

ANAIS DO I COLÓQUIO DO LAHES

Juiz de Fora, 13 a 16 de junho de 2005

A utilização de imagens na construção historiográfica: um estudo de casoCristiano Oliveira de Sousa
Graduado em História - UFOP

A presente comunicação tem como propósito discutir acerca da utilização de imagens como fontes para a produção historiográfica, empregando como exemplo a metodologia utilizada por mim no desenvolvimento da monografia de bacharelado intitulada “Algumas significações na capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto (1765-1890)”, apresentada ao Departamento de História da Universidade Federal de Ouro Preto em Janeiro de 2005.

Na citada monografia foram utilizadas as representações imagéticas encontradas na capela-mor do templo erguido pelos irmãos terceiros franciscanos de ouro preto, como fontes históricas que deram subsídio a um resgate dos motivos que levaram aqueles homens à escolha de determinados símbolos e representações para que figurassem em seu altar-mor. Dessa forma, procuramos entender quais foram os sentidos que guiaram os irmãos terceiros franciscanos de Ouro Preto na ornamentação de sua capela-mor, buscando reconstruir uma fração do pensamento destes homens, ou seja, de parte significativa da elite mineira setecentista.

Pesquisas como esta só são possíveis graças a uma mudança ocorrida no âmbito da construção historiográfica, nas últimas décadas. A chamada “crise dos paradigmas” teve como resultado um espírito de renovação que resultou na inauguração de uma nova corrente historiográfica, que ficou conhecida como História Cultural, ou Nova História Cultural. Os marcos conceituais de explicação da história foram então colocados em cheque, a dinâmica social se tornava cada vez mais complexa e os modelos correntes de análise não davam mais conta de explicar a complexidade instaurada no mundo pós-Segunda Guerra Mundial. Assim, foi de um esgotamento do marxismo e também da corrente dos Annales, que surgiu a História Cultural. Porém temos que ressaltar aqui que a crítica ao marxismo e à corrente dos Annales, não se tratou propriamente de uma negação, uma vez que foi no seio dessas vertentes que surgiu o impulso que deu força a essa nova corrente de interpretação histórica.

Assim, alguns dos seguidores dessas duas correntes acabaram se afastando um pouco de seus pressupostos e voltaram seus olhares para uma nova matriz explicativa da realidade¹. Foram deixadas de lado então, tanto as concepções que entendiam a cultura como integrante da superestrutura, como mero reflexo da infraestrutura, ou como manifestação superior do espírito humano e, portanto, como domínio das elites; quanto as que opunham a cultura erudita à cultura popular, ou que entendiam a cultura (literatura, artes, etc) como produção para o deleite e para a fruição do espírito, concepção esta última característica da *belle époque*. A dita Nova História Cultural propõe uma nova maneira de se trabalhar a cultura, não no sentido de se construir uma *história do pensamento*, ou uma *história intelectual* que estudaria as grandes correntes de idéias e seus nomes mais expressivos. Trata-se de pensar a cultura como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo. O que importará, segundo a História Cultural, será conduzir a análise num percurso que vai do significante para o significado, do veículo para a mensagem e, desta, para os grupos sociais que a produzem ou que se apropriam dela.²

A cultura seria então uma construção social que dá sentido à realidade de um determinado povo historicamente datado e localizado. Seria a tradução da realidade através de formas simbólicas, dando sentido às palavras, às coisas e às ações. Assim, entende-se como principal objeto de estudo da Nova História Cultural, as representações nas suas mais variadas formas, sejam elas literárias, iconográficas, musicais, etc. Dessa maneira, consideramos as imagens e símbolos presentes no altar-mor da capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto como representações socialmente construídas com algum intuito, intuito este que tentamos descobrir através da análise dessas representações imagéticas encontradas na capela citada.

Em termos gerais a proposta da História Cultural seria decifrar a realidade do passado por meio das suas representações tentando resgatar quais eram as intenções dos homens que construíram essas significações através das quais expressavam a si próprios e o mundo. O historiador se propõe então a decifrar códigos de outro tempo que não o seu, e que muitas vezes se tornaram incompreensíveis. Dessa maneira o pesquisador que se lança a este tipo de estudo tentará ultrapassar todos os filtros que o passado lhe interpõe.

O distanciamento no tempo entre o observador, o objeto de observação e o autor do objeto imprime diferentes entendimentos, uma vez que as leituras são sempre realizadas no presente, em direção ao passado. Ler uma imagem sempre pressupõe partir de valores, problemas, inquietações e padrões do presente que, muitas vezes, não existiram ou eram muito diferentes no tempo da produção do objeto. Esses fatores criam muitas possibilidades de leitura e interpretação das imagens. Assim, é preciso que o historiador desenvolva uma metodologia da análise de suas fontes para que este não cometa um dos maiores e piores

pecados que um historiador pode cometer, o anacronismo. O historiador não pode correr o risco de se equivocar e traduzir as representações e símbolos de uma época com significados que não pertencem a esta época estudada, ou ainda inventar realidades históricas para poder adaptá-las à iconografia examinada.

Os cuidados no trabalho com este tipo de fonte são muitos, pois as imagens são fontes que se dão aos mais diversos tipos de leitura e interpretação. Assim uma mesma imagem pode ter seu significado mudado de acordo com o tipo de olhar que é lançado sobre ela. Deve-se sempre ter em mente também que a imagem não se esgota em si mesma. O historiador que utiliza a imagem como fonte histórica precisa enxergar além da imagem, ler suas lacunas, silêncios, decifrar seus códigos. As imagens são representações do mundo elaboradas para serem vistas. Como afirma Pesavento:

As imagens estabelecem uma mediação entre o mundo do espectador e do produtor, tendo como referente a realidade, tal como, no caso do discurso, o texto é mediador entre o mundo da leitura e o da escrita. Afinal, palavras e imagens são formas de representação do mundo que constituem o imaginário³.

Dessa maneira percebe-se que a imagem serve como elo de ligação entre o tempo de seu produtor e o tempo de seu observador. Transmite conceitos, modos de ver e entender a vida, enfim, nos permite conhecer como o mundo era visto por outras culturas distantes temporalmente de nós.

Como visto até agora nestas considerações, a abordagem culturalista entende a cultura como sendo socialmente construída através da escolha de determinados símbolos e representações para explicar a visão de mundo, os valores, enfim, a realidade de um determinado povo situado no espaço e no tempo. Assim Chartier, na introdução de seu livro *A História Cultural*, nos dá uma excelente definição para esta história:

A história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objecto **identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler**. Uma tarefa desse tipo supõe vários caminhos. O primeiro diz respeito às classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real. Variáveis consoante as classes sociais ou os meios intelectuais, são produzidas pelas disposições estáveis e partilhadas, próprias do grupo. **São estes esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido**, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado.⁴

Ainda na introdução de seu livro, Chartier salienta a importância de se perceber que “as representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam”.⁵ Como se pode observar pelas citações aqui expostas, Chartier propõe que se faça uma história cultural através da análise de objetos que traduzam as posições e interesses da parcela da sociedade que os forjam. Tendo em vista essa definição, percebe-se que a história cultural permite perfeitamente a utilização de imagens como fontes

históricas. Porém, para que o historiador realize este tipo de análise do passado sem cometer os pecados que cercam quem utiliza representações imagéticas como fonte histórica, é necessário que ele se apóie em alguma metodologia de trabalho.

Para a realização das análises de nossas fontes, ou seja, as imagens presentes na capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, lançamos mão da metodologia proposta por Erwin Panofsky, no seu livro *Significado nas Artes Visuais*. Panofsky propõe que a análise de um objeto visual seja feita seguindo alguns passos, quais sejam: a descrição pré-iconográfica (e análise pseudoformal); a análise iconográfica, no sentido mais estrito da palavra; e a interpretação iconológica, em sentido mais profundo. Iremos agora detalhar cada uma dessas etapas propostas por Panofsky.

O primeiro passo na apreensão do significado dos objetos visuais é dado a partir de sua precisa descrição. Panofsky lembra que todos os componentes da imagem devem ser descritos e identificados com o maior rigor, uma vez que um equívoco neste momento redundaria em erros futuros que podem comprometer a compreensão final do seu significado. É preciso saber distinguir bem os objetos e elementos que constituem a obra a ser analisada, caso contrário corremos o risco de identificar um objeto que caiu em desuso ou tornou-se obsoleto nos dias de hoje como sendo outro objeto de uso e significado completamente diferente. Panofsky designa como bagagem necessária para a realização dessa interpretação a experiência prática, ou a familiaridade com os objetos e ações a serem analisados. Ele ainda afirma a importância da identificação e reconstrução do tempo histórico em que a peça a ser analisada foi concebida e materializada. Obedecendo a esses passos o pesquisador reconhecerá o que é denominado por Panofsky como o momento da identificação do tema natural ou primário, apreendido

(...) pela identificação das formas puras, ou seja, certas configurações de linha e cor, ou determinados pedaços de bronze ou pedra de forma peculiar, como representativos de objetos naturais tais que seres humanos, animais, plantas, casas, ferramentas e assim por diante; pela identificação de suas relações mútuas como acontecimentos, e pela percepção de algumas qualidades expressivas, como o caráter pesado de uma pose ou gesto, ou a atmosfera doméstica e pacífica de um interior. O mundo das formas puras assim reconhecidas como portadoras de significados primários ou naturais pode ser chamado de mundo dos motivos artísticos. Uma enumeração desses motivos constituiria uma descrição pré-iconográfica de uma obra de arte.⁶

Feita essa primeira etapa, onde se identifica a expressão contida no objeto a ser analisado, buscaremos o que Panofsky chama de conteúdo secundário ou convencional, que consiste na relação existente entre o objeto já identificado e o tema ou conceito específico que ele representa. Para tal é necessário o conhecimento de fontes literárias que possibilitem a compreensão do processo civilizatório em que o objeto visual foi produzido. Nessa etapa a utilização de grandes dicionários e enciclopédias torna-se indispensável para

a identificação e familiarização com os temas e conceitos retratados no objeto visual. Assim,
a

(...) identificação de tais imagens, histórias e alegorias é o domínio daquilo que é nominalmente conhecido por 'iconografia'. De fato, ao falarmos do 'tema em oposição à forma', referimo-nos, principalmente, à esfera dos temas secundários ou convencionais, ou seja, ao mundo dos assuntos específicos ou conceitos manifestados em imagens, estórias e alegorias, em oposição ao campo dos temas primários ou naturais manifestados nos motivos artísticos.⁷

Realizada essa segunda etapa, nos restará a interpretação iconológica, que consiste na procura do que Panofsky chama de significado intrínseco ou conteúdo propriamente dito do objeto visual que consiste na descoberta dos valores simbólicos deste objeto. Para ele, uma

(...) interpretação realmente exaustiva do significado intrínseco ou conteúdo poderia até nos mostrar técnicas características de um certo país, período ou artista (...) são sintomáticos de uma mesma atitude básica, que é discernível em todas as outras qualidades específicas de seu estilo. Ao concebermos assim as formas puras, os motivos, imagens, estórias e alegorias, como manifestações de princípios básicos e gerais, interpretamos todos estes elementos como sendo o que Ernest Cassier chamou de valores 'simbólicos'.⁸

Para Panofsky "a descoberta e interpretação desses valores simbólicos (...) é o objeto do que se poderia designar por 'iconologia', em oposição à 'iconografia'".⁹ Assim, com a realização desta etapa de descoberta dos significados dos objetos visuais, está concluída a análise proposta por Erwin Panofsky.

Em suma, este autor propõe, para a análise de um objeto visual qualquer, primeiramente sua descrição; depois, seu correlacionamento com outros elementos formadores da cultura da qual faz parte; e, finalmente, neste correlacionamento, o surgimento da possibilidade de descobrir seu significado intrínseco e sua função naquela sociedade, transformando-o em registro de uma época. Com a realização destas etapas chega-se ao ponto em que o objeto visual, descrito, identificado e decodificado, passa a explicar, em conjunto com outros documentos ou solitariamente, no caso de ser ele o único registro restante, o momento histórico, a conjuntura em que ele foi concebido, suas finalidades, seus objetivos. Desta maneira, servindo para explicar um momento da história, o objeto visual foi alçado à categoria dos documentos conformadores desta mesma história.

Dessa forma, após a realização das análises dos símbolos e representações imagéticas encontradas na capela-mor à qual voltamos nosso olhar, foi possível perceber que o esquema ornamental seguido pelos irmãos terceiros franciscanos de Ouro Preto se divide em dois sentidos.

O primeiro deles é a escolha pela representação de figuras que exaltam e glorificam a Ordem e/ou o franciscanismo. Neste tipo de ornamentação, estão enquadrados as representações dos papas Gregório 9º, Nicolau 4º, Nicolau 5º e Xisto IV, cujos retratos

encontram-se afixados na ilharga da capela-mor, papas estes que, de alguma forma, estavam ligados à Ordem; a representação dos santos encontrados no barrete da capela-mor – São Boaventura, Santo Antônio de Lisboa, Santo Ivo e São Conrado –, figuras importantíssimas dentro da Ordem; os santos localizados nos nichos laterais – São Luis da França e Santa Isabel de Portugal – igualmente importantes, tanto como incentivadores da propagação da Ordem ao redor do mundo, como em defesa dos ideais franciscanos; e, finalizando, o próprio São Francisco Patriarca, fundador e principal inspiração para os irmãos da Ordem. Posto isto, antes de partirmos para a explanação do segundo sentido que guiou os irmãos terceiros franciscanos de Ouro Preto na ornamentação de sua capela-mor, gostaria aqui apenas de lembrar alguns fatos importantes que nos ajudarão na compreensão do esquema iconográfico da capela-mor analisada¹⁰.

Os cardeais da Igreja católica, em oposição às teses protestantes que ameaçavam seus domínios, reunidos na 25ª sessão solene do Concílio de Trento, em 1563, reconhecem oficialmente a função intermediária dos santos, dos anjos e da Virgem Maria e a importância das imagens como instrumento da prática devocional. Este reconhecimento, fundamentado na tradição estabelecida nos primórdios da era cristã e legitimada no Concílio de Nicéia de 787, definia como tríplice função das imagens na ortodoxia cristã: “reavivar a memória dos fatos históricos, estimular a imitação dos personagens representados e permitir sua veneração”¹¹.

Myriam cita ainda uma passagem escrita no século XIII por São Boaventura, explicando de forma mais clara esses princípios:

As imagens não foram introduzidas na igreja sem causa razoável. Elas derivam de três causas: a incultura do simples, a frouxidão dos afetos e a impermanência da memória. A incultura dos simples, que não podendo ler o texto escrito utiliza as esculturas e pinturas como se fossem livros para se instruir nos mistérios de nossa fé...A frouxidão dos afetos, para que aqueles cuja devoção não é estimulada por intermédio dos ouvidos, sejam provocados pela contemplação dos olhos...já que na realidade o que se vê estimula mais os afetos do que o que se ouve. Finalmente por causa da impermanência da memória, já que o que se ouve é mais facilmente esquecido do que o que se vê...assim por um dom divino, as imagens foram executadas nas igrejas para que vendo-as nos lembremos das graças que recebemos e das obras virtuosas dos santos¹².

Dessa maneira, a Igreja da Contra-Reforma utiliza as imagens como uma forma de propaganda para a reafirmação de alguns de seus dogmas que estavam sendo desacreditados pelo Protestantismo. Inaugura-se uma nova era na arte religiosa, que seria fortemente sentida também nas colônias cristianizadas pelo intenso catolicismo ibérico.

Podemos então enquadrar a decoração da capela-mor dos terceiros franciscanos de Ouro Preto, como representante do que Werner Weisbach chamou de “arte da Contra-Reforma”¹³. Assim, compreende-se a preferência pela representação de momentos de maior apelo sensível – martírios, visões e êxtases místicos – que cumpram a função de instruir o

povo, conforma-lo na fé cristã, provocando uma sensibilidade emotiva, favorável às práticas devocionais.

As representações escultóricas, possuindo maior capacidade de sugestão de figurações vivas, assumem então papel de destaque no coroamento dos retábulos. É justamente o que acontece na capela-mor por nós analisada, onde figura o belíssimo conjunto escultórico da Santíssima Trindade. Nesta concepção, torna-se importantíssimo o lugar ocupado, naquela representação, pela Nossa Senhora da Conceição, retratada sobre o Crescente, como quem pisa nos infiéis, representação esta plenamente plausível à mentalidade da Contra-Reforma.

Outra recomendação feita pelo Concílio de Trento para a ornamentação das capelas, foi a de que se desse grande importância às imagens dos santos, que encurtavam a distância entre o divino e o humano. Este ideal de identificação com os santos pode ser claramente percebido como uma preocupação dos irmãos terceiros franciscanos de Ouro Preto, que colocaram representações de seus santos inclusive no teto da capela-mor, o que deu o feitiço singular e belíssimo do barrete ali encontrado.

Podemos perceber também, que a preocupação em aproximar o divino e o humano foi resolvida com a aproximação entre Cristo e São Francisco, representado pelo ideal de *alter Christus*. Segundo este ideal, São Francisco seria a encarnação de uma nova vinda do Filho de Deus na terra, uma vez que o santo conduzia sua vida em semelhança aos ensinamentos e à vida de Cristo. Dessa forma, compreende-se a representação de imagens onde figuram estes dois personagens, como nos painéis **São Francisco recebendo as indulgências da Portiúncula**, e **São Francisco recebendo as regras de sua Ordem**, ali encontrados, que dão a impressão de proximidade e até mesmo intimidade, entre santo e o Salvador.

Quanto às representações de penitência, seu papel na arte da Contra-Reforma relaciona-se com a ênfase então colocada nos sacramentos, que eram contestados pelos protestantes como meios de alcançar a salvação. Isto explicaria a presença de instrumentos de martírio carregados pelos anjos que emolduram os painéis com cenas da vida de Abraão encontrados na ilhargia da capela-mor. Estas cenas, por sua vez, podem ser entendidas como ali posicionadas para servirem como exemplo de sacrifício pessoal em nome da Fé, para os freqüentadores daquele templo, conforme já dito anteriormente.

Associado ao mesmo tema, temos a prática da meditação sobre a morte, preconizada nos *Exercícios Espirituais* de santo Inácio de Loyola, que transforma São Francisco de Assis – um dos mais luminosos santos da época medieval, o chamado “poeta da natureza”, que conversava com os pássaros e outros animais – em um “austero penitente fascinado pela morte”¹⁴, carregando sempre um caveira em suas mãos.

A morte, aliás, é outra preocupação constante do homem barroco, que tenta desesperadamente levar sua vida de maneira a garantir a salvação de sua alma. Maculado pelo pecado original, o homem barroco procura, através da misericórdia e da penitência, garantir seu reconhecimento como integrante do corpo místico da igreja, quando da hora de sua morte¹⁵. Talvez tenha sido na esperança de vencer a morte através da ressurreição, como feito por Cristo, que os irmãos franciscanos escolheram por ornamentar o frontal da mesa do altar com o relevo simbolizando a ressurreição do Salvador, momento de êxtase místico e glória para os fiéis, quando o Filho cumpre o que havia prometido quando disse: “Derrubai vós este santuário, e em três dias o levantarei” (*João 2, 19*).

A misericórdia também é pregada aos irmãos, uma vez que o templo é dedicado à Nossa Senhora, também conhecida como mãe da misericórdia. Não podemos esquecer que um dos meios de se conseguir a redenção era através dessas obras, sejam elas espirituais ou corporais¹⁶.

Encontra-se ainda, no retábulo, representações que se referem, em sua grande maioria, aos martírios e sacrifício de Cristo, em nome da “Nova Aliança”. É ali no altar-mor, centro de referência para onde os olhares dos fiéis convergem, que estão representadas as chagas, o cordeiro, a videira, enfim, os símbolos referentes ao sacrifício do Salvador.

Nos painéis localizados na ilhargia da capela-mor, temos a representação dos momentos anteriores ao martírio de Cristo, o **Lava-pés** e a **Última Ceia**, onde Cristo revela que já sabia o que iria lhe acontecer ainda naquela noite, e anuncia que seu sacrifício será feito em nome da “Nova Aliança”, para a salvação da humanidade, num gesto de amor jamais igualado.

Segundo este ponto de vista, que enxerga o altar-mor como local da representação do sacrifício de Cristo, concordamos com Myriam Ribeiro quando esta associa o anjo, encontrado no barrete da capela-mor, a uma adaptação cristã do tema da canéfora, donzela que em algumas festas pagãs levava à cabeça um cesto de flores para os sacrificados. Assim, essas flores carregadas pelo anjo estariam destinadas ao Cristo sacrificado em nome da salvação dos homens.

De uma forma geral, podemos então perceber que os irmãos terceiros franciscanos de Ouro Preto deram preferência, na escolha dos símbolos que estariam representados em sua capela-mor, a momentos de martírios, visões e êxtases místicos, conforme recomendado pelo Concílio de Trento.

Este seria então o segundo sentido que teria orientado os irmãos terceiros franciscanos ouro-pretanos na ornamentação da sua capela-mor – a glorificação da fé católica – transformando a dita capela-mor, em um ambiente de louvação à figura e ao amor a Cristo, e também, por extensão, à figura de são Francisco, visto como *alter Christus*, ou seja, como o imitador mais perfeito do Salvador.

Assim, entendemos o altar-mor da capela por nós analisada, como o local por excelência, da glorificação divina, e de sua instituição, a Igreja Católica Apostólica Romana. Vale aqui lembrar, que a análise aqui realizada, se limita ao altar-mor, local destinado aos vigários que iriam celebrar as missas realizadas naquele templo. Isso quer dizer que, em uma análise completa da capela, poderíamos, por exemplo, tentar descobrir se na ornamentação da nave da mesma capela – local este destinado fiéis – foram seguidas as mesmas linhas que orientaram a ornamentação do altar-mor. Será que a mensagem transmitida pelas imagens e representações ali localizadas é a mesma passada pela ornamentação da capela-mor? Fica aqui a sugestão para uma futura pesquisa.

Podemos enfim concluir, que os irmãos terceiros franciscanos de Ouro Preto estavam completamente contaminados pelas recomendações da Contra-Reforma, tão fortemente sentida na Península Ibérica. Talvez isso tenha ocorrido por se tratar de uma irmandade que possuía entre seus membros um grande número de portugueses, vindos para a Colônia em busca do sonho dourado que atraiu tantas pessoas para a região das Minas. O que se pode afirmar com certeza, é que foi o anseio de glorificar a Fé católica e o amor ao Crucificado, que orientou estes irmãos na ornamentação de sua capela-mor, de acordo com os ideais pregados pela Contra-Reforma.

Por fim, acredito que através desta comunicação foi possível demonstrar uma das maneiras de como as imagens podem ser utilizadas na construção historiográfica. Apesar de serem consideradas fontes de difícil e complexo tratamento metodológico, as imagens permitem que o historiador observe de diferentes formas uma realidade talvez já analisada através de fontes ditas “tradicionais”, ampliando assim o leque de possibilidades de interpretação de um processo histórico e tornando cada vez mais rica e completa nossa história.

NOTAS:

¹ Edward P. Thompson e Roger Chartier são dois exemplos significativos desse afastamento ao marxismo e aos Annales, respectivamente, adotando esta nova postura de análise que originou a História Cultural.

² GAÜZÈRE, Mireille, apud CARVALHO, Marta Maria Chagas & NUNES, Clarice. *Historiografia da Educação e fontes*. Porto Alegre: Cadernos AANPED, nº5, s/d, p. 45.

³ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, (Coleção História & Reflexões), p. 86.

⁴ CHARTIER, Roger. *A História cultural: entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990, (Coleção Memória e Sociedade), p. 17, grifo nosso.

⁵ Idem, p. 17.

⁶ PANOFSKY, Erwin. *Significado das artes visuais*. 2ª edição. Trad. Maria Clara F Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1991, (Coleção Debates, 99), p. 50.

⁷ Idem, p. 51.

⁸ Idem, p. 52.

⁹ Idem, p. 52

¹⁰ As considerações traçadas a partir daqui, a respeito do posicionamento da Igreja Católica em relação à função das imagens, serão feitas baseadas em um artigo de autoria de Myriam Ribeiro, publicado na revista *Barroco*. Maiores informações conf.: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. A escultura devocional na época barroca: aspectos teóricos e funções. *Revista Barroco*. Ouro Preto/Belo Horizonte, nº 18, 2000, p. 247-267.

¹¹ MENOZZI, Daniele. *Les images*. L'Eglise et les arts visuels, Paris: Les Editions du Cerf, 1991. *Apud*: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. A escultura devocional na época barroca: aspectos teóricos e funções. *Revista Barroco*. Ouro Preto/Belo Horizonte, nº 18, 2000, p. 247.

¹² *Ibidem*. Tradução de Myriam Ribeiro.

¹³ O alemão Werner Weisbach atrela o Barroco a um momento específico da história religiosa ocidental, quando a Igreja Romana levanta-se, organizadamente, contra os propósitos de Lutero e seus seguidores. Para maiores informações, conf.: WEISBACH, Werner. *El Barroco, arte de la Contrarreforma*. Trad. Enrique Lafuente Ferrari. Madri: Espasa-Calpe, 1942.

¹⁴ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. A escultura devocional na época barroca: aspectos teóricos e funções. *Revista Barroco*. Ouro Preto/Belo Horizonte, nº 18, 2000, p. 250.

¹⁵ Para maiores informações sobre os três corpos da igreja, conf.: CAMPOS, Adalgisa Arantes. A idéia do Barroco e os desígnios de uma nova mentalidade: a misericórdia através dos sepultamentos pelo amor de Deus na Paróquia do Pilar de Vila Rica (1712-1750). *Revista Barroco*. Ouro Preto/Belo Horizonte, nº 18, 2000, p. 45-62.

¹⁶ São Obras de misericórdia espirituais: 1) Dar bom conselho 2) Ensinar os ignorantes 3) Corrigir os que erram 4) Consolar os aflitos 5) Perdoar as Injúrias 6) Sofrer com paciência as fraquezas do próximo 7) Rogar pelos vivos e defuntos. Obras de misericórdia corporais: 1) Dar de comer a quem tem fome 2) Dar de beber a quem tem sede 3) Vestir os nus 4) Dar pousada aos peregrinos 5) Visitar os encarcerados 6) Remir os cativos 7) Enterrar os mortos. Para maiores informações conf.: CAMPOS, Adalgisa Arantes. A idéia do Barroco e os desígnios de uma nova mentalidade: a misericórdia através dos sepultamentos pelo amor de Deus na Paróquia do Pilar de Vila Rica (1712-1750). *Revista Barroco*. Ouro Preto/Belo Horizonte, nº 18, 2000, p. 45-62.