

IMAGENS DE ROCA E DE VESTIR NA BAHIA¹

Maria Helena Ochi Flexor (UCSal / EBA-UFBA)

A rua e a praça, no século XVIII, foram lugares privilegiados de exteriorização da fé e de alegria festiva na Bahia. Como essa demonstração não se fazia sem a presença da iconografia religiosa, essencial para despertar a fé na população, a arte teve seu lugar nessa rua e nessa praça. Foi, da mesma forma, o período de prestígio das Ordens Terceiras e Irmandades leigas que eram as grandes patrocinadoras das festas.

A larga produção de imaginária de vulto, no setecentos, tinha explicação no Concílio de Trento, que manteve todas as formas tradicionais de piedade e confirmou, também, o culto às imagens (DELUMEAU, 1973, p. 102; REYCEND, 1786, Conc. Trid., Sessão XXV). A Contra-Reforma e o Concílio deram ênfase à proliferação das imagens como multiplicadoras da própria fé. Elas se faziam presentes sob diversas formas, em todos os espaços religiosos, ou nos espaços de manifestação pública e coletiva de religiosidade, como as procissões.

De acordo com São João da Cruz, havia uma relação recíproca, entre Deus e os fieis, que era mediada pelas imagens. Assim, por meio das imagens de devoção, inflamavam-se as orações e, por meio de ambas, Deus continuava a conceder as graças e milagres. Essa noção de reciprocidade, entre imagens e fieis, permite entender o papel crucial que a escultura desempenhou nas procissões, especialmente nas penitenciais, e explica porque as imagens eram essenciais.

Criadas e enfatizadas pela matriz sensorial das procissões, as imagens provocavam emoções e lágrimas nos fieis. E essas lágrimas, inclusive recomendadas pelas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, surgiam diante das cenas de sofrimento de Cristo e de Maria. Outras levavam à meditação. Criavam, por assim dizer, o cenário propício.

Segundo Pagnier (1995, p. 337), a dramaturgia achou no jesuíta Franciscus Lang (1645-1725) um teórico que, na sua *Dissertatio de actione scenica*, chegou à codificar os efeitos para relacionar o cenário com um verdadeiro dispositivo da meditação. De fato, o que regia o espaço cênico de Lang era a concepção dinâmica de uma fé que já fazia remover montanhas. Franciscus

¹ Este artigo foi publicado, com diversas alterações, sob o título *Imagens de vestir na Bahia*. In: V Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte; A arte no mundo português nos séculos XVI-XVII-XVIII. Faro/Portugal, Universidade do Algarve, 2001, p. 275-293.

Lang recomendava ao ator contemplar corrente e cuidadosamente os retratos, esculturas e estátuas dos artistas para poder aumentar sua capacidade de expressão. Isso confirma o que é dito acerca do teatro religioso e da mimesis entre coisas santas e os fieis.

E, nessas cenas de procissão, dominavam, sobretudo, as imagens de roca e/ou as de vestir, que possibilitavam expressões e gestos teatrais e permitiam a comunicação direta com os acompanhantes. A possibilidade de mudar a roupa e os gestos das imagens se coadunavam perfeitamente com a teatralidade barroca e com o que as cenas pediam.

Essa prática remontava a Idade Média quando, nas teatralizações das vidas dos Santos, a Igreja tomou emprestado, do teatro de marionetes, o uso de bonecos, vestidos de acordo com a cena que representavam. Recuperado aquele tipo de encenação pelo teatro de ópera, no século XVI europeu, as cenas, caracteristicamente, uniam a visão e a audição ao sentimento e à ilusão.

Depois da Idade Média, foi o teatro jesuítico que exerceu grande influência no mundo católico ocidental e oriental. E esse teatro dos jesuítas tinha estreitas relações com o teatro barroco que manteve os marionetes, agora representando as figuras sagradas e personificadas por meninos.

Foi a Companhia de Jesus que introduziu a prática do teatro na catequese dos gentios, onde a cenografia era um elemento importante que, constituindo a composição de lugar, já aparecia nos Exercícios Espirituais (1548), de Santo Inácio de Loyola (PAGNIER, 1995, p. 333, 334). Espaço comum para esses teatros eram os terreiros, sempre muito amplos, seguindo o modelo espanhol das grandes praças, situados diante da igreja e convento das aldeias jesuíticas.

Embora se identifique a existência do teatro jesuítico no próprio século XVI, e princípios do XVII, no Brasil (ANCHIETA, 1988, p. 164-195; ARAÚJO, 1618), Pagnier (1995, p. 335), apontou o seu início no século XVII na Espanha, quando se pode verificar a primeira dramaturgia de estilo jesuítico e que teria tido influência em Portugal.

A partir do cenário italiano, os decoradores jesuítas espanhóis juntaram dois motivos, que se tornariam a marca ibérica, tanto no teatro, quanto na procissão: o primeiro tinha uma rocha solitária, montanhosa, onde eram cavadas grutas, com freqüência habitadas por eremitas, e a segunda representava a aparição, no ar, da figura da Eucaristia aureolada, representada na igreja, e fora dela, pela custódia ou sua estilização.

Para colocar os conjuntos de imagens na rua, as Irmandades e Ordens Terceiras lançaram mão de cenários que tinham sua inspiração nesses modelos espanhóis, com base na rocha solitária, denominação espanhola de rocha, elemento fundamental na composição de lugar, ou cenário, principalmente das cenas da Paixão de Cristo.

Não é de surpreender que essas cenas se desenvolvessem nas ruas, com as representações dos Passos da Paixão de Cristo (Fig. 1), que seguiam estritas recomendações tridentinas², tantas vezes reproduzidas até o século XIX, em que a movimentação barroca, o exagero gestual e teatral das cenas de sofrimento estavam de acordo com o estilo que exprimiam (OLIVEIRA, 1985, p. 21). Segundo Webster (1999, p. 557), a característica principal da procissão da Semana Santa eram as cenas esculturais, em tamanho natural, representando personagens ou cenas da Paixão, carregadas através das ruas.



Fig. 1 - Cristo carregando a cruz, século XVIII, Museu da Ordem Terceira do Carmo, Cachoeira / Bahia

O historiador Josef Gregor (cf. PAGNIER, 1995, p. 336) situou a origem do primeiro motivo no cerimonial da festa de Corpus Christi, que conheceu uma pompa impressionante na Espanha. Nesse cenário, as rocas constituíam espécies de carros ornados com decoração rochosa, que se destacavam em torno do ostensório. Essas rocas podiam representar, de acordo com a temática, o monte Tabor, o Sinai, o altar do sacrifício de Isaac, o Horeb, o monte das Oliveiras, a gruta da Natividade, o calvário ou o sepulcro ou, em segundo plano, o Montserrat, ou relevos de Externstein, frequentes nas pinturas medievais alemãs.

² As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia reproduziram essas recomendações. Estabeleceram uma hierarquia de devoções e a Santíssima Trindade, mas especialmente a figura de Cristo Crucificado, passou a ser a primeira recomendada na escala celeste.

Esse tipo de composição é um traço, próprio da dramaturgia espanhola, que influenciou toda a Europa Central e a América. Em Viena, Ludovico Otávio Burnacini (1636-1707), que trabalhou para os jesuítas, deixou várias gravuras em que usou o cenário de rochedos na decoração de teatro (IDEM, p. 336). Nas descrições de cenas, suas contemporâneas, aparecia Cristo ferido, em rochedos crivados de grutas, entorno típico para as cenas da tentação e do deserto, que se opunham à aula sancta no Templo, ou corte, com decoração arquitetônica³.

O cenário natural do rochedo, em algumas nas procissões ibéricas, foi substituído por essa composição arquitetônica, imitando o sacrário, o baldaquino ou, sinteticamente, o pátio, formando o lugar ou ambiente. Às vezes, tinham proporções tão gigantescas que o teatro, a liturgia e festas de glorificações de reis partilhavam o mesmo cenário. A composição arquitetônica, em grande ou pequena escala, caracterizaria o segundo motivo da cenografia barroca, que teve como mestre o também jesuíta Andréa Pozzo (1642-1709), que criou, na pintura de perspectiva, a composição de lugar utópico.

No cenário de roca ou rocha, as confrarias da Andaluzia popularizaram a forma específica de esculturas processionais, as já referidas imagens de roca e/ou de vestir, esculturas que permitiam a troca de trajes. Feitas de papel machê⁴, mas geralmente de madeira, eram esculturas mais leves, devido à sua estrutura formando corpo rústico, ou por serem ocas, reduzindo o peso e permitindo o transporte nas procissões em grandes conjuntos em meio a um cenário. Se boa parte do corpo precisasse ser exposta, nesse caso ele era esculpido com mais esmero (Fig. 2).

³ O deserto, inferno, prisão constituíam motivos de cenários de inspiração negativa, contrastando com o céu, a cidade, palácio, jardim que eram positivos (PAGNIER, 1995, p. 337).

⁴ Por serem transitórias, muitas usavam esse material ou papelão, cera, fibra natural e revestida por tecido ou gesso.



Fig. 2 – Cristo atado á coluna, Museu da Ordem Terceira do Carmo, séculos XVIII/XIX, Cachoeira / Bahia

Na Bahia, foi a composição de lugar, baseada nesse rochedo, que prevaleceu na ornamentação das composições efêmeras das procissões⁵, especialmente na dos Passos, enquanto o segundo tipo de cenário foi corrente nas procissões do Corpus Christi, ou transporte do viático, mas, sobretudo, nas arquiteturas efêmeras ou decoração interna das igrejas.

⁵ Por serem efêmeras, em geral com rochedo montado em papel ou imitando pedra, esses cenários desapareceram.

Várias procissões da Bahia⁶ impressionavam pela exteriorização religiosa, através de ornamentações, gestos e iconografia, numa réplica local dos modelos espanhóis. Para maior realismo, as imagens traziam de olhos de vidro, lágrimas de cristal ou resina, dentes e unhas de osso ou marfim, cabelos humanos, braços e pernas móveis e cores extremamente naturais⁷. As articulações⁸ permitiam transformar a posição das imagens para serem usadas em rituais diferentes⁹, possibilitando gestos teatrais e enriquecendo iconograficamente as imagens (Fig. 3). As preciosas gotas de sangue, ornamentadas por rubis¹⁰ na figura de Cristo, davam um brilho de coisa viva.

⁶ Passaram para o Brasil as procissões realizadas em Lisboa, chamadas del Rey ou, como rezavam as Constituições Primeiras, procissões gerais, ordenadas pelo Direito Canônico, Leis e Ordenações do Reino e costume do Arcebispado da Bahia. As procissões del Rey, ou patrocinadas pela Câmara, eram, além da de Corpus Christi, as de São Sebastião, São Felipe e Santiago, Santo Antônio de Arguim, São Francisco Xavier e São João. E estava estabelecido que, por licença do Arcebispado, somente os Religiosos da Companhia de Jesus poderiam fazer nesta Cidade Procissões, que no dia das onze mil Virgens, no dia da Santíssima Trindade, e na Terça Feira das quarenta horas costumão fazer. E os Religiosos de Nossa Senhora do monte do Carmo em Sexta feira da Paixão. E os de S. Francisco em Quarta Feira de Cinza ...E a da Irmandade da Misericórdia em Quinta Feira de Endoenças, e em dia de todos os Santos (CONSTITUIÇÕES, 1853, título XIV, itens 489-490p. 191). Chegavam ao exagero dos coloridos dos membros gangrenados de Cristo.

⁷ As partes nobres – cabeça, mãos e pés – eram encarnados e o resto do corpo estofado em ouro. Segundo Bluteau (1722, v. 3, p. 84, 315), encarnação, como termo de pintor, significava a côr da carne em todas as partes nuas de um corpo pintado, enquanto estofado era termo de pintor, segundo o qual o estofado de figuras, ou de roupas não se faz, se não sobre ouro burnido. E, ainda, estofar figuras ou roupas he sobre ouro burnido, cobrir de cor, & depois riscar com a ponta de hum estilo de páo, ou de prata, ficando a flor, folhage, ou outro lavor, que fez de ouro, a vista.

⁸ As articulações permitiam os movimentos dos braços, antebraços e mãos, ou das pernas, permitindo às figuras sentar, ajoelhar ou ficar em pé.

⁹ A imagem de Cristo, por exemplo, com articulações nos cotovelos e ombros, tanto podia servir para a representação do Senhor Morto, quanto do Cristo Crucificado ou Carregando a Cruz, etc.

¹⁰ Na realidade não são rubis, mas um mineral denominado ouro-pigmento, condensado pelo calor (MORESI, 1997, p. 70-71).



Fig. 3 – Imagem de Cristo articulada, Casa dos Santos da Ordem Terceira do Carmo, século XVIII, Cachoeira / Bahia

Essas cenas eram recorrentes, e cada vez mais dramáticas, especialmente nos Mistérios ou Passos da Paixão de Cristo que, à imitação das figuras teatrais, formavam, sobretudo no século XVIII, conjuntos barrocos que imitavam as visões e êxtases. As visões e êxtases tinham mais representação cenográfica que iconográfica e derivaram da imitação dos gestos dramáticos de Santa Tereza de Ávila, de São João da Cruz ou de Maria Madalena e mesmo de Maria desmanchada em dor e lágrimas, à maneira italiana, mas, sobretudo espanhola, diante do sacrifício de seu Filho.

Além do realismo das esculturas, seus ornamentos eram também descritos como a causa dos choros. Em 1556, o místico espanhol, São João de Ávila, salientou as possibilidades afetivas das confrarias, destacando, como complemento indispensável o conjunto da Senhora da Soledade, ou Nossa Senhora das Dores, para provocar mais ainda, a piedade e a devoção nos fieis, através

dos já referidos efeitos miméticos. Para tanto, cravavam-lhe uma ou várias espadas no peito. De forma ilusória se revivia, fisicamente, a Paixão de Cristo e a dor de Maria. E a ilusão e os gestos teatrais eram componentes barrocos.

Vitalizadas, no século XVI, pelos espanhóis na Península Ibérica, as imagens de vestir e as de roca tiveram seu maior uso no Brasil no século XVIII, chegando a atingir o século XIX. Sua introdução na Bahia, com certeza, se deu no período de união das coroas ibéricas.

As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia referiam-se às antigas (imagens) que se costumão vestir, que significava que a sua utilização antecedia a aprovação dessas Constituições, que data de 1707. Isso mostra o hábito de vestir as imagens¹¹, para as quais se ordenava que fossem

de tal modo, que não se possa notar indecência nos rostos, vestidos, ou toucados: o que com muito mais cuidado se guardará nas Imagens da Virgem Nossa Senhora, porque assim como depois de Deos não tem igual em santidade, e honestidade, assim convêm que sua Imagem sobre todas seja, mais santamente vestida, e ornada. E não serão tiradas as Imagens das Igrejas, e levadas a casas particulares para nellas serem vestidas, nem o serão com vestidos, ou ornatos emprestados, que tornem a servir em usos profanos (CONSTITUIÇÕES, Livro 4º, tit. XX, item 698, p. 256-257; REYCEND, 1786, Conc. Trid., sessão XXV)¹².

O mesmo se estabelecia para os Arcebispados de Portugal, a exemplo do Porto (FERREIRA-ALVES, 1989, p. 44). Segundo Campos (1941, p. 334-335), para citar apenas um exemplo, a imagem de Nossa Senhora das Angústias, venerada no Convento de São Bento da Bahia, datada de 1612, era retirada em agosto do seu altar as doze horas e transportada a certa casa, onde devotos procediam à mudança das suas vestes. A Irmandade ia buscá-la pelas 16 ou 17 h, em procissão, acompanhada duma banda de música e de numerosa massa popular.

Ordenava-se, a partir da aprovação das Constituições, que as imagens de vulto fossem de corpo inteiro, e feitas de tal maneira, que não precisassem de vestidos para que ficassem mais decentes. Isso não foi seguido na Bahia. Os usos e costumes prevaleceram sobre a regra, pois deviam estar profundamente enraizados na cultura local, desde, pelo menos, o início do século XVII.

A maioria das esculturas, do século XVI e XVII, era vestida com simplicidade, feitas, as vezes grosseiramente, como as imagens da Virgem trajadas com roupas de luto. Ainda no início do setecentos, Frei Agostinho de Santa Maria dava notícias de imagens que portavam vestes pretas

¹¹ As Constituições do Arcebispado de Braga já faziam referência aos vestidos para as imagens dos santos, que algumas pessoas costumavam oferecer, em 1538 (ROCHA, 1996, p. 198).

¹² Toucados, segundo Bluteau (1722, v. 8, p. 213) diz mais que Touca, chamavão os Antigos a certo toucado com cabelos, usado das mulheres.

como as que cobriam Nossa Senhora da Soledade, feita em Lisboa, colocada no Hospício da Piedade que, sentada ao pé da cruz, era de vestidos, coberta com roupas daquela cor e uma toalha, como uma viúva (SANTA MARIA, 1947, p. 47). Encontrou outro exemplo na imagem de Nossa Senhora da Soledade, do Convento da mesma invocação, colocada no altar mor, ao pé da cruz, vestida de roupas pretas e toalha, que tinha cinco palmos de altura, mesmo sentada (IDEM, p. 62-63). Já a imagem de Nossa Senhora das Angústias, acima citada, com altura quase natural era de roca, & de vestidos e os vestidos são na forma em que antigamente se costumavão vestir as Imagens, toalha de alentos, & mangas como antigos fayos de ponta (IDEM, p. 71-72)¹³.

A participação das Irmandades e da população na ornamentação de imagens fez o luxo ser, cada vez, mais crescente. O setecentos substituiu as antigas vestes negras por preciosas vestimentas, de finos tecidos – veludos, sedas, brocados -, por vezes bordados a ouro ou prata que, em conjunto com os demais ornamentos, - pérolas, marfim, pedras semipreciosas -, contribuía significativamente para a verossimilhança da imagem com figuras luxuosas das Cortes. No século XVIII, muitas figuras desses cenários foram enriquecidas, especialmente os mantos da Virgem. As irmandades com freqüência encomendavam esses ornamentos das oficinas locais fazendo grandes gastos. Em muitos casos, os custos das vestes novas excediam os da própria escultura. Escultores da Virgem, em particular, tendiam a acrescentar não somente as vestimentas bordadas, de veludo e brocado, mas também complementá-las com delicadas roupas íntimas como anáguas, batas e armações de saias, bordadas e com rendas.

E entre essas imagens o autor do Santuário Mariano¹⁴ descreveu várias que recebiam parte de vestes, isto é, somente os mantos, uns mais ricos outros mais pobres, e as que eram vestidas inteiramente com tecidos. Das 133 imagens da Virgem, identificadas por Frei Agostinho de Santa Maria, pelos anos 1720-1722, os mantos cobriam 41 imagens da Rainha dos Anjos, a Rainha dos Céus, Rainha da Glória. Eram de seda ou tela, bordados de ouro, ou guarnecidos com rendas de ouro e laços de fita, azuis ou das cores ditadas pelas datas de cerimônia.

Esse uso se prolongou por todo o século. Em 1772 o irmão vice-ministro, Domingos Rodrigues da Costa, que estava doente, doou à Senhora da Conceição, um manto de veludo azul, agalado de ouro, forrado de galasse de ouro, sobre damasco carmesim, para acompanhar a procissão de

¹³ Toalhas de alento. Alentos, ou toucados de algumas freiras são o que acompanha, e orna de huma, & outra banda a toalha da cabeça (BLUTEAU, 1722, v. 8, p. 213).

¹⁴ Baseado em descrições, feitas por autoridades religiosas de diferentes partes do mundo português dos fins do século XVII e princípios do XVIII, descreveu as milagrosas imagens de Maria, sendo que o volume 9 era dedicado à Bahia. Mesmo as imagens de vulto, no entanto, recebiam uma peça de vestuário, identificando Maria como Rainha. Frei Agostinho, por 1700, identificou cerca de 133 invocações da Senhora na Bahia, incluindo Salvador e Recôncavo, sendo as predominantes a da Conceição, 14, mas sobretudo, 26 do Rosário.

Cinzas, anualmente patrocinada pela Ordem Terceira de São Francisco. Fez a doação com a condição de que, enquanto ele vivesse, guardaria o manto em sua casa. Encarregava o mestre Eusébio Fernandes, que fizera o manto, de vestir a Senhora apenas no dia da procissão. Depois do seu falecimento, e por testamento, colocava a condição de que não se emprestasse o manto para outra imagem, caso contrário o mesmo deveria ser dado para a Nossa Senhora da Conceição da Freguesia da Praia. A sua Irmandade também não poderia emprestá-lo à outra imagem, sob pena de ser doado para a Nossa Senhora das Angústias beneditina. Aquela que portasse o manto deveria participar da procissão de Cinzas e o mesmo Euzébio Fernandes se encarregaria de colocá-lo decentemente e, na sua ausência, seria pago outro curioso ... que bem o saiba por sem defeito algum. Caso o manto não fosse devolvido, a Ordem pagaria 400\$000 para um artesão fazer outro (ALVES, 1948, p. 174-175).

Para sair à rua nas procissões, os Santos vestiam-se, portanto, com luxo e não só usavam jóias como tinham sua coleção particular de peças de ouro, prata e pedras preciosas. No imaginário popular, a Virgem e o Cristo Crucificado, os Santos e Santas amavam as riquezas, como os seres humanos, e talvez até mais. Não só eram ornados como reis, rainhas, com seus ricos mantos e coroas, como a eles se destinavam jóias, pedras e metais preciosos, moedas, dados por esmola em pagamento de promessas, dívidas ou deixadas como legado testamental. O fausto e a riqueza significavam, em igual proporção, a intensidade devocional. A riqueza, em lugar de ser uma maldição, era antes uma via de acesso privilegiado à santidade. A cenografia rica servia, por esse modo, como se viu, para despertar a piedade e o fervor.

Toda a produção escultórica dessas imagens processionais estava fundamentada mais em pressupostos de natureza religiosa do que numa problemática estética. Nesse sentido, a arte escultórica baiana ligada aos Passos, se aproximava mais da referência popular, permanecendo fiel às temáticas e concepções do santeiro, mais do que do escultor. Nesses cenários processionais, no entanto, trabalhavam artistas e artesãos, não se podendo identificar, como querem alguns estudiosos, os autores, especialmente, das imagens.

Destinadas, em grande parte, a ser renovadas de tempos em tempos, essas imagens tinham aspecto mais rústico. Até a construção das Casas de Santos (Figs. 4 e 5), nos noviciados das Ordens Terceiras, no século XIX, sofriam renovações ou restaurações constantes. Por comporem cenários passageiros e por serem vistos de certa distância, os detalhes, com exceções, eram menos aprimorados. Cada Ordem Terceira possui, ainda hoje, além das figuras dos diversos Passos da Paixão de Cristo, toda uma galeria dos Santos venerados por cada uma delas.



Fig. 4 – Casa dos Santos, século XIX, Ordem Terceira de São Francisco, Salvador / Bahia



Fig. 5 – Casa dos Santos, século XVIII, Ordem Terceira do Carmo, Cachoeira / Bahia.

As imagens de vestir, na bibliografia da arte luso-brasileira, são usualmente classificadas como uma daquelas destinadas às cerimônias processionais (BARDI, 1975, p. 64), descritas como imagens que recebiam roupa de tecido, cabelereiras naturais e, por vezes, olhos de vidro, jóias, etc. para dar-lhes aparência de coisa viva. Acrescentavam-se coroas, resplendores ou diademas, além de atributos identificadores¹⁵ da iconografia ou a figura do Menino Jesus, muitas vezes também de vestir.

Myriam Ribeiro de Oliveira classificou nesse grupo as chamadas imagens de roca luso-brasileiras que tem partes do corpo sob as roupas reduzidas a uma armação de madeira em ripas, oferecendo a vantagem da diminuição do peso para o transporte nas procissões (OLIVEIRA, 1997, p. 263-264). Da mesma forma Real (1962, v. 2, p. 44) definiu roca como a armação de madeira de certas imagens, sobre a qual se colocam as vestes que lhes são próprias. Diz-se: santo de roca.

Bazin (1976, p. 277) as confundiu com manequins articulados, revestidos de trajes sumptuosos e de joias (estátuas de vestir); vão ao ponto de parecerem com olhos em esmalte ou em ágata e cabelos, pestanas e sombrancelhas naturais. Não deixou de observar, entretanto, que algumas eram agrupadas em quadros e se faziam presentes na procissão de Sexta-Feira Santa.

Gilka Santana e Valdete Paranhos da Silva (1983, p. 122) as classificaram em quatro tipos que, na realidade, se reduzem a dois: as que possuíam anatomia simplificada, e peças de vestuário indicadas ou em tecido, e as que tinham o tronco de ripas ou gradeado da cintura para baixo. As autoras classificam os quatro grupos que apontam como denominadas, genericamente, “Imagens de Roca” não só pela semelhança com o fuso da roca de fiar, como por terem sido, na sua origem, vestidas com tecidos fabricadas nesse instrumento de grande uso na antiguidade. Chamam aquelas que possuem a parte superior simplificada e a inferior com armação de madeiras como imagens de bastidor e aquelas com vestes simplificadas e articulações nos membros como imagens de vestir pela aparência com as imagens desbastadas espanholas e que eram assim conhecidas por receberem vestes luxuosas e mantos bordados.

A mesma associação entre imagem de roca e roca do tear é encontrada no catálogo da Exposição (1994) da coleção Marcelo de Medeiros, que teve lugar no Museu de Arte Sacra, no qual João Marino afirmou que: o nome “Santos de Roca” provém da Roda de Fiar, intimamente ligada ao

¹⁵ Livros, instrumentos profissionais, igrejas, rosários, espadas, palmas, cruces, escapulário, animais, ossos, etc.

início da fabricação do tecido¹⁶. Selma Oliveira (1997, p. 80), sem distinguir imagens de roca ou de vestir, classificou-as como imagens de roca completas e imagens de roca incompletas.

Não se sabe exatamente quando surgiu essa associação das imagens de roca com a roca do tear, ou melhor, roda de fiar algodão (Fig. 6), mas na bibliografia consultada, vários autores, independentemente da tipologia, classificam todas as imagens de vestir como imagens de roca, enquanto Maria Regina Quides (2001, p. 129-131), classificando as imagens processionais, as dividiu em três categorias: imagens articuladas, imagens de vestir e imagens de roca. Identificou as que se assemelham a um manequim às imagens de vestir. As de roca seriam aquelas sustentadas por ripas, com gradeado de forma arredondada. Em nota de rodapé deu, inclusive a explicação acima, para a origem da designação roca, comumente divulgada entre historiadores da arte brasileiros, que a aproximam da forma do bojo da vara ou cana, em que se enrola a rama de linho, de algodão ou lã destinada a ser fiada no tear. Esta definição foi repetida por Ferreira (s.d., p. 1240)¹⁷ que fala, também, em roca de fiar e armação de madeira das imagens dos santos...¹⁸.

¹⁶ A roca de fiar era atributo de santas que tinham sido pastoras como Santa Genoveva, Santa Joana d'Arc, Santa Noemia, Santa Margarida de Antioquia (TAVARES, 1990, p. 197), mas nenhuma delas fazia parte do hagiológico das Irmandades e Ordens Terceiras setecentistas.

¹⁷ Dicionário da língua portuguesa falada no Brasil, mas conhecido como Aurélio.

¹⁸ Também extraiu de Bluteau o significado dado na marinha antiga: obra que se faz com madeiras e cabos, em torno de mastro e vergas rendidas, para reforço, bem como o significado de rocha.

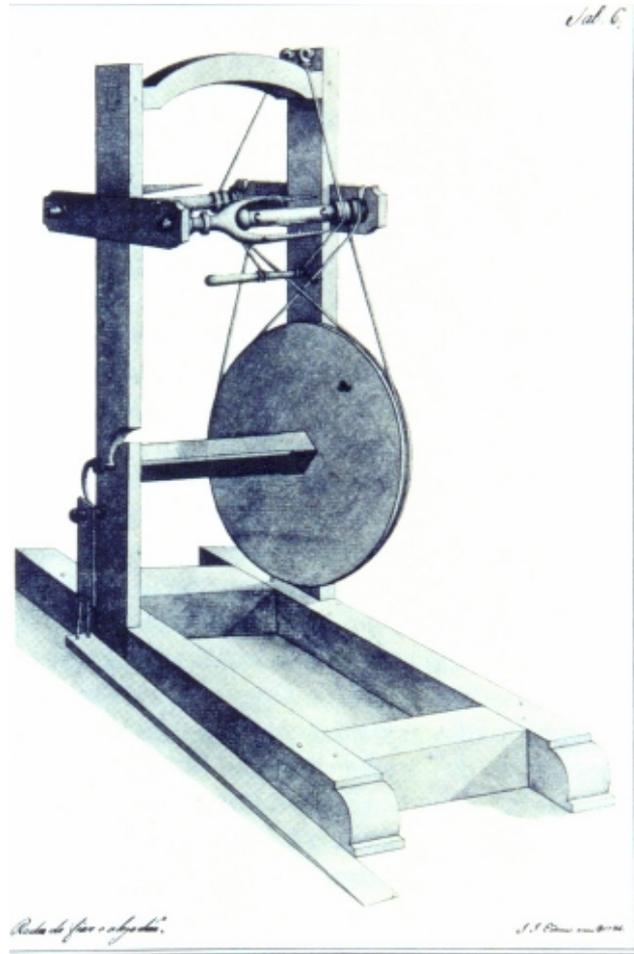


Fig. 6 - Roda de fiar algodão, desenho de J. J. Codina, 1784,
ilustração da obra de Alexandre Rodrigues Ferreira

Rafael Bluteau (1722, v. 7, p. 350), nos princípios do setecentos, se referia à imagem de roca, & vestidos, esclarecendo que he a que tem armação de paos, cuberta de vestidos, que a sustenta da cintura até os pés..., citando o exemplo extraído do Santuário Mariano, em que Frei Agostinho de Santa Maria¹⁹ falava sobre uma imagem do Arcebispado de Lisboa: he essa Santa Imagem de Roca, & vestidos²⁰.

Frei Agostinho fazia distinção entre imagens de roca e de vestidos. Assim, fez referência à imagem de Nossa Senhora da Boa Morte, de 1685, do Convento do Carmo, de seis palmos de altura que era de vestido, adornada com ricas telas (SANTA MARIA, 1947, p. 42). Esta não foi indicada como sendo de roca. As imagens de vestir, normalmente, eram as que tinham o corpo esculpido de forma simples e nem sempre eram processionais (Fig. 7).

¹⁹ No tomo 2, p. 271.

²⁰ Bluteau ainda dizia que os poetas tomavam roca por rocha, além de se referir à roca de vestido que correspondia às tiras estreitas de pano, usadas antigamente, segundo o autor, nas mantas e nas calças.



Fig. 7 - Imagens de vestir, Museu da Ordem Terceira do Carmo, séculos XVIII/XIX, Cachoeira / Bahia

Dessa mesma linha era uma das tradicionais imagens baianas, a imagem de Nossa Senhora da Graça, com a qual a índia Catarina Paraguaçu teria sonhado e que deu origem à igreja da mesma invocação. Conta o Santuário Mariano ser de origem castelhana,

a Senhora he de vestidos contra o que os Authores della referem, & será sem duvida, porque das prayas de donde a recolheo o Indio, sahirão mal tratadas as roupas da escultura, & porque não era conveniente estofar huma milagrosa Imagem, a vestirão de roupas, & assim se costumão fazer ate o presente. E os que dizem ser de vestidos, não examinarão bem a sua forma.

Conta ainda que, como pagamento de um milagre da Senhora, fazendo chover depois de longa seca, a Câmara de Salvador deu-lhe um vestido encarnado de rica seda, todo guarnecido de ricos passamanes de ouro (IDEM, p. 26-28).

As imagens de roca formavam o outro grupo com apenas a parte superior do tronco esculpida (foto 8) ²¹, dando a forma anatômica e oca, e a parte inferior com armação de madeira de qualidade inferior e de elaboração diversificada. A cabeça, mãos e pés encarnados eram feitos de madeira maciça. Pelas várias descrições encontradas, as imagens de roca estiveram, sobretudo, ligadas aos Mistérios ou Passos da Paixão e à cena da Crucificação. Tornou-se símbolo dos conjuntos em que, necessariamente, constavam Cristo e a Senhora dolorosa, alternando São João Batista e Madalena. O próprio Arcebispo, D. Sebastião Monteiro da Vide deu notícias ao autor do Santuário Mariano sobre uma Senhora da Soledade, que existia no sertão, nas ribeiras do São Francisco, lugar conhecido como Bom Jesus da Lapa, levada pelo ermitão, Francisco de Mendonça, ou Francisco da Soledade, por 1680. O já então padre Francisco, ordenado em 1700, doou uma imagem e

a mandou ir; não me constou se da Bahia, se da Villa de São Francisco... He Imagem prodigiosa, & da proporção de hua perfeytissima mulher. He de roca, & de vestidos. O mesmo devoto a mandou compor com vestidos preciosos, & de grande custo,

com o Santo Sudário nas mãos, colocada na capela mor, encostada à cruz (IDEM, p. 168-172).



Fig. 8 - Conjunto da Procissão de Cinzas, século XIX, Ordem Terceira de São Francisco,

²¹ Tomou-se ilustração de Minas Gerais devido às dificuldades em fotografar imagens desse tipo na Bahia.

Mariana / Minas Gerais

Como as imagens, feitas de armação de madeira, e a boa parte das de vestir, eram quase que exclusivamente aquelas utilizadas nas procissões e sendo essas procissões predominantemente dedicadas a reviver a Paixão de Cristo, mesmo com Santos devocionais e figuras da antiguidade associados, pode-se concluir que a designação roca vem da composição de lugar, do cenário sempre rochoso necessário nessa temática. Pelos exemplos citados verifica-se que toda imagem de roca era de vestir, não sendo válida a recíproca. Aquelas se movimentavam em cima das charolas pelas ruas e estas compunham os Passos ou Mistérios²² estáticos, distribuídos em vários pontos da cidade²³.

No século XVIII, o rochedo, ou a roca, fez parte do cenário religioso em várias situações. Távora (1983, p. XXXI), referindo-se ao Oriente, classificou como

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

Desse mesmo gênero eram os Meninos Jesus de Praga ou os de Braga e mesmo o Salvador do Mundo. Além das cenas dos Mistérios se passarem, quase que exclusivamente, em cenários rochosos, havia a recomendação do Concílio Tridentino, e adotada pelas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, para o culto de Cristo e da Cruz, que deviam estar em lugar apropriado. Não era proibido, para consolação dos fieis Cristãos, as Cruzes de páo, ou de pedra, ou pintadas com perfeição, e ornato possível nos lugares publicos, estradas, ruas, e caminhos, ... deviam, no entanto, o quanto possível, estar levantadas do chão (REYCEND, 1786, Conc. Trid., sessão XXV, CONSTITUIÇÕES, Livro 4º, tit. XXI, item 703, p. 257-258). Assim, todos os Cristos crucificados, invariavelmente, traziam a representação da roca, denominada na documentação da época por calvário²⁴. Basta recorrer aos Inventários e Testamentos onde, sempre os crucificados eram descritos como compostos de cruz e calvário.

Outros exemplos são os sacro montes, simulacros do Calvário de Cristo para os que não podiam ir à Terra Santa (SANT’ANNA, 2000, p. 61).²⁵ Outro motivo, o Felsentheater²⁶ (teatro de rochedos), formando o lugar geométrico, tendendo à estilização, como os calvários das cruzes ou tronos dos altares, eram apenas representações do real, constituindo o lugar mental ou lugar de memória, isto é, apenas sugerindo a forma das rochas.

²² Mais recentemente chamadas Estações.

²³ Substituídos depois por pinturas ou cruzes.

²⁴ Os calvários passaram, a partir do oitocentos, a ser denominados peanhas.

²⁵ O exemplo maior no Brasil está em Congonhas do Campo, em Minas Gerais.

²⁶ Muito divulgado pelos jesuítas de Viena (PAGNIER, 1995, p. 336).

O século XIX mudou esses quadros. A mentalidade no Império, já sob a influência do liberalismo, do positivismo e mesmo da maçonaria, via a religião com outros olhos. As procissões patrocinadas pelas Irmandades e Ordens Terceiras passaram a se dar com descontinuidade.

O Cristo Crucificado, os seus Passos da Paixão e a Santíssima Trindade, a Virgem Maria e os Santos, que tiveram seu culto extremamente incentivado pelo Concílio Tridentino e pelas Constituições do Arcebispado da Bahia, perderam devoção com o tempo. O culto à imagem de Cristo e à Cruz foi mudado no novo regime, pois, segundo alguns teólogos, este culto (latria)

só se dá a Deus, a Trindade Santíssima, a Christo Redemptor nosso, ao Santíssimo Sacramento, porque nelle está o Verdadeiro Deus realmente. Mas este culto não se dá ao Santo Lenho &c. porque a este é dado o culto de Hyperdulia; e bem assim as Imagens de Christo (REGIMENTO, 1853, p. 150).

As imagens de vestir, entretanto, foram utilizadas correntemente até esse período em Salvador, enquanto nas cidades do interior do Estado podem ainda ser vistas nas procissões. Nessa segunda metade desse século, entretanto, a memória, parece, tinha se perdido. Entre as suposições, feitas por Manoel Querino (1851-1923), ao falar sobre as artes na Bahia afirmava que os modelos de que se serviam os artistas foram manequins armados de sarrafos, e complementando que

pregada a fazenda com alfinetes, como praticam os armadores e faltando o movimento de forma ondulante, que era substituída pelas asperezas das perpendicularidades. Assim, pois ficava o pannejamento com discreção das violências do vento, os pannos a voarem, produzindo mão effeito, na confusão das linhas,

justificando e condenando a movimentação barroca. Explicava que disso resultou

as dobras forçadas, sem elegância; o recorte duro, sem delicadeza de formas, e o talhe da fazenda grossa, como fosse o burel, obedecia aos mesmos golpes que o da fazenda fina e delicada. Pannos cahidos, mas pesados e sem symetria, mostram desconcertos nos trabalhos do tempo. E ahí estão, por exemplo, S. Francisco Xavier, S. Inácio, e mais outros trabalhos existentes na igreja da Cathedral (QUERINO, 1913, p. 15-16).

São duas imagens de vulto barrocas que ainda não foram devidamente estudadas.

Manoel Querino (1909) tomou as imagens de vestir como modelos²⁷ copiados pelos escultores. Tanto esse autor, quanto Carlos Ott (1989, p. 42), com diferença de 80 anos, tinham em mente que entre escultores e pintores do século XVIII, e primeira metade do XIX, na Bahia, se praticavam os métodos neoclássicos das Academias de Belas Artes. Entende-se porque, mais recentemente, se procurasse a explicação para designação de roca das imagens na roca do tear ou roda de tecer.

²⁷ Conhecidos no neoclassicismo como academias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Marieta. Escultura. In: ALVES, Marieta, SMITH, Robert, OTT, Carlos e RUY, Affonso. História das artes na cidade do Salvador. Bahia: Prefeitura Municipal do Salvador, 1967. p. 47-65. (col. Evolução Histórica da Cidade do Salvador, IV).
- ALVES, Marieta. História da Venerável Ordem 3ª da Penitência do Seráfico Pº São Francisco da Congregação da Bahia. Bahia: Imprensa Nacional, 1948. 431p.
- ANCHIETA, Joseph (Pº). A Paixão. In: Dialogos da fé, texto tupi e português. São Paulo: Loyola, 1988. P. 164-195.
- ARAÚJO, Antonio. Catecismo da língua brasílica. Rio de Janeiro: Olímpica (Edição fac-similar da edição de 1618).
- BARDI, P. M. História da arte brasileira; pintura, escultura, arquitetura, outras artes, 4ed. São Paulo: Melhoramentos, c. 1875. 228p.
- BAZIN. Germain. História da arte: da pré-história aos nossos dias. Tradução de Fernando Pernes. São Paulo: Martins Fontes, 1976.
- BLUTEAU, Raphael. Vocabulário português e latino... Coimbra: No Collégio das Artes da Companhia de Jesu, 1722, v. 7, p. 350.
- CALDERÔN, Valentim. 50 peças do Museu de Arte Sacra da Bahia. Salvador: Universidade Federal da Bahia / Dow Química, 1981.
- CAMPOS, J. da Silva. Procissões tradicionais da Bahia. In: Annaes do Arquivo Público da Bahia, Bahia, v. 27, p. 249-529, 1941.
- CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS DO ARCEBISPADO DA BAHIA, feitas, e ordenadas pelo Illustrissimo e Reverendissimo Senhor D. Sebastião Monteiro da Vide, 5º Arcebispo do dito Arcebispado, e do Conselho de Sua Magestade: propostas e aceitas em o Synodo Diocesano, que o dito Senhor celebrou em 12 de Junho do anno de 1707. S. Paulo: Typog. 2 de Dezembro de Antonio Louzada Antunes, 1853 (Impressas em Lisboa em 1719 e Coimbra em 1720).
- COSTA, Manoel Inácio. Testamento, Secção Judiciária, capital, Arquivo Público do Estado da Bahia, 1857.
- CUNHA, Maria José de Assunção. Imagens de roca, imagens de vestir. Anuário do Museu da Inconfidência, Ouro Preto, v. 6, p. 247-257, 1979.
- DELUMEAU, Jean. La reforma. Barcelona: Labor, 1973. (Col. Nueva Clio. La historia y sus problemas).330p.
- EXPOSIÇÃO MUSEU DE ARTE SACRA DE SÃO PAULO, Coleção Marcelo de Medeiros (Catálogo). Cristos e santos de vestir. São Paulo: Museu de Arte Sacra, 5 nov. 4 dez.1994, snp.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.
- FERREIRA-ALVES, Natália M. A arte da talha no Porto na época barroca; artistas e clientela, materiais e técnica. Porto: Arquivo Histórico / Câmara Municipal do Porto, 1989. 1º v., p. 44.
- FLEXOR, Maria Helena. Oficiais mecânicos na cidade do Salvador. Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador / Departamento de Cultura / Museu da Cidade, 1974. 90p.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi. Da fé à dança: a procissão como síntese de manifestações artísticas (Bahia – Brasil). In: Actas Struggle for Syntesis; A obra de arte total nos séculos XVII e XVIII; The total work of art in the 17th and 18th centuries. Simpósio Internacional. Lisboa: Ministério da Cultura / IPPAR, 1999. v. 2, p. 463-472
- MARQUES, Lúcia. Metodologia para o cadastramento de escultura sacra; imaginaria. Salvador: Contemporânea, 1982.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Aleijadinho, passos e profetas. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1985, p. 21)
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A escultura devocional na época barroca; aspectos técnicos e funções. In: Barroco, Belo Horizonte/ Ouro Preto, nº 18, p. 247-267, 1997/2000.
- OLIVEIRA, Selma Soares. Imagens de roca; uma coleção singular na Ordem Terceira do Carmo de Cachoeira. Salvador: EBAUFBA, 1997. 166p. (Dissertação de Mestrado).
- OTT, Carlos. Pequena história das artes plásticas na Bahia entre 1550-1900. Salvador: Alva, 1989..
- PAIVA, Marco Elisio. Imagens religiosas articuladas, o teatro místico do barroco. Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, Belo Horizonte, nº 8, 1874.
- PAGNIER, Dominique. Le décor des théâtres jésuites et la composition de lieu. In: Christus, Paris, t. 42, nº 167, p. 333-343, jul. 1995.
- PREFEITURA MUNICIPAL DO SALVADOR. Pequeno guia de Igrejas da Bahia, Salvador, 1977.
- QUERINO, Manoel Raimundo. As artes na Bahia, esboço de uma contribuição histórica, 2ed. Bahia: Diário da Bahia, 1913. 241p.
- QUERINO, Manoel R. Artistas baianos, indicações biográficas. Salvador: A Bahia, 1911.
- QUITES, Maria Regina Emery. Imaginaria processional, classificação e tipos de articulações. In: CENTRO DE ESTUDOS DA IMAGINÁRIA BRASILEIRA. Imagem brasileira, Belo Horizonte, nº 1, p. 129-134, 2001.

REAL, Regina. Dicionário de belas artes; termos técnicos e matérias afins. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1962. v. 2, p. 44.

REGIMENTO DO AUDITORIO ECCLESIASTICO DO ARCEBISPADO DA BAHIA, Metropolitano do Brasil, e da sua Relação, e Officiaes da Justiça Ecclesiastica, e mais cousas que tocão ao bom Governo do dito Arcebispado, ordenado pelo Illustrissimo Senhor d. Sebastião Monteiro da Vide, 5º Arcebispo da Bahia, e do Conselho de Sua Magestade (1704). S. Paulo: na Typographia 2 de Dezembro de Antonio Louzada Antunes, 1853. 171p.

RESIMONT, Jacques. Os escultores baianos Manoel Inácio da Costa e Francisco das Chagas, o Cabra. In: Revista Barroco, Belo Horizonte, nº 14, p. 101-117, 1986/1989

REYCEND, João Baptista. O Sacrosanto, e ecumenico Concilio de Trento em latim, e portuguez dedica e consagra aos excell., e Ver. Senhores Arcebispos e Bispos da Igreja Lusitana, 2ed. Lisboa: Officina Patriarc. de Francisco Luiz Ameno, 1786. 2t. (tirada da edição de Rouan, de 1772).

SANTA MARIA, Agostinho (frei). Santuário mariano e historia das imagens milagrosas de Nossa Senhora e milagrosamente manifestadas & apparecidas em o Arcebispado da Bahia, em graça dos pregadores & de todos os devotos da Virgem Maria Nossa Senhora... Lisboa Occidental: Na Officina de Antonio Pedrozo Galram, 1722. 10v. (Oferecida a D. Sebastião Monteiro da Vide). O 9º volume refere-se à Bahia. In: Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, v. 74, p. 1-181, 1947.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Barroco: do quadrado à elipse. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. 281p.

SANT'ANNA, Gilka Goulart de e SILVA, Valdete Celino Paranhos. Imagens barrocas de roca da Bahia. In: Revista Barroco / Anais do Congresso do Barroco no Brasil. Ouro Preto, nº 12, p. 113-126, 1983.

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

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

WEBSTER, Susan Verdi. Image and audience HolyWeek processional tableaux in golden-age – Spain. In: In: Actas Struggle for Syntesis; A obra de arte total nos séculos XVII e XVIII; The total work of art in the 17th and 18th centuries. Simpósio Internacional. Lisboa: Ministério da Cultura / IPPAR, 1999. v. 2, p.557-569.

Salvador, fevereiro 2005..