. Escultura. vol. 2, Rio de Janeiro: S.M. 1991.

PALUZZI, Carlo Galassi. **Le Cinque Basíliche Patriarcali Romane**. Roma: 1970.

PANOFSKY, Erwin. **A história da teoria das proporções Humanas como Reflexo da História dos Estilos**. In: **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PASTRO, Cláudio. **Arte Sacra: O Espaço Sagrado Hoje**. São Paulo: Loyola, 1993.

PASTRO, Cláudio, **Guia do Espaço Litúrgico**. São Paulo: Loyola, p. 73, 1999.

PASTRO, Cláudio. **Arte Sacra**. São Paulo: Paulinas, 2001.

PEREIRA, Edes Andrade. **Sagrada Liturgia: Celebração da Vitória de Cristo**. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2007.

PEREIRA, Eduardo C. N. **Ilhas de Zargo**, 4ª ed. Porto: Câmara Municipal do Funchal, 1939, vol. II.

PILLAR, Analice Dutra et al. **Pesquisa em Artes Plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidades UFRGS, ANPAP, 1993. 118 p.

PINHO, Wanderley de Araújo. **História Social da cidade de Salvador**. Salvador: Prefeitura Municipal, 1968.

- PIO, Fernando. **Roteiro de Arte Sacra**. Rio de Janeiro: MEC – Serviço de Documentação, 1960.
- PITA, Sebastião da Rocha, **História da América Portuguesa**, Livraria Itatiaia Editora, Belo Horizonte, 1976.
- PONTUAL, Maria de Lourdes. **A Sacristia da Catedral da Baía e a Posição da Igreja Primitiva**, Revista do SPHAN, n.º. 4, 1940.
- PONTUAL, Maria de Lourdes. **O Barroco e o Jesuítico na Arquitetura do Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1951.
- PONTUAL, Maria de Lourdes. **Quatro Séculos de Arquitetura**. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Escolas de Arquitetura, 1977.
- PONTUAL, Roberto. **Dicionário de Artes Plásticas no Brasil**. : Civilização brasileira, 1969.
- PORFÍRIO, **O Cristianismo é um Absurdo**. Textos citados em Labriolle, Paris, 1934, p. 260s. COMBY, Jean. Tradução: Maria Stela Gonçalves. **PARA LER A HISTÓRIA DA IGREJA. TOMO I . Das origens ao século XV**. Edições Loyola, São Paulo, Brasil, 1993. p 37.
- PORTAL do Museu de Arte Sacra da Bahia: **Histórico e Acervo**. Disponível em: http://www.mas.ufba.br/sobre_acervo.html. Acesso em: 09 Jul. 2008 às 00:24 minutos.
- PORTO, Humberto. **Liturgia Judaica e Liturgia Cristã**. São Paulo: Edições Paulinas, p.57 e 306s.
- PRADO JÚNIOR, Caio, **Formação do Brasil Contemporâneo - Colônia**, Editora Martins, 1942.
- REVISTA **Barroco** n.º. 12. Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 1983.
- REVISTA **de Cultura da Bahia n.º. 7**. Divulgação da Prefeitura Municipal de Salvador, Órgão oficial do Conselho Estadual de Cultura. JAN/DEZ. 1972.
- REVISTA **de Cultura da Bahia Divulgação da Prefeitura Municipal de Salvador**, Novembro, ANO I N.º. 01. 1957.
- RIBEIRO, Darcy. **Estudos de Antropologia da Civilização – Os Brasileiros – Livro I - Teoria do Brasil**, 2ª Ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975. 200 p. il.
- RICHARD, E. E. Evans. **Antropologia Social da Religião**. Rio de Janeiro: Campus, 1978.
- ROBERT, F. **A Religião Grega**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- ROCHA, Carlos Eduardo da Rocha. **O Mobiliário Antigo na Bahia**, 3ª ed. Salvador: Itapuã, 1977.

ROCHA, D. Mateus Ramalho O. S. B. **Igreja do Mosteiro de São Bento da Bahia: História de sua Construção.** Separata da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a. 158, n. 396. Rio de Janeiro, 158(396): 645-738, jul/set. 1997.

RODRIGUES, Jorge, **História da Arte Portuguesa**, 1995. Disponível em:
<http://www.ipv.pt/millennium/Millennium27/20.htm>. Acesso em: 28 jul. 2010.

RODRIGUES, José Honório. **1913 – 1987. História e historiografia.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 240.

RODRIGUES, José Honório. **A pesquisa histórica no Brasil**, Coleção Brasileira, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

RODRIGUES, José Honório. **Teoria da História do Brasil**, Coleção Brasileira, volume 11, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

RODRIGUES, José Honório. **História da História do Brasil**, Coleção Brasileira, volume 21, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

RODRIGUES, José Honório. **História e Historiadores do Brasil**, São Paulo: Fulgor, 1965.

RODRIGUES, José Honório. **História e Historiografia**, Petrópolis, RJ: Vozes, 1970.

RODRIGUES, José Wash. **Mobiliário – artes plásticas no Brasil.** Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.

RODRIGUES, José Wash. **Mobiliário, Vestuário, Jóias e Alfaias dos Tempos Coloniais – Notas para uma Nomenclatura Baseada em Documentos Coevos**, p. 157 In: *Arquitetura Civil III/ Mobiliário e Alfaias*. São Paulo: FAUUSP e MEC-IPHAN, 1975.
(Textos Escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico Nacional)

RODRIGUES, José Wash. **Mobiliário do Brasil antigo, evolução de cadeiras luso-brasileiras.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958.

RODRIGUES, José Wash. **Móveis antigos de Minas Gerais. Arquitetura**, Rio de Janeiro: IAB, n.31, p.8-16, 1965.

ROSA, Mercedes. **Catálogo: A Prata da Casa um estilo sobre ourivesaria no Museu Carlos Costa Pinto.** Salvador – Bahia, 1980.

RÖWER, Frei Basílio, O. F. M. **Dicionário Litúrgico.** 3 ed. Petrópolis: Vozes. 1947.

RÖWER, Frei Basílio, O. F. M. **A Ordem Franciscana no Brasil.** Petrópolis: Vozes, 1957.

RUBERT, Arlindo. **A Igreja no Brasil. Origem e Desenvolvimento – (Século XVI).** Santa Maria: Palloti, 1981.

RUCQUOI, Adeline, **História Medieval da Península Ibérica**, Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p. 161.

RUSSEL, Wood. **Aspectos da vida, social de irmandades leigas da Bahia no século XVIII**. Em o Bi-Centário de um monumento baiano. Coleção Conceição da Praia – vol. II. Salvador: Editora Beneditina, 1971.

RUY, Affonso. **Convento e Ordem 3ª do Carmo**. Pequeno Guia das Igrejas da Bahia, vol. IV, Prefeitura do Salvador. Salvador: Tipografia Beneditina Ltda., 1949. Colaboração fotográfica de Adriano Messeder.

RUY, Affonso. **História da Câmara Municipal da cidade de Salvador**. Salvador: Câmara Municipal, 1953.

SACCONI, Luiz Antonio. **Dicionário Sacconi**. São Paulo: Atual Editora, 1996, p. 593.

SAGGI, Ludovico. **História dos Carmelitas**. In: Dizionario degli Istituti di Perfezione. v. II, col. 460-521. Roma: Edizioni Paoline, 1975.

Disponível em: <http://crertambemepensar.blogspot.com/2008/04/histria-dos-carmelitas-l.html>. Acesso em: 12 jul. 2010.

SAIA, Luis. **“O Alpendre nas Capelas Brasileiras”** In: **Arquitetura Religiosa**. São Paulo: MEC/IPHAN-FAUUSP, 1978.

SAJA, José Antonio, Fernando da Rocha Peres, Mercedes Rosa, Lúcia Marques, Maria Adriana Couto de Castro, Maria Helena Ochi Flexor, Osvaldo Gouveia Ribeiro, Luciano Dinis Borges. – **Bahia: Tesouros da fé** - Bustamante Editores – fotografias: Sérgio Benutte p. 240 notas ver Mobiliário Sacro Baiano.

SALLES, Fritz Teixeira de. **Associações Religiosas no Ciclo do Ouro**. Belo Horizonte: Universidade de Minas Gerais, 1963.

SALVADOR, Frei Vicente de. **História do Brasil**. Editores Weiszflog Irmãos, 1918.

SANSON, **Virginio, Lo Spazio Sacro**. Padova: Messaggero, 2002, p.23.

SANTIAGO, **Sebastian. Contrarreforma y Barroco. Lecturas Iconográficas e Iconológicas**. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

SANTOS, José de Almeida. **Mobiliário Artístico Brasileiro**, vol. 3, São Paulo: Museu Paulista, 1963.

SANTOS, José de Almeida. **Mobiliário**. In: **Manual do colecionador brasileiro**. São Paulo: Martins, 1950.

SANTOS, José de Brito Ferreira dos, **A pintura de tecto da nave da Igreja do Menino Jesus**. Dissertação (Mestrado em História da Arte) Universidade de Lusíada, Lisboa, 2000.

SANTOS, Reynaldo dos. **Antecedentes Portugueses e Exóticos em Artes Plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Coleções de Ouro, 1968.

- SANTOS, Reynaldo dos. **Arquitetura em Portugal**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1929.
- SANTOS, Reynaldo dos. **História da Arte em Portugal**. 3º vol. Porto: Portucalense Editora, 1953.
- SANTOS, Reynaldo dos. **Oito Séculos de Arte Portuguesa**. História e Espírito. 3º vol. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1970.
- SANTOS, Reynaldo dos. **O estilo brasileiro D. Maria ou colonial brasileiro**. Revista do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional, n.6, p.321-335, 1942.
- SANTOS, Reynaldo dos. **Mobiliário Artístico Brasileiro**. TOMOS I, II, III. São Paulo: 1944.
- SANTOS, Reynaldo dos. **O estilo Beranger**. Arquivos, Recife: n.1-2, p.231-239, 1945-1951;
- SANTOS, Reynaldo dos. **Mobiliário americano no Brasil**. O Cruzeiro, Rio de Janeiro: p.20, 26 e 79, 9 jul.1949.
- SCHMITZ, Hermann. **Mobiliário Barroco – História del Mobiliári Mueble**: estilor del mueble desde la antigüedad hasta mediados de siglo XIX, 5 ed. Barcelona: G Gili, 1966.
- SCHUBERT, Otto. **Geschichte des Barock in Spanien**, Esslinger: Neff, 1908.
- SCOMPARIM, Almir Flávio. **A Iconografia na Igreja Católica**. Coleção Celebrar a Fé e a Vida. São Paulo: Paulus, 2008.
- SEBÁSTIAN, Santiago. **Contrarreforma y barroco**. Madrid: Alianza Forma Editorial, 1981.
- SERAPHICO, Luiz. **Arte colonial: mobiliário**. São Paulo: Edameris : Rhodia, 1977.
- SERRÃO, Vitor. **A lenda de São Francisco Xavier Pelo pintor André Reinoso**: Estudo histórico, Estético e iconológico de hum Ciclo barroco existente na Sacristia da Igreja de São Roque, Lisboa: 1993.
- SERRÃO, Vitor. **A Lenda de São Francisco Xavier pelo pintor André Reinoso**: Histórico e iconológica estudo estético de uma série de pinturas barrocas na sacristia da Igreja de São Roque. Lisboa: 2 ed, 2006. (Publicada em Inglês)
- SILVA-NIGRA, Dom Clemente Maria da. **Convento de Santa Teresa – Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia**. Rio de Janeiro: Agir, 1972.
- SILVA, I. Accioli de Cerqueira e. **Memórias históricas e políticas da província da Bahia**. Bahia: Imprensa Oficial, 1926.
- SMITH, Robert C. **As Artes na Bahia**. Salvador: Prefeitura Municipal de Salvador, 1954.

- SMITH, Robert C. **Arquitetura Jesuítica no Brasil**. São Paulo: FAU/USP, Publicações Z, 1962.
- SMITH, Robert C. **The art of Portugal, 1500-1800**. London: Weidenfeld and Nicolson, 1968.
- SMITH, Robert C. **Cadeiras de Portugal**. Lisboa: Livros Horizonte: 1968.
- SMITH, Robert C. **The Art of Portugal 1500-1800**, London: Weidenfeld and Nicholson, 1968.
- SMITH, Robert C. **Arquitetura civil do período colonial**. **Revista Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro: V, nº.17, 1969.
- SMITH, Robert C. **Agostinho Marques of Braga and his furniture in the Portuguese national style**. : 1969.
- SMITH, Robert C. **Samuel e Tibau do Marfim Móveis Embutidos Portugêses do Século XVII**. Coimbra: 21ª Revista da Universidade de Coimbra, 1971.
- SMITH, Robert C. **Brasilian Colonial Sacristy cupboards and cabinets** **The Connoisseur**. London, (August, 1971) p. 260-68.
- SMITH, Robert C. **Igrejas, Casas e Móveis – Aspectos da Arte Colonial**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco e Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1979.
- SNYDER, James C. & Antoni Catanesi. **Introdução à Arquitetura**. Rio de Janeiro: Campus, 1984.
- SOARES, F. A. Celestino. **Arquitetura Sacra**. Lisboa: David Corazi Editor, 1886.
- SOBRAL, Luís de Moura. **Espiritualidade e propagando nos programas iconográficos dos Jesuítas Portugueses**. Zulmira C. Santos, ed., A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos sécs. XVI e XVII. Espiritualidade e cultura. Porto: Universidade do Montreal, 2004, p. 412.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **O que se deve ler para conhecer o Brasil**, Editora Leitura, 1945.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **Síntese de História da Cultura Brasileira**. 9ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **Salvador, Capital da Colônia**. São Paulo: Atual, 1995.
- SOUZA, Laura de Mello e. **História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SOUZA, S. M. R. de. **Um Outro Olhar**. São Paulo: FTD, 2005.

STRICKLAND, Carol & BOSWELL, John. **Arte comentada : da pré-história ao pós-moderno**. 12ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

TALENTO, Biaggio e Helenita Hollanda, **Basílicas e capelinhas, um estudo sobre a História, arte e arquitetura de 42 igrejas de Salvador**. Salvador – Bahia, 2006.

TAPIÉ, Victor. **Barroco e Classicismo**. 1º e 2º vol. Lisboa: Editorial Presença/Martins Fontes, 1974.

TAPIÉ, Victor. **Barroco**. São Paulo: Editora Cultrix, 1983.

TAVARES, Luís Henrique Dias. **História da Bahia**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1974.

TELLES, Augusto Carlos da Silva. **Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil**. MEC/SEAC/FENAME. 1980.

TIRAPELI, Percival. (org.), **Arte Sacra Colonial Barroco Memória Viva**, Ed. UNESP, impressora oficial 2ª ed. São Paulo: 2005.

TORRES, Carlos. **Bahia “cidade feitiço”**. 2ª ed. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1961. 201 p.

TUAN, Yu Fu. **Topofilia**. São Paulo: DIFEL Editora, 1980.

TÜCLHE, G. e C.A. Bouman. **Nova História da Igreja. Reforma e Contra-Reforma**. 2ed. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1983.

VALADARES, Clarival Prado – **Aspectos da Arte Religiosa no Brasil, Bahia, Pernambuco e Paraíba**, Spala editora, Odebrecht S. A., 1981.

VAN DER LEEW, **Gerardus Fenomenologia della religione**. Boringhieri: Torino 1975, p. 308-309.

VASCONCELOS, Irmã Maria de São João. O.P. **Vestes Litúrgicas de Linhos do Altar**. Rio de Janeiro: Livraria AGIR Editora, 1956.

VASCONCELOS, Pedro de Almeida. **Salvador: transformações e permanências (1549-1999)**. Ilhéus: Editus, 2002. 456p. : Il.

VAUX, R. de. **Instituições de Israel no Antigo Testamento**. São Paulo: Paulus, 2003.

VEIGA, Claudio. **Castro Alves. Guia da Catedral. Coleção herança**. Livraria Universitária Ed. Beneditina Ltda. Salvador, Bahia. 1965.

VICENTINO, C. **História Geral e do Brasil**. São Paulo: Scipione, 2000.

VIDE, D. Sebastião Monteiro da. **Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia**. Feitas e ordenadas pelo illustrissimo e reverendissimo D. Sebastião Monteiro da Vide, 5º arcebispado 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. Impressas em: Lisboa no anno de 1719, e em Coimbra em 1720 com todas as licenças necessárias e ora reimpressa nesta Capital. Acervo Biblioteca Convento de São Francisco, Salvador, Bahia. S. Paulo, Typographia de Antonio Louzada Antunes. 2 de Dezembro de 1853.

VILHENA, Luís dos Santos, **A Bahia no século XVIII**, Salvador, Itapuã, 1969, 3 vols.

WATKIN, E.I. **Catholic Art and Culture – Na Essay on Catholic Culture**. London: Burns Oates, 1942.

WEISBACH, Werner. **Arte Barroco en Itália, França, Alemanha y España**. Barcelona: Labor, 1934.

WEISBACH, Werner. **El Barroco. Arte de La Contrarreforma**. Madri: Espasa-Calpe S.A., 1948.

WEISBACH, Werner. **Reforma Religiosa e Arte Medieval**. Madri: Espasa-Calpe S.A., 1949.

WILEKE, Frei Venâncio. O.F.M. **Franciscanos na História do Brasil**. Petrópolis: Editora Vozes, 1977.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. 1 ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1984.

WORD, Gerald, **Catalogo Case Fanither** - E.U.A. Universidade de Yale.

WORRINGER, Wilehm. **La essencia del estilo gótico**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visio n, 1973.

WULFF, Oskar. **Artchristliche und Bizantiniche, Kunst, Athenaion**. Berlin: Nenbabelsberg, 1916.

ZAMBONI, Silvio. **A Pesquisa em Arte. Um paralelo entre ciência e arte**. Polêmicas do nosso tempo. Campinas. SP. Autores Associados, 1998. 107 p.

ZANINI, Walter (org.). **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Sales. 1983. 2v. il.

ZEVI, Bruno. **As várias idades do espaço**. In: **Saber ver a arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 53-135.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**. 2ªed. Lisboa: Editora Arcádia, 1977.

SITES CONSULTADOS

CATÁLOGO do móvel de guarda – **Barreiras do mundo exterior**; Na página 43 desse livro comentasse sobre as credencias de sacristia com o arcaz; **ARTE Religiosa**. Disponível em: http://www.acervo.sp.gov.br/mat_educativo/arquivos/ARTE_RELIGIOSIDADE_PROFESSOR.pdf. Acesso em: 10 set. 2010.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. **Móveis antigos: nomenclatura. Arte e cultura da América Latina**, São Paulo: n. 5, [s.d.]. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/associa/cesa/moveis.html> . Acesso em: 24 jan. 2011.

FRADE, Gabriel dos Santos. **A Influência do Movimento Litúrgico na Arquitetura das Igrejas paulistanas da época Pré-Vaticano II**: Igreja N. Sra. da Paz, Capela do Cristo Operário e Igreja de São Domingos. O Espaço Religioso na História. São Paulo: 2005.

RUIZ, Castro Castellano. **Decoração e mobiliário na Espanha do século XVIII. Arte Viva**. Lisboa: 2003. Exposição Espanha século XVIII – textos. Disponível em: <http://www.arteviva.org>. Acesso em: 23 set. 2010.

SACRISTIA - PORTAL do Museu de Arte Sacra da Bahia: Histórico e Acervo. Disponível em: http://www.mas.ufba.br/sobre_acervo.html. Acesso em: 09 Jul. 2008.

SACRISTIA - Disponível em: <http://www.sav.org.br/?system=news&action=read&id=1246&eid=17>Pe.José Carlos Fonsatti. Acesso em: 27 jul. 2010.

SACRISTIA - Disponível em: <http://www.catedraldemaceio.org.br/dicionarioliturgico.htm>. Acesso em: 26 jul. 2010.

SACRISTIA - Disponível em: http://www.mas.ufba.br/sobre_acervo.html. Acesso em: 29 jul 2010.

Disponível em: <http://www.lithis.net/64> Acesso em: 22 ago. 2010.

Disponível em: http://www.teologia-assunção.br/cursos/2psgr_teologia/stricto_sensu/teses_alunos2006/Gabriel%20dos%20Santos%20Frade.pdf. Acesso em: 30 out. 2010.

Disponível em: <http://www.museu-saoroque.com/Sacristia.aspx>. Acesso em: 22 ago. 2010.

Disponível em: [http://www.infopedia.pt/\\$igreja-de-s.-roque-\(lisboa\)](http://www.infopedia.pt/$igreja-de-s.-roque-(lisboa)). Acesso em: 22 ago. 2010.

Disponível em: http://www.forumpatrimonio.com.br/view_full.php?articleID=146&modo=1 Acesso em: 22 jul. 2010.

Disponível em: <http://www6.ufrgs.br/artecolonial/pindorama/art4.htm> Acesso em: 23 jul 2010.

ARTIGOS CONSULTADOS

SOUSA, Avanete Pereira. Artigo: **Cidade, poder local e atividades econômicas: Bahia, século XVIII.**
Artigo: **O Senado da Câmara da Bahia e a crise do Antigo Sistema Colonial.**

Professora do Departamento de História da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).

Doutora em História Econômica (USP). E-mail: avanete@uol.com.br

ARQUIVOS CONSULTADOS

Fundação Instituto Feminino da Bahia.

ANEXOS

ALFAIAS do Seminário Beneditino, 1647.

Comentário: Neste livro se relacionam os objetos de culto do século XVII, armários de sacristias, arcazes, guarda-roupas credencias (mesas utilizadas para os cálices). Enfim todo o equipamento para as celebrações dos beneditinos.

CATEDRAL Basílica de São Salvador da Bahia – IPAC SECRETARIA DE CULTURA E TURISMO – GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA. Comentário: Fotos do Arcaz da Catedral Basílica de São Salvador e textos a respeito do mesmo móvel.