



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

DANIEL HENRIQUE ALVES DE CASTRO

As funcionalidades das imagens na sacristia pós-Concílio de Trento: os painéis *São Francisco em Oração* e *Agonia de São Francisco* de Mestre Ataíde

Londrina
2024

DANIEL HENRIQUE ALVES DE CASTRO

As funcionalidades das imagens na sacristia pós-Concílio de Trento: os painéis *São Francisco em Oração* e *Agonia de São Francisco* de Mestre Ataíde

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Angelita Marques Visalli

Londrina
2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

C355a Castro, Daniel Henrique Alves de.
As funcionalidades das imagens na sacristia pós-Concílio de Trento : os painéis São Francisco em Oração e Agonia de São Francisco de Mestre Ataíde / Daniel Henrique Alves de Castro. - Londrina, 2024.
222 f.

Orientador: Angelita Marques Visalli.
Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2024.
Inclui bibliografia.

1. Manoel da Costa Ataíde - Tese. 2. Franciscanismo - Tese. 3. Sacristia Colonial - Tese. 4. História das Imagens - Tese. I. Visalli, Angelita Marques. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História Social. III. Título.

CDU 93

DANIEL HENRIQUE ALVES DE CASTRO

As funcionalidades das imagens na sacristia pós-Concílio de Trento: os painéis *São Francisco em Oração* e *Agonia de São Francisco* de Mestre Ataíde

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Angelita Marques Visalli
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profa. Dra. Adalgisa Arantes Campos
Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. Cláudia Eliane Parreiras Marques Martinez
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 12 de março de 2024.

AGRADECIMENTOS

A Divina Providência, que tem guiado os meus passos e conduzido-me com sabedoria e amor à finalidade da minha existência terrena.

À minha orientadora, a Profa. Dra. Angelita Marques Visalli, que, desde a graduação em Artes Visuais, acolheu-me de outra área acadêmica, guiando os meus primeiros passos na pesquisa acadêmica. Agradeço por apresentar-me ao fascinante campo da História das Imagens, um tema pelo qual me apaixonei e pretendo continuar dedicando-me a compreender as funcionalidades imagéticas. Expresso minha gratidão pela sua paciência, dedicação e carinho demonstrados em cada orientação, conversa e conselho. Se não fosse pela sua orientação, provavelmente não teria seguido a carreira acadêmica.

Ao amor da minha vida, Maria Isabel, a sua presença trouxe uma luz especial aos meus dias, e sua compreensão, paciência e amor foram a bússola que orientou o meu caminho. Em vários momentos de desânimo e desespero, o seu apoio foi essencial para que eu não desistisse.

À minha família, em especial à minha mãe, Sonia Aparecida Alves de Castro, e ao meu pai, Marco Antônio Castro, vocês foram a minha fonte constante de suporte e apoio ao longo de toda a minha vida, inclusive na jornada acadêmica. Agradeço por todo o incentivo a ir além.

Aos amigos que contribuíram de forma direta e indireta, proporcionando suporte e amparo nessa trajetória.

À Profa. Dra. Adalgisa Arantes Campos, por aceitar participar da qualificação e pela generosidade ao compartilhar valiosíssimas dicas e recomendações. Sua contribuição foi fundamental e enriquecedora para a composição desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Claudio Luiz DeNipoti, por aceitar fazer parte da banca de qualificação e por suas recomendações.

Ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina (PPGHS), pela oportunidade concedida para realizar meu

mestrado. Manifesto meu reconhecimento aos professores que me influenciaram diretamente e indiretamente, destacando de modo especial a Profa. Dra. Cláudia Eliane Parreiras Marques Martinez e o Prof. Dr. Richard Gonçalves André.

Ao Departamento de Artes Visuais, onde cursei minha graduação, por orientar meus primeiros passos na pesquisa acadêmica. Em especial, à Profa. Dra. Carla Juliana Galvão Alves, por apresentar o tema do barroco mineiro e por proporcionar a viagem às cidades históricas de Minas Gerais, experiência que impactou minha trajetória acadêmica e influenciou diretamente na escolha do tema desta dissertação.

Ao doutorando André Luiz Marcondes Pelegrinelli, pelas valiosas recomendações bibliográficas.

À doutoranda Natalia Casagrande Salvador, por disponibilizar a transcrição dos Estatutos da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em Mariana.

Ao Prof. Dr. Carlos Javier Brunetto, que gentilmente enviou um exemplar do seu livro *Franciscanismo y Arte Barroco en Brasil* durante sua estadia no Brasil.

Ao Instituto Pedra, pela prestatividade em todos os contatos, auxiliando na pesquisa ao disponibilizar o projeto de restauração e permitir a visita à Capela de São Francisco de Assis, em Mariana, durante o processo de restauro.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES), pela bolsa concedida, que possibilitou a dedicação e sustentação necessárias para a realização desta dissertação.

*A igreja era grande e pobre. Os altares humildes.
Havia poucas flores. Eram flores de horta.
Sob a luz fraca, na sombra esculpida
(quais as imagens e quais os fiéis?)
ficávamos.*

*Do padre cansado o murmúrio de reza
subia às tabuas do forro,
batia no púlpito seco,
entranhava-se na onda, minúscula e forte, de incenso,
perdia-se.*

*Não, não se perdia...
Desatava-se do coro a música deliciosa
(que esperas ouvir à hora da morte, ou depois da morte, nas campinas do ar)
e dessa música surgiam meninas - a alvura mesma -
cantando.*

*De seu peso terrestre a nave libertada,
como do tempo atroz imunes nossas almas,
flutuávamos
no canto matinal, sobre a treva do vale*

Carlos Drummond de Andrade, Evocação Mariana

CASTRO, Daniel Henrique Alves de Castro. **As funcionalidades das imagens na sacristia pós-Concílio de Trento: os painéis São Francisco em Oração e Agonia de São Francisco de Mestre Ataíde.** 2024. 222f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2024

RESUMO

Os painéis *São Francisco em Oração e Agonia de São Francisco*, localizados no forro da sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, em Mariana, são atribuídos a Manoel da Costa Ataíde (1762-1830). Este estudo busca compreender essas representações como documentos históricos que refletem o contexto religioso e histórico de Minas Gerais no final do século XVIII e início do XIX. Para tanto, concentramos nossa análise na funcionalidade das pinturas dentro do espaço da sacristia, identificando não apenas a função das representações visuais na sacristia, mas também ampliando a compreensão das múltiplas finalidades desse ambiente. Os painéis de Mestre Ataíde se destacam por sua representação de caráter sacrificial e contemplativo, temas que ecoam o espírito da Reforma Católica e a Ordem Terceira de São Francisco em Minas Gerais. Ao explorar o uso de representações visuais nas sacristias franciscanas de Minas, percebemos uma ênfase na figura de São Francisco de Assis, juntamente com elementos que evocam práticas penitenciais. É importante ressaltar que o espaço da sacristia era frequentado pelos membros da ordem, tornando o uso recorrente da imagem do santo não apenas uma expressão de devoção e influência penitencial, mas também um estabelecimento de conexão e pertencimento à família franciscana.

Palavras-chave: Franciscanismo; Manoel da Costa Ataíde; Sacristia Colonial; Reforma Católica; História das Imagens

CASTRO, Daniel Henrique Alves de Castro. **As funcionalidades das imagens na sacristia pós-Concílio de Trento: os painéis São Francisco em Oração e Agonia de São Francisco de Mestre Ataíde.** 2024. 222 pp. Dissertation (Master's degree in Social History) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2024.

ABSTRACT

The panels Saint Francis in Prayer and Agony of Saint Francis, located in the ceiling of the sacristy of the Chapel of the Third Order of Saint Francis of Penitence, in Mariana, are attributed to Manoel da Costa Ataíde (1762-1830). This study seeks to understand these representations as historical documents that reflect the religious and historical context of Minas Gerais at the end of the 18th and beginning of the 19th century. To this end, we focused our analysis on the functionality of the paintings within the sacristy space, identifying not only the function of visual representations in the sacristy, but also expanding the understanding of the multiple purposes of this environment. Mestre Ataíde's panels stand out for their representation of a sacrificial and contemplative character, themes that echo the spirit of the Catholic Reformation and the Third Order of Saint Francis in Minas Gerais. When exploring the use of visual representations in the Franciscan sacristies of Minas, we noticed an emphasis on the figure of Saint Francis of Assisi, along with elements that evoke penitential practices. It is important to highlight that the sacristy space was frequented by members of the order, making the recurrent use of the saint's image not only an expression of devotion and penitential influence, but also an establishment of connection and belonging to the Franciscan family.

Key-words: Franciscanism; Manoel da Costa Ataíde; Colonial Sacristy; Catholic Reformation; History of Images

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: MANOEL DA COSTA ATAÍDE. <i>SÃO FRANCISCO EM ORAÇÃO</i> . 1794 A 1804. 548X280CM. SACRISTIA DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO, MARIANA, MG. TÊMPERA SOBRE MADEIRA. FONTE: WIKIMEDIA-----	21
FIGURA 2: MANOEL DA COSTA ATAÍDE. <i>AGONIA DE SÃO FRANCISCO</i> . 1794 A 1804. 548X280CM. SACRISTIA DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO, MARIANA, MG. TÊMPERA SOBRE MADEIRA. FONTE: WIKIMEDIA-----	22
FIGURA 3: ESQUEMA BÁSICO DE UMA CASA DE PERISTILO ITÁLICA. 1 – ATRIUM; 2 – IMPLUVIUM; 3 – VESTIBULUM; 4 – TABLINO; 5 – PERISTILO EM VEZ DO PÁTIO, FLANQUEADO POR QUARTOS; 6 – EXEDRA (SALA TRASEIRA DESTE TIPO DE HABITAÇÃO); 7 – ALAS; 8 – CORREDOR. FONTE: BIANCARDI, 1888, P.16-----	33
FIGURA 4: ESQUEMA DE UMA BASÍLICA PALEOCRISTÃ. 1 – NAVE; 2 – NAVES LATERAIS; 3 – CÁTEDRA; 4 – ABSIDÊ; 5 – ALTAR; 6 – CORO; 7 – AMBÕES; 8 – TRANSEPTO E ARCADAS; 9 – NÁRTEX; 10 – ATRIUM; 11 – CORREDORES COM COLUNAS; 12 – FONTE; 13 – TORRES. FONTE: BIANCARDI, 1988, P.19 -----	34
FIGURA 5: MOSTEIRO DE CLUNY II - FRANÇA. 1 – IGREJA MONÁSTICA; 1A – GALILEA; 2 – SALA CAPITULAR; 3 – LOCUTÓRIO; 4 – SACRISTIA; 5 – OFICINA DE ROUPAS E SAPATOS; 6 – BANCOS PARA LEITURA; 7 – CAPELA DE SANTA MARIA. FONTE: BIANCARDI, 1988, P.20-----	36
FIGURA 6: PLANTA DA IGREJA DE SÃO LOURENÇO – FLORENÇA, ITÁLIA. 1 – NAVE CENTRAL; 2 – SACRISTIA VELHA (BRUNELLESCHI); 3 – SACRISTIA NOVA (MICHELANGELO). FONTE: UNIVERSITY OF MICHIGAN LIBRARY DIGITAL COLLECTIONS -----	38
FIGURA 8: IGREJA DE SÃO LOURENÇO – FLORENÇA, ITÁLIA. SACRISTIA VELHA. 1422-1428. FONTE: THE HISTORY OF ART -----	39
FIGURA 8: IGREJA DE SÃO LOURENÇO – FLORENÇA, ITÁLIA. SACRISTIA NOVA OU CAPELA MORTUÁRIA DOS MÉDICI. 1519-1534. FONTE: RESEARCHGATE-----	39
FIGURA 9: GESÚ DI ROMA – ROMA, ITÁLIA. INTERIOR DA IGREJA. FONTE: WIKIPÉDIA -----	51
FIGURA 10: PLANTA DA IGREJA DE JESUS – ROMA, ITÁLIA. 1 - NAVE COM ALTAR-MOR E CAPELAS LATERAIS; 2 – SACRISTIA; 3 – ANTESSACRISTIA. FONTE: BIANCARDI, 1988, P.43 -----	52
FIGURA 11: GESÚ DI ROMA – ROMA, ITÁLIA. SACRISTIA. FONTE: CHIESADELGESU.ORG -----	53
FIGURA 12: GESÚ DI ROMA – ROMA, ITÁLIA. DETALHE DA PINTURA DE ANNIBALE CARRACCI SOBRE SANTO INÁCIO. FONTE: CHIESADELGESU.ORG -----	55
FIGURA 13: PLANTA DA IGREJA DE SÃO ROQUE, LISBOA, PORTUGAL. 1 - NAVE; 2 - CAPELA; 3 - SACRISTIA; 4 - ALTAR LATERAL; 5 - ALTAR-MOR. FONTE: WIKIMEDIA----	60
FIGURA 14: SACRISTIA DA IGREJA DE SÃO ROQUE, LISBOA, PORTUGAL. FONTE: MAIS.SCML.PT-----	62

FIGURA 15: CATEDRAL DE BRAGA, BRAGA, PORTUGAL. 1 - GALILÉ; 2 – TÚMULO DE AFONSO DE PORTUGAL (1390-1400); 3 -BATISTÉRIO; 4 - NAVE; 5 - CAPELA-MOR; 6 A 9 - CAPELA; 10 - SACRISTIA; 11 - CLAUSTRO; 12 A 13 – CAPELA; 14 – CLAUSTRO; 15 – CAPELA; 16 - ABSIDÍOLO ROMÂNICO. FONTE: WIKIPEDIA -----	63
FIGURA 16: SACRISTIA DA CATEDRAL DE BRAGA, BRAGA, PORTUGAL. FONTE: CDN.VISITPORTUGAL.COM -----	64
FIGURA 17: SACRISTIA DO COLÉGIO SANTO ANTÃO-O-NOVO. FONTE: INTOPLACECONSULTING.PT -----	65
FIGURA 18: DETALHE DA SACRISTIA DA CATEDRAL-BASÍLICA PRIMACIAL DE SÃO SALVADOR. FONTE: WIKIPEDIA -----	73
FIGURA 19: DETALHE DA PINTURA DE SANTO INÁCIO DE LOYOLA NO FORRO DA SACRISTIA DA CATEDRAL-BASÍLICA PRIMACIAL DE SÃO SALVADOR. FONTE: WIKIPEDIA -----	75
FIGURA 20: CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO, MARIANA, MG. TÊMPERA SOBRE MADEIRA. FONTE: ACERVO PESSOAL -----	94
FIGURA 21: BÍBLIA DEMARNE. <i>TRÊS ANJOS APARECEM A ABRAÃO</i> . GRAVURA EM METAL, 1728/1730. FONTE: FOTO WIKIPÉDIA -----	96
FIGURA 22: BÍBLIA DEMARNE. <i>PROMESSA DE DEUS</i> . GRAVURA EM METAL, 1728/1730. FONTE: FOTO PIFANO (2009) -----	96
FIGURA 23: AUTOR DESCONHECIDO. HOTEL BRASIL REAL, MARIANA, MG. ÓLEO SOBRE TELA. FONTE: ACERVO PESSOAL -----	101
FIGURA 24: PLANTA DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO, MARIANA, MG. 1 CAPELA-MOR; 2 ARCO-CRUZEIRO; 3 CORO; 4 CAPELA DO SANTÍSSIMO; 5 SACRISTIA; 6 ALTARES LATERAIS; 7 ÁTRIO. FONTE: CEDIDO POR ADALGISA ARANTES CAMPOS -----	104
FIGURA 25: SACRISTIA DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO, MARIANA, MG. FONTE: ACERVO PESSOAL. ATUALMENTE A CAPELA ESTÁ EM REFORMA. -----	105
FIGURA 26: LAVABO DA SACRISTIA DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO, MARIANA, MG. FONTE: SALVADOR (2015) -----	106
FIGURA 27: ARCAZ DA CAPELA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS DE MARIANA. FONTE: PROJETA ENGENHARIA, 2013, IMPUD LUSTOSA E ARAÚJO (2016) -----	106
FIGURA 28: FOTO ANTIGA DA SACRISTIA DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO, MARIANA, MG. FONTE: SALVADOR (2015) -----	107
FIGURA 29: ALTAR DA SACRISTIA DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO, MARIANA, MG. FONTE: SALVADOR (2015) -----	108
FIGURA 30: MANOEL DA COSTA ATAÍDE. <i>SÃO PEDRO E MARIA MADALENA</i> . ARCO-CRUZEIRO DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DE OURO PRETO, MG. TÊMPERA SOBRE MADEIRA. FONTE: FILHO (2016) -----	110

FIGURA 31: MANOEL DA COSTA ATAÍDE. <i>SÃO FRANCISCO PENITENTE E SANTA MARGARIDA DE CORTONA</i> . ARCO-CRUZEIRO DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DE OURO PRETO, MG. TÊMPERA SOBRE MADEIRA. FONTE: ACERVO PESSOAL-----	111
FIGURA 32: MANOEL DA COSTA ATAÍDE. DETALHE DO PAINEL <i>SÃO FRANCISCO EM ORAÇÃO</i> . SACRISTIA DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO, MARIANA, MG. TÊMPERA SOBRE MADEIRA. FONTE: ACERVO PESSOAL -----	120
FIGURA 33: MANOEL DA COSTA ATAÍDE. DETALHE DO PAINEL <i>AGONIA DE SÃO FRANCISCO</i> . SACRISTIA DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO, MARIANA, MG. TÊMPERA SOBRE MADEIRA. FONTE: ACERVO PESSOAL -----	120
FIGURA 34: MANOEL DA COSTA ATAÍDE. DETALHE DO PAINEL <i>AGONIA DE SÃO FRANCISCO</i> . SACRISTIA DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO, MARIANA, MG. TÊMPERA SOBRE MADEIRA. FONTE: ACERVO PESSOAL -----	121
FIGURA 35: MANOEL DA COSTA ATAÍDE. DETALHE DO PAINEL <i>AGONIA DE SÃO FRANCISCO</i> . SACRISTIA DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO, MARIANA, MG. TÊMPERA SOBRE MADEIRA. FONTE: ACERVO PESSOAL -----	122
FIGURA 36: MANOEL DA COSTA ATAÍDE. DETALHE DO PAINEL <i>AGONIA DE SÃO FRANCISCO</i> . SACRISTIA DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO, MARIANA, MG. TÊMPERA SOBRE MADEIRA. FONTE: ACERVO PESSOAL -----	124
FIGURA 37: MANOEL DA COSTA ATAÍDE. ANJOS MÚSICOS. DETALHE DO FORRO DA CAPELA DE SÃO FRANCISCO, OURO PRETO, MG. TÊMPERA SOBRE MADEIRA. FONTE: ACERVO PESSOAL -----	125
FIGURA 39: MANOEL DA COSTA ATAÍDE. ANJOS MÚSICOS. DETALHE DA PAREDE LATERAL DA CAPELA-MOR DA MATRIZ DE SANTA BÁRBARA, MG. FONTE: FACEBOOK - MUSEU DA MÚSICA DE MARIANA-----	126
FIGURA 39: MANOEL DA COSTA ATAÍDE. ANJOS MÚSICOS. DETALHE DO FORRO DA CAPELA DE SÃO FRANCISCO, OURO PRETO, MG. TÊMPERA SOBRE MADEIRA. FONTE: MUSEU DA MÚSICA DE MARIANA-----	126
FIGURA 40: AGOSTINO CARRACCI. <i>SÃO FRANCISCO CONSOLADO POR ANJOS MUSICAIS</i> , A PARTIR DE FRANCESCO VANNI, 1595. GRAVURA, 30,7X23,3CM. FINE ARTS MUSEUM OF S. FRANCISCO, CA, EUA. MANOEL DA COSTA ATAÍDE. <i>AGONIA DE SÃO FRANCISCO</i> . 1794 A 1804. 548X280CM. SACRISTIA DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO, MARIANA, MG. TÊMPERA SOBRE MADEIRA. FONTE: WIKIMEDIA -----	128
FIGURA 41: MANOEL DA COSTA ATAÍDE. DETALHE DO PAINEL <i>AGONIA DE SÃO FRANCISCO</i> . SACRISTIA DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO, MARIANA, MG. TÊMPERA SOBRE MADEIRA. FONTE: ACERVO PESSOAL -----	130
FIGURA 42: MANOEL DA COSTA ATAÍDE. DETALHE DO PAINEL <i>SÃO FRANCISCO EM ORAÇÃO</i> . SACRISTIA DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO, MARIANA, MG. TÊMPERA SOBRE MADEIRA. FONTE: ACERVO PESSOAL -----	136

FIGURA 43: MANOEL DA COSTA ATAÍDE. DETALHE DO PAINEL <i>SÃO FRANCISCO EM ORAÇÃO</i> . SACRISTIA DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO, MARIANA, MG. TÊMPERA SOBRE MADEIRA. FONTE: ACERVO PESSOAL -----	159
FIGURA 44: MANOEL DA COSTA ATAÍDE. DETALHE DO PAINEL <i>AGONIA DE SÃO FRANCISCO</i> . SACRISTIA DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO, MARIANA, MG. TÊMPERA SOBRE MADEIRA. FONTE: ACERVO PESSOAL -----	160
FIGURA 45: JOSÉ JOAQUIM VIEGAS DE MENEZES. PROSPECTO DA CAZA E CHÁCARA EPISCOPAL VISTA DE HUMA JANELA DO SEMINÁRIO, QUE LANÇA PARA A MESMA CHÁCARA EM MARIANNA, 1809, AQUARELA SOBRE PAPEL, 31X53,5CM, ACERVO DO MUSEU ARQUIDIOCESANO DE MARIANA. FONTE: WIKIPEDIA -----	162
FIGURA 48: ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA. LAVABO DA SACRISTIA DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO, OURO PRETO, MG. FONTE: ACERVO PESSOAL -----	167
FIGURA 49: SACRISTIA DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO, OURO PRETO, MG. FONTE: ACERVO PESSOAL-----	168
FIGURA 50: DETALHE DO ARCAZ. SACRISTIA DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO, OURO PRETO, MG. FONTE: ACERVO PESSOAL -----	168
FIGURA 51: DETALHE DO ALTAR. SACRISTIA DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO, OURO PRETO, MG. FONTE: ACERVO PESSOAL -----	169
FIGURA 52: MANOEL PEREIRA DE CARVALHO. <i>SANTA MARIA EGIPCÍACA, SÃO FRANCISCO DA PORCIÚNCULA, SANTA MARIA EGIPCÍACA E SANTO ANTÃO</i> . FORRO DA SACRISTIA DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO, OURO PRETO, MG. FONTE: ACERVO PESSOAL -----	170
FIGURA 53: MANOEL PEREIRA DE CARVALHO. <i>GLORIFICAÇÃO DE SÃO FRANCISCO</i> . FORRO DA SACRISTIA DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO, OURO PRETO, MG. FONTE: FILHO (2016)-----	172
FIGURA 54: CAETANO LUÍS DE MIRANDA. <i>SÃO FRANCISCO ADORANDO O CRUCIFICADO</i> . FORRO DA SACRISTIA DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO, DIAMANTINA, MG. FONTE: ACERVO PESSOAL-----	175
FIGURA 55: SACRISTIA DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO, DIAMANTINA, MG. FONTE: ACERVO PESSOAL-----	176
FIGURA 56: DETALHE DO ALTAR E DO LAVABO DA SACRISTIA DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO, OURO PRETO, MG. FONTE: ACERVO PESSOAL-----	178
FIGURA 57: DETALHE DO FORRO DA SACRISTIA DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO, OURO PRETO, MG. FONTE: ACERVO PESSOAL -----	179
FIGURA 58: DETALHE DO FORRO DA SACRISTIA DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO, OURO PRETO, MG. FONTE: ACERVO PESSOAL -----	179
FIGURA 59: DETALHE DO FORRO DA SACRISTIA DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO, OURO PRETO, MG. FONTE: ACERVO PESSOAL -----	180

FIGURA 60: DETALHE DO FORRO DA SACRISTIA DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO, SABARÁ, MG. FONTE: ACERVO PESSOAL -----	181
FIGURA 61: SACRISTIA DA CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO DE MARIANA E DIAMANTINA, MG. FONTE: GOOGLE MAPS-----	182
FIGURA 62: DETALHE DO FORRO DA SACRISTIA DA IGREJA MATRIZ NOSSA SENHORA DO PILAR, OURO PRETO, MG. FONTE: ACERVO PESSOAL-----	183
FIGURA 63: DETALHE DO FORRO DA SACRISTIA DA CAPELA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS HOMENS PRETOS, OURO PRETO, MG. FONTE: ACERVO PESSOAL --	184
FIGURA 64: DETALHE DO FORRO DA SACRISTIA DA IGREJA MATRIZ NOSSA SENHORA DO PILAR, SÃO JOÃO DEL-REI, MG. FONTE: ACERVO PESSOAL -----	185
FIGURA 65: DETALHE DA SACRISTIA DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DA IGREJA MATRIZ DE SANTO ANTÔNIO, TIRADENTES, MG. FONTE: GOOGLE MAPS-----	186
FIGURA 66: DETALHE DA SACRISTIA DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DA IGREJA MATRIZ DE SANTO ANTÔNIO, TIRADENTES, MG. FONTE: GOOGLE MAPS-----	187
FIGURA 67: DETALHE DA SACRISTIA DA FÁBRICA DA MATRIZ DA IGREJA MATRIZ DE SANTO ANTÔNIO, TIRADENTES, MG. FONTE: GAGLIARDI (2020)-----	188

Sumário

<u>INTRODUÇÃO.....</u>	<u>16</u>
<u>1 BASTIDORES LITÚRGICOS: OS USOS DA SACRISTIA NA IGREJA</u>	<u>24</u>
1.1 A VALORIZAÇÃO DA LITURGIA E DA ARQUITETURA À LUZ DA REFORMA DE TRENTO	24
1.2 ORIGENS E USOS DA SACRISTIA: DA ANTIGUIDADE À REFORMA CATÓLICA	31
1.3 O MOBILIÁRIO LITÚRGICO NAS SACRISTIAS	77
<u>2 MESTRE ATAÍDE E A RELIGIOSIDADE MINEIRA</u>	<u>82</u>
<u>3. A IMAGÉTICA DA REFORMA CATÓLICA: O SANTO PENITENTE E CONTEMPLATIVO</u>	<u>100</u>
3.1 HISTÓRICO E EVIDÊNCIAS AUTORAIS	103
3.2 CONEXÃO CELESTIAL: SÃO FRANCISCO E OS SERES ANGELICAIS	115
3.3 SÃO FRANCISCO DA PENITÊNCIA	135
3.4 ISOLAMENTO E VIDA EM COMUNIDADE	159
3.5 AS FUNCIONALIDADES IMAGÉTICAS NAS SACRISTIAS MINEIRAS	165
<u>CONSIDERAÇÕES FINAIS</u>	<u>189</u>
<u>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u>	<u>192</u>

Introdução

Na Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, em Mariana, encontramos, no forro da sacristia, duas obras atribuídas¹ a Manoel da Costa Ataíde (1762-1830), são elas: *São Francisco em Oração* e *Agonia de São Francisco*. Os dois painéis foram produzidos em têmpera sobre madeira, emoldurados com fingimento marmóreo e possuem um foco na representação de caráter sacrificial e penitencial.

Nesta pesquisa, adotaremos o termo "imagem" conforme definido por Schmitt (2007) para as imagens medievais, que remete ao termo latino *imago*. Optamos por este termo devido à sua amplitude semântica mais alargada. O sentido de *imago* abarca a ideia de a humanidade ser criada à imagem e semelhança de Deus, conforme descrito no livro de Gênesis (1, 20). Essa imagem confere ao ser humano uma superioridade em relação às demais criaturas de Deus, mas ela se torna distorcida com a entrada do pecado na história da humanidade. Como Santo Agostinho (1984) argumentou, o pecado original manchou essa imagem, afastando os seres humanos da pureza e santidade originais de Deus. Schmitt (2007, p. 13) destaca que "devido à falta, o ser humano encontra-se em declínio, vivendo em um estado de dissimilaridade.". O autor prossegue:

[...] Por isso é que, de minha parte, prefiro usar também o termo imagem a propósito da Idade Média, não para opô-la ao termo "arte", mas pelo contrário, para restituir-lhe todos os seus significados e ter em conta os três domínios da *imago* medieval: o das imagens materiais (*imagines*); o do imaginário (*imaginatio*), feito de imagens mentais, oníricas e poéticas; e enfim o da antropologia e da teologia cristãs, fundadas numa concepção do homem criado *ad imaginem Dei* e prometido à salvação pela Encarnação do *Cristo Imago Patris*. Ao considerar isoladamente apenas um desses domínios, não se poderá chegar senão a uma visão mutilada da história das imagens medievais. A tarefa comum dos historiadores e dos historiadores da arte deve ser uma história da "imago als kultur" (cultura da imagem). (SCHMITT, 2007, p. 45)

¹ Embora não existam documentos que atestem a autoria dos painéis, um considerável número de pesquisadores tem atribuído a autoria das pinturas a Mestre Ataíde.

Nesse contexto, Paulo Knauss (2006) enfatiza a importância das imagens, destacando que elas possuem um potencial de comunicação universal, mesmo que sua criação e produção possam ser consideradas atividades especializadas. A imagem é capaz de atingir todas as camadas sociais ao ultrapassar as diversas fronteiras sociais pelo alcance do sentido humano da visão. Ela é mais democrática, de forma que não necessita de ferramenta específica para sua compreensão. No entanto, como destaca Visalli (2021), devemos estar atentos às infinitas possibilidades de interpretação e de analogia que as imagens proporcionam no período de sua realização, para diferentes temporalidades e até mesmo em outros lugares, com suas apropriações e ressignificações.

Além disso, é importante levar em consideração o olhar dos observadores, cada um com seus próprios repertórios culturais e meios sociais presentes, bem como suas sensibilidades individuais. Michael Baxandall (2006) complementa essa visão ao introduzir o conceito do "olhar de uma época," que nos ajuda a entender como as pessoas de diferentes períodos percebiam e interpretavam as imagens de acordo com suas próprias perspectivas culturais e sociais.

Aprofundando nossa análise sobre o papel das imagens, Gombrich (1995) argumenta que as obras de arte devem ser entendidas à luz de seu contexto histórico, destacando sua amplitude e complexidade. O autor introduz o conceito de "função" no âmbito das obras de arte, enfatizando que, em cada cultura, as artes desempenham um papel que as define. Segundo ele, "A forma de uma representação não pode estar divorciada da sua finalidade e das exigências da sociedade na qual a linguagem visual dada tem curso." (GOMBRICH, 1995, p.96).

Ampliando ainda mais esse horizonte, recorreremos ao conceito de imagem-objeto proposto por Jérôme Baschet (2006). O autor observa que, na Idade Média, a maioria das imagens não é meramente uma representação, mas, na maioria dos casos, constitui um objeto com uma finalidade litúrgica, devocional e religiosa. Portanto, Baschet introduz o conceito de imagem-objeto para aprofundar a compreensão dessas imagens. Conforme ele esclarece: "Mesmo quando não é esse o caso, a imagem adere a um objeto ou a um lugar

que tem, ele mesmo, uma função, uma utilização quer se trate de um altar, de um manuscrito ou de um objeto litúrgico” (BASCHET, 1996, p. 3).

Portanto, este estudo se dedica à análise das funcionalidades das imagens dentro do contexto espacial no qual estão inseridas, identificando não apenas a função das representações visuais na sacristia, mas também ampliando a compreensão das múltiplas finalidades desse espaço. Nesse sentido, a funcionalidade dos painéis *São Francisco em Oração e Agonia de São Francisco* como imagem-objeto auxiliará no fio condutor desta pesquisa.

O Concílio de Trento, realizado de 1545 a 1563, teve um papel fundamental na redefinição da doutrina católica, deixando uma forte influência na arquitetura e na arte religiosa da época. O primeiro capítulo aborda o impacto da Reforma Católica² na valorização dos ritos litúrgicos e na otimização do uso dos espaços religiosos, alinhando-os com os princípios do espírito tridentino. Isso se reflete no caso da sacristia, um espaço que, além de guardar objetos sacros e paramentos sacerdotais, assume uma função vinculada à liturgia. Após o Concílio de Trento, a sacristia adquire uma importância crescente, tornando-se um centro de preparação e reflexão para os sacerdotes, ao mesmo tempo em que desempenha um papel crucial na valorização estética e simbólica das cerimônias religiosas.

Assim, ainda no primeiro capítulo, apresentamos um histórico da evolução da sacristia no decorrer dos séculos, destacando suas funcionalidades ao longo do tempo. Com a reforma tridentina, esse espaço adquire um caráter suntuoso e elegante, muitas vezes sendo decorado por renomados artistas de cada época. O cuidado com os rituais levou a Igreja a um maior esplendor, considerando a complexidade do cerimonial litúrgico, onde cada gesto possui uma fórmula e um significado específicos. No contexto brasileiro, as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia estabeleceram

² Propomos a utilização do termo "Reforma Católica" em vez de "Contrarreforma", com base no estudo de Carlota Miranda Urbano (2016). A autora menciona que o termo "Contrarreforma", cunhado no século XIX pelo historiador alemão Leopold Van Ranke, interpreta os movimentos de reforma dentro da Igreja Católica apenas como uma reação à Reforma Protestante. Por outro lado, o termo "Reforma Católica" foi utilizado pela primeira vez no final do século XIX por outro historiador alemão, Wilhelm Maurenbrecher, para descrever os esforços da Igreja Católica anteriores a Lutero. De acordo com a autora supracitada, essa última expressão tem sido adotada por pesquisadores contemporâneos com mais frequência.

normas detalhadas para a estrutura e uso da sacristia, promovendo uma abordagem mais reverente e cuidadosa em relação ao espaço e aos rituais a ele associados.

No segundo capítulo, nosso objetivo é contextualizar o "olhar da época" conforme descrito no estudo de Baxandall (2006). Buscamos compreender a perspectiva histórica e religiosa dos habitantes de Minas Gerais, no final do século XVIII e início do XIX, delineando a estrutura social e espiritual na qual Manoel da Costa Ataíde estava inserido.

Em paralelo à organização administrativa de Minas, a religião desempenhou um papel integral desde os primórdios da colonização, exercendo uma influência fundamental na organização da sociedade. Essa comunidade religiosa foi gerida por um protagonismo laical, em virtude da proibição das ordens religiosas na região. As irmandades de leigos emergiram como um exemplo do florescimento de uma sociabilidade religiosa secular, cujas origens remontam à construção dos primeiros templos e ao desenvolvimento inicial dos povoados. Dentro desse contexto de associações laicas, as ordens terceiras ganharam destaque, devido aos benefícios espirituais que ofereciam, atraindo as elites locais.

Mestre Ataíde se destacou como um dos principais artistas coloniais brasileiros, e sua religiosidade desempenhou um papel crucial ao longo de sua vida. Ele foi ativo em várias organizações laicas presentes nas vilas mineiras, incluindo as ordens terceiras. No entanto, diferentemente de seu pai, ele não alcançou a posição de irmão professo devido a seu concubinato.

Nesse capítulo, discutimos como a religiosidade de Mestre Ataíde influenciou diretamente sua produção artística. Alinhado a esse sentimento, o artista marianense foi sepultado na Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, em Mariana, o mesmo local onde estão inseridas as imagens analisadas nesta pesquisa.

No capítulo final, nos debruçamos sobre os painéis de Ataíde, buscando direcionar nosso foco para a época em que foram produzidos, com o intuito de compreender seu propósito na sacristia e utilizá-los como documentos históricos. Portanto, ao examinar as obras de Mestre Ataíde, é

essencial levar em consideração o ambiente, o contexto histórico e os patrocinadores da Ordem Terceira de São Francisco em Mariana. Esses elementos desempenham um papel importante na obtenção de uma compreensão mais aprofundada da utilização de imagens na sacristia. No contexto dos terciários franciscanos, três narrativas principais emergiram: as práticas penitenciais, a valorização do êxtase ou de uma espiritualidade transcendental, e a exaltação de São Francisco de Assis.

O painel *São Francisco em Oração* retrata São Francisco de Assis sentado sobre uma formação rochosa, segurando um crucifixo, e vestido com um hábito marrom. Ao seu redor, encontramos diversos objetos penitenciais, incluindo uma caveira, um terço, uma chibata, uma ampulheta, um tronco quebrado com pássaros e um casebre marrom à esquerda. Além disso, o cenário inclui um lago com embarcações à vela, casas brancas, montanhas verdes, um solo terroso e um céu azul-claro com nuvens. No canto superior direito, dois anjos de asas brancas estão envoltos por faixas vermelhas e marrons, pairando sobre nuvens acinzentadas.

Já na pintura *Agonia de São Francisco*, o santo é representado deitado sobre um monte de feno ocre, segurando um crucifixo com os olhos quase fechados. Ele veste o hábito marrom e também está cercado de objetos penitenciais, como uma caveira, um terço e uma ampulheta. No céu, anjos e querubins com faixas coloridas acompanham um feixe de luz que se projeta em direção à cabeça de São Francisco. O cenário também inclui um lago, casas brancas, um casebre marrom e um céu azul-claro.



Figura 1: Manoel da Costa Ataíde. *São Francisco em Oração*. 1794 a 1804. 548x280cm. Sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Mariana, MG. Têmpera sobre madeira. Fonte: Wikimedia



Figura 2: Manoel da Costa Ataíde. *Agonia de São Francisco*. 1794 a 1804. 548x280cm. Sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Mariana, MG. Têmpera sobre madeira. Fonte: Wikimedia

Ambas as pinturas se concentram em representações de caráter sacrificial e contemplativo, indo além do mero aspecto narrativo do santo. Nossa intenção é interpretá-las como alegorias, ou seja, desvendar os signos contidos na imagem e buscar significados que transcendem o sentido literal. Para tanto, partimos de dois pontos: primeiro, a presença dos anjos na cena e a dicotomia entre céu e terra, e como eles se unem por meio da figura do santo. Em seguida, destacamos a espiritualidade penitente na obra, associando os

objetos aos preceitos da própria Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em Mariana.

1 Bastidores litúrgicos: os usos da Sacristia na Igreja

1.1 A valorização da liturgia e da arquitetura à luz da Reforma de Trento

O Concílio de Trento, realizado entre 1545 e 1563, desempenhou um papel crucial na reafirmação e redefinição dos princípios fundamentais da doutrina católica, além de estabelecer um programa amplo de reforma interna da Igreja, com foco nas estruturas clericais. As orientações emanadas desse concílio moldaram o curso da religiosidade em Roma até a segunda metade do século XIX, quando foi organizado o Concílio Vaticano I, em 1869, quase 300 anos depois, destacando a durabilidade de Trento, conforme ressaltado por José Pedro Paiva (2014).

Na metade do século XVI, a Igreja encontrava-se em uma fase de crise, agravada pela Reforma Protestante, que se afastou das correntes religiosas predominantes. Essa reforma questionou crenças como a presença real de Cristo na Eucaristia, a importância dos sacramentos, o uso de imagens religiosas e, especialmente relevante, a própria legitimidade do papado, conforme sublinhado por Ronnie Po-Chia Hsia (2010).

Ao convocar o Concílio de Trento através da bula papal *Laetare Jerusalem*, foram estabelecidos três objetivos primordiais: encerrar o cisma religioso, promover reformas e reconciliação entre os cristãos, e reafirmar os locais sagrados na Palestina como patrimônio da cristandade, destacando-se o primeiro propósito. O Concílio desdobrou-se em três fases distintas, no entanto, entraves de natureza política interromperam o fluxo contínuo do seu progresso³. A primeira etapa ocorreu entre 1545 e 1549, seguida pela segunda entre 1551 e 1552, e finalmente a terceira entre 1562 e 1563. O ápice desse processo deu-se com a aprovação dos decretos tridentinos por intermédio da bula *Benedictus Deus*, datada de 1564.

³ Ronnie Po-Chia Hsia (2010) detalha várias dificuldades ocorridas no Concílio de Trento, que tiveram que conciliar pontos de equilíbrio entre exigências contraditórias, relacionados aos imperadores, bispos e aos conflitos religiosos da época. Ver mais: PO-CHIA HSIA, Ronnie. El Concilio de Trento. In: PO-CHIA HSIA, Ronnie. *El Mundo de la Renovación Católica, 1540-1770*. Madrid: Akal, 2010. cap. I, p. 27-44.

Nesse contexto histórico, o papado reservou para si o direito de interpretar os decretos conciliares e assumiu a responsabilidade pela promoção de sua implementação, consolidando, assim, ainda mais a autoridade papal.

Ao longo do século XVI, uma série de decretos foi gradualmente publicada, incluindo o Index Tridentino, em 1564, o Catecismo Romano, em 1566, e o Breviário, em 1568, entre outros exemplos. Esses documentos, todos concebidos pela autoridade papal, ilustram o padrão que a Igreja aspirava a adotar e seguir.

As mudanças que incorporam os princípios da Reforma Católica são abordadas por Po-Chia Hsia (2010), que identifica quatro pilares fundamentais os quais sustentaram essa nova abordagem na fé romana:

- A reorganização da doutrina católica e da estrutura da Igreja, com ênfase na centralidade romana;
- A integração entre política e religião;
- A disciplina e vigilância sobre a experiência religiosa e o comportamento dos leigos;
- O esforço missionário do catolicismo europeu em direção a outras partes do mundo. Embora o Concílio de Trento não tenha tido considerações específicas para além do continente europeu, suas medidas tiveram impacto significativo em outras regiões.

Adicionalmente, Paiva (2014) acrescenta uma característica crucial do Concílio: a dinâmica de renovação das ordens religiosas, particularmente evidente na Companhia de Jesus, bem como em outras ordens que desempenharam um papel crucial na concretização dos decretos tridentinos e na interpretação desses decretos.

No âmbito teológico-dogmático, Paiva (2014) observa diversas doutrinas que foram abordadas, com destaque especial para a definição da doutrina relativa ao pecado original, à justificação e à teologia sacramental.

Relacionado à reforma disciplinar, Paolo Prodi (1994) ressalta a disciplina social que permeou a Europa Moderna, moldada após o Concílio de

Trento. O autor, em seu trabalho *Disciplina Dell'Anima, Disciplina Del Corpo e Disciplina Della Società Tra Medioevo Ed Età Moderna*, desenvolve um método de análise do indivíduo moderno a partir da relação com a disciplina tridentina. Segundo Prodi: "A passagem do credo medieval para as profissões de fé das novas normas católica-tridentina (...) foi um fator extremamente importante para identificar essa linha de desenvolvimento (da modernidade)" (PAIVA, 1994, p.16, tradução nossa)⁴. Essa transição teve três impactos em diferentes esferas:

Funcionamento Institucional da Igreja: Que se refletiu no fortalecimento do poder papal, resultado da reorganização das estruturas de atuação, como o fortalecimento do episcopado. Cada diocese teve sua jurisdição ampliada, o que proporcionou mecanismos de vigilância eficazes e a capacidade de impor penalidades tanto a leigos quanto a eclesiásticos.

Formação e Disciplina do Clero: Esteve relacionado à reforma do clero secular, que estabeleceu a obrigatoriedade de residência e proibiu a acumulação de benefícios. O papel do clero na vida religiosa foi fortalecido, sobretudo como "cura de almas", com comportamento, formação e vestimentas distintos dos leigos. A criação de seminários, universidades e outras formas de preparação do clero foram promovidas de maneira mais organizada pelo episcopado.

Vida Cotidiana dos Fiéis: Visava remodelar a vida dos fiéis leigos. Prodi (1994) categorizou esse processo como um disciplinamento da alma, do corpo e da sociedade. Houve um esforço para internalizar a ética cristã nas populações, buscando adotar comportamentos individuais e sociais alinhados com a moral religiosa. Para alcançar esse objetivo, a teologia sacramental foi fortalecida, com maior ênfase na frequência à Eucaristia e à confissão, impulsionada pelas ordens religiosas e terceiras.

Em conjunto com a valorização dos sacramentos, a reforma litúrgica promovida pelo Concílio de Trento, conforme analisado por Neunheuser,

⁴ Il passaggio dal credo medioevale alle professioni di fede giurate delle nuove confessioni o della cattolica-tridentina (...) credo sia un fattore estremamente importante per individuare quella linea di sviluppo.

(2007), almejou uma reestruturação que, embora inovadora, não se desconectasse do passado. Para alcançar esse objetivo, foram tomadas medidas fundamentais para:

Superar o estado caótico da liturgia, o Concílio quis a reforma litúrgica em continuidade com a tradição, em sentido crítico-histórico, isto é, eliminando os ajuntamentos posteriores, restituindo a precedência à parte de *tempore*, (...) pesquisando uma maior uniformidade, abreviando racionalmente, compondo um *Ordo Missae* com rubricas obrigatórias para todos. (NEUNBEUSER, 2007, p.178)

Com o propósito de focar a importância da celebração litúrgica, o papado promulgou documentos que forneceram orientações precisas ao clero acerca das práticas religiosas. Um marco, nesse sentido, ocorreu em 1568, quando o Papa Pio V lançou o *Breviarium Romanum*, acompanhado pela bula *Quod a Nobis*. Em 1570, de maneira similar, veio à luz o *Missale Romanum*, respaldado pela bula *Quod primum tempore*. Este último documento foi recomendado para ser adotado em todos os ritos litúrgicos da Igreja Ocidental (LUTZ, 2018). Através da bula papal *Quod a Nobis*, destinada à divulgação do Breviário, consta que:

Este nosso Breviário... principal a ser observado ... em todas as Igrejas do universo orbe: estabelecendo... que o mesmo jamais... deve ser mudado... Esta fórmula do Ofício divino... primeiramente constituída pelos Sumos Pontífices, principalmente por Gelásio e Gregório, e reformada por Gregório VII, como se desviasse da antiga instituição pelo passar do tempo, pareceu ser necessário que ela fosse restituída à regra primitiva de orar. (NEUNBEUSER, 2007, p.180)

No documento *Quod primum tempore*, referente ao Missal Romano:

As quais (escolhidas pessoas eruditas), conferidas todas as coisas diligentemente com as antigas de nossa biblioteca vaticana, e com outros códices adquiridos de muitas partes...; assim como consultados os escritos de antigos e aprovados autores... restituíram o Missal à primitiva norma e modo dos santos Padres. Ordenamos que ele fosse publicado, certamente para que os sacerdotes entendam quais orações utilizar e quais ritos ou quais cerimônias devem reter de agora em diante na celebração das missas... Todos observam para que na posteridade... em todas as Igrejas do orbe cristão não se cantem senão em conformidade com a fórmula do Missal por nós publicado... a não ser que (o costume ou a instituição) das missas... fosse observada havia muito tempo. (NEUNBEUSER, 2007, p.180)

A reforma litúrgica teve como objetivo estabelecer a consistência no culto divino, fornecendo às igrejas orientações sobre a forma adequada das

celebrações religiosas. Isso foi alcançado por meio da emissão contínua de bulas papais e documentos episcopais, que direcionaram as igrejas nas dioceses. Em 1588, o Papa Sisto V instituiu a *Congregatio Sacrorum Rituum*, encarregada de interpretar oficialmente as diretrizes dos novos livros litúrgicos e supervisionar a execução dos ritos e celebrações⁵. (MARTIN, 2006)

Os documentos conciliares estabeleceram diretrizes específicas para a arquitetura, enfocando a presença de batistérios em igrejas paroquiais, detalhes importantes relacionados ao altar-mor e à dignidade na exposição da Sagrada Eucaristia⁶. Ainda que a teorização arquitetural fosse limitada, Marques (2013) destaca que o período pós-conciliar se caracterizou por uma profunda reflexão, promovida pelo meio eclesiástico, que reorientou o significado essencial da arquitetura, ressaltando sua dimensão religiosa. Nesse contexto, a construção de edifícios religiosos passou a ser concebida em função da liturgia.

A valorização da celebração eucarística e dos sermões religiosos gerou uma preocupação central com o altar-mor e a coesão do espaço interno da igreja. Essa ênfase resultou em mudanças significativas nas estruturas existentes, como a supressão dos coros baixos⁷ e a introdução dos púlpitos, além de inspirar a busca por soluções espaciais mais apropriadas para as novas edificações. Esse processo conduziu à redefinição dos espaços litúrgicos, conforme “sistemizada e fixada, em particular, pelos instrumentos legislativos resultantes dos sucessivos concílios provinciais, sínodos diocesanos e visitas pastorais realizados nos países católicos” (MARQUES, 2013, p.82). Desse modo, as arquidioceses e os bispados assumiram a

⁵ Outros documentos litúrgicos: *Pontificale Romanum*, 1596, com a Bula de Clemente VIII *Ex quo in Ecclesia Dei*; *Martyrologium Romanum*, 1584, com a Constituição Apostólica de Gregório XIII *Emendato iam Kalendario*; *Caeremoniale Episcoporum*, 1600, com a Bula de Clemente VIII *Cum novissime*; *Rituale Romanum*, 1614, com a Constituição Apostólica de Paulo V *Apostolicae Sedis*; Instituição da Congregação *Sacrorum Rituum*, 1588, com a Bula de Sisto V *Immensi Aeterni Dei*.

⁶ 1º Período, Sessão VII; 3º Período, Sessão XXI, Cap. VIII; 2º Período, Sessão XIII; respectivamente (CONCÍLIO ECUMÊNICO DE TRENTO, 2022).

⁷ O coro, que antes era localizado perto do altar, passa a permanecer em uma tribuna ao fundo da igreja. Alfonso Ceballos (1991) disserta que essa determinação almejava uma maior concentração no rito eucarístico, diminuindo a distância dos fiéis na nave do altar-mor.

responsabilidade de elaborar normas específicas de arquitetura, visando reformar e padronizar as igrejas sob sua jurisdição.

Um dos exemplos mais proeminentes é o de Carlos Borromeu (1538-1584), arcebispo de Milão, que se destacou como um dos principais impulsionadores da aplicação da reforma tridentina na arquitetura sacra. Sua contribuição está plasmada em sua obra literária *Instructionum Fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, iniciada em 1573 e publicada em 1577. Esse manual foi elaborado com o intuito de orientar a administração das dioceses e paróquias sob sua jurisdição arquiépiscopal.

Gabriel dos Santos Frade (2016), em sua tese de doutorado sobre o trabalho de Borromeu, destaca que a *Fabrica Ecclesiae* desempenhou um papel fundamental naquele período, exercendo influência na concepção da construção das igrejas católicas⁸. O arcebispo se empenhou em ressaltar um conjunto de princípios e diretrizes voltados para a funcionalidade e a ordem dos ritos religiosos. Isso foi conquistado através da criação de um espaço eclesialístico mais claro e bem organizado, propício ao desenvolvimento da celebração eucarística. Para alcançar esse objetivo, Borromeu estabeleceu orientações sobre diversos objetos e espaços litúrgicos, visando estabelecer princípios essenciais de ordem que tornassem os ambientes aptos para os rituais renovados. A distribuição dos espaços arquitetônicos revela um:

(...) forte sentido hierárquico da Igreja: o presbitério é composto como o espaço principal e mais importante, quase uma espécie de palco onde devem se desenrolar os sacros mistérios, apenas visualizados pelo povo. A liturgia, na concepção tridentina, e também borromaica, é quase que uma exclusividade do clero. No entanto, nem por isso, o Borromeu deixa de se preocupar de algum modo com a presença do povo na igreja: daí resulta, por exemplo, a formulação sobre a quantidade de espaço necessária para cada fiel dentro da igreja; a preocupação com o lugar da pregação, esta voltada para os fiéis; a normativa – talvez a tratativa mais longa das Instruções – sobre o

⁸ Gabriel dos Santos Frade (2016) cita alguns exemplos de influência direta da *Fabrica Ecclesiae*: “Na Arquidiocese de Milão, esse documento teve sua validade até o início do Concílio Vaticano I, em 1859. O primeiro Código de Direito Canônico (1917), em seu livro terceiro, segunda parte, ao tratar dos loca sacra (lugares sagrados) retoma algumas expressões do De Fabrica Ecclesiae (...) Alguns ecos do texto borromaico parecem se encontrar também nas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia (...) Também encontramos uma influência direta do Borromeu no âmbito espanhol; no Sínodo de Aliaga, realizado em 1631, foi produzido um escrito intitulado ‘Advertencias para los edificios y fábricas de los Templos y para diversas cosas de las que en ellos sirven al Culto Divino y a otros ministerios’” (FRADE, 2016, p.125).

lugar da confissão, onde os fiéis poderiam alcançar a graça do perdão, etc. Finalmente, há que salientar a preocupação dada à presença do tabernáculo⁹ sobre o altar mor: essa novidade, corroborada pelo Borromeu, convergia àquele ideal de culto católico sobre a eucaristia, um dos pontos mais nevrálgicos das discussões teológicas entre católicos e protestantes, assumido plenamente pelo espírito da Contrarreforma. (FRADE, 2016, p.127)

O arcebispo dedicou considerável atenção aos espaços utilizados para a celebração eucarística, conferindo-lhes caráter teórico e alegórico relacionado ao culto divino, ao mesmo tempo em que se preocupava com a experiência dos religiosos e fiéis participantes desses rituais.

O texto do *Fabrica Ecclesiae* foi impresso em um formato pequeno, medindo 7,8 x 14,1 cm, um estilo hoje conhecido como "livro de bolso". Essa dimensão, observada por Marques (2013), sugere a intenção de torná-lo de fácil acesso e manuseio, para que pudesse servir como um guia prático nas instruções sobre a construção de edifícios eclesiásticos e os ornamentos essenciais para a dignidade das igrejas. Isso aponta para o propósito de fornecer orientações claras ao clero. Dadas as particularidades do texto, a autora destaca que uma das principais finalidades do livro foi estabelecer um referencial para as visitas pastorais diocesanas, ou seja, um conjunto de diretrizes comuns para orientar a forma correta de edificação das estruturas religiosas.

Com esse propósito em mente, Borromeu empenhou-se em abordar as questões racionais e funcionais das construções eclesiásticas. Ele detalha a visibilidade, hierarquia dos elementos arquitetônicos e decorativos, especifica a disposição de móveis e outros detalhes singulares relacionados aos edifícios de culto. Além disso, o arcebispo também aborda a utilização da sacristia, tópico que será explorado no próximo ponto.

⁹ O mesmo que sacrário. "Caixa ou vão com porta, quase sempre ao centro do altar, onde se guardam as hóstias." (ÁVILA, 1996)

1.2 Origens e usos da Sacristia: da Antiguidade à Reforma Católica

Nas últimas décadas, as pesquisas relacionadas à sacristia têm ganhado destaque, especialmente no período pós-tridentino. Esse período coincidiu com um aumento significativo da atenção dedicada a esse espaço arquitetônico nos lugares de culto, que frequentemente eram ornamentados por artistas proeminentes de cada era e região. A sacristia desempenha uma função vinculada à liturgia, tendo o papel de guardar objetos sacros, paramentos sacerdotais e outros elementos relacionados ao culto. Além disso, a sacristia também serve como o local onde o vigário se prepara, tanto fisicamente quanto espiritualmente, para as celebrações religiosas. De maneira geral, a sacristia pode ser definida como:

Lugar na 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).

Este espaço sagrado desempenha um papel fundamental tanto na preparação quanto no encerramento das celebrações litúrgicas, proporcionando a elas a mesma magnitude, ordem e esplendor que são requeridos para o ato religioso. Na sacristia, cada detalhe adquire um significado transcendente: desde as vestes do sacerdote e seus paramentos até a introspecção, as preces iniciais, a purificação ritual e outros ritos conforme as orientações clericais.

Cleide Biancardi (1988) identifica indícios de influências vindas de locais de tesouros mencionados no Antigo Testamento, como o Tabernáculo dos hebreus. Este era um templo móvel que servia para o culto e sacrifícios de animais, além de conter orientações rituais e espaços para a guarda de objetos sacros. Após o período de nomadismo, quando os hebreus se estabeleceram na região de Canaã, templos religiosos começaram a ser erguidos, com destaque especial para o Templo de Jerusalém. O relato bíblico descreve a construção e a ornamentação desse templo, e, de acordo com a autora, fontes históricas e arqueológicas mencionam pátios internos e externos,

acompanhados de salas específicas destinadas à preparação de rituais e sacrifícios.

Davi deu a seu filho Salomão o modelo do pórtico, das construções, dos armazéns, das salas superiores, dos aposentos interiores, da sala do propiciatório: deu-lhe também a descrição de tudo o que tinha em mente sobre os átrios do Templo de lahweh, as salas ao redor, os tesouros do Templo de Deus e os tesouros sagrados; as classes de sacerdotes e de levitas, todos os cargos do serviço do Templo de lahweh, todos os utensílios para o serviço do Templo de lahweh. (1 Crôn, 11-13)

A citação evoca locais específicos destinados à guarda de tesouros e objetos sagrados, assim como à preparação e celebração de ritos. Biancardi (1988) aponta que esses espaços se relacionam "com áreas designadas para funções específicas, que posteriormente se consolidariam nas sacristias" (p.3).

Nas primeiras comunidades cristãs, as celebrações ocorriam em residências particulares, adaptadas para a realização das cerimônias religiosas. Esses ambientes contavam com compartimentos destinados à preparação dos rituais, constituindo um prenúncio das sacristias.

Os fiéis ocupavam o Átrio com acesso pelo vestíbulo; o Impluvium consistia numa bacia cavada para as oblações (os batismos). No Tablino ficava um aposento pra receber o clero, enquanto diaconos, diaconisas, virgens e viúvas tomam lugar nas laterais do Tablino. A sala à direita do Átrio servia para a ágape litúrgico (santa ceia). O peristilo e as restantes salas 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, apud BIANCARDI, 1988, p.5)

O Tablino era um espaço reservado aos vigários que conduziam os ritos religiosos. Tratava-se de um ambiente separado que, presumivelmente, prestava auxílio a eles antes e após as celebrações.

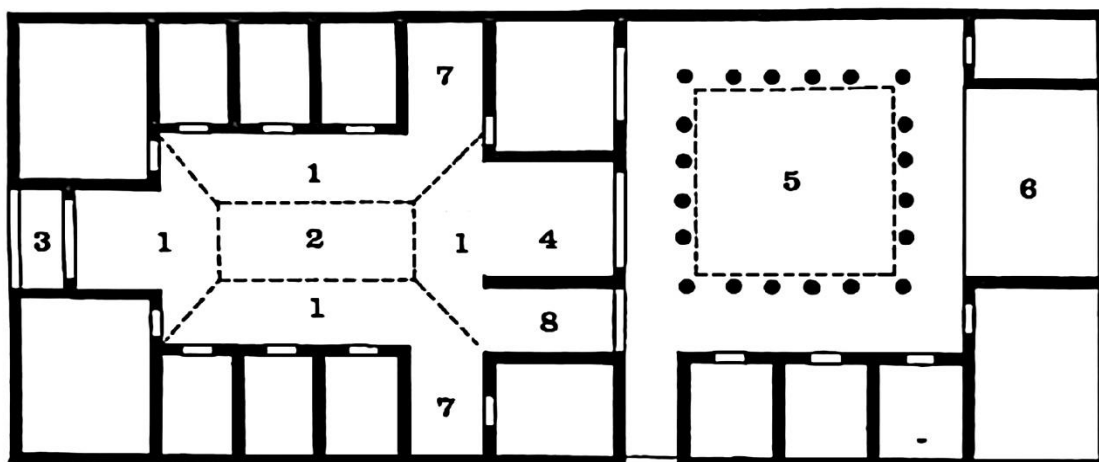


Figura 3: Esquema básico de uma casa de peristilo itálica. 1 – Atrium; 2 – Impluvium; 3 – Vestibulum; 4 – Tablino; 5 – Peristilo em vez do pátio, flanqueado por quartos; 6 – Exedra (sala traseira deste tipo de habitação); 7 – Alas; 8 – Corredor. Fonte: BIANCARDI, 1888, p.16

Entretanto, foi nas basílicas cristãs que observamos a presença de um espaço destinado à paramentação do celebrante, à recepção do clero e à preparação dos atos litúrgicos. A estrutura e a funcionalidade dos interiores dessas basílicas influenciaram o padrão básico da arquitetura religiosa nos séculos seguintes, caracterizado por três ou cinco naves¹⁰ com transepto¹¹ (resultando na planta em forma de cruz latina), coro¹², ábside¹³ e absidíolas¹⁴. Estas últimas eram inicialmente usadas para a proteção da Eucaristia, evoluindo gradualmente para a guarda de tesouros, paramentos sacerdotais e para a preparação do celebrante antes da liturgia. Posteriormente, foram designadas como locais específicos para tais atividades, conforme indicado pela pesquisa de Calvo (2011).

¹⁰ Parte interna da igreja desde a entrada até a Capela-Mor. Denomina-se nave central quando esse espaço é subdividido por pilares, colunas ou arcos. Neste caso, aparecem naves laterais. (ÁVILLA, 1996, p.64)

¹¹ Galeria transversal que numa igreja separa a nave central da capela-mor, formando os braços da cruz nos templos que apresentam essa disposição. Em Minas, o transepto ocorre raras vezes em igrejas do século XVIII. (ÁVILLA, 1996, p.85)

¹² Balcão situado por cima da porta central de entrada da igreja, destinado a abrigar os cantores em cerimônias religiosas. (ÁVILLA, 1996, p.39)

¹³ Nas basílicas romanas, era o nicho semicircular onde ficava assentado o juiz; nas basílicas cristãs, era a cabeceira da igreja, onde ficava o assento episcopal e o altar-mor ou o oratório reservado por detrás do altar-mor ou relicário para os ossos dos santos. (FERNANDES, 2009, p.299)

¹⁴ Cada uma das capelas pequenas ou absides secundárias que rodeiam a abside principal de uma igreja. (Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, Disponível em: dicionario.priberam.org/absid%3%83%2%adolas. Acesso em: 10-03-2022.)

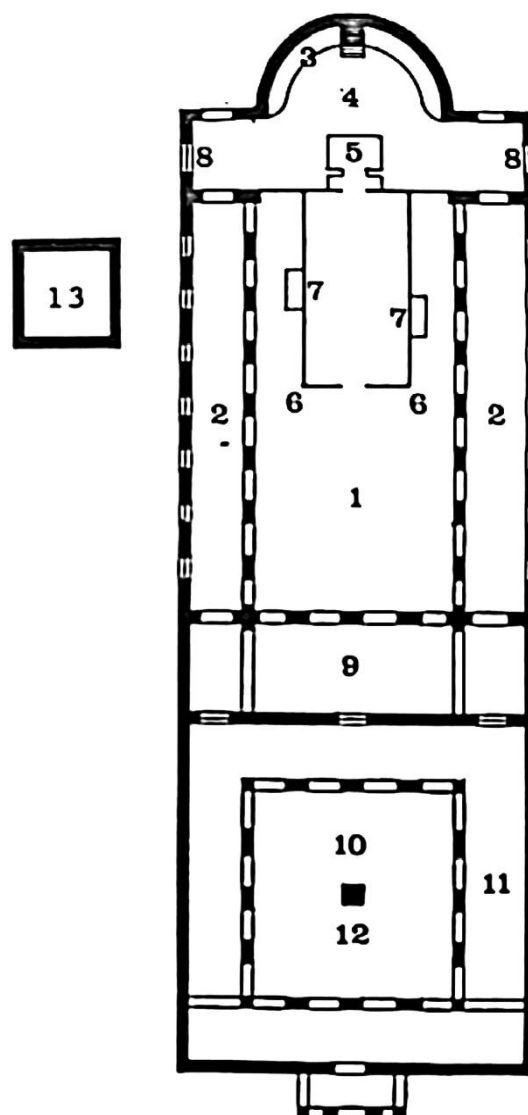


Figura 4: Esquema de uma basílica paleocristã. 1 – Nave; 2 – Naves Laterais; 3 – Cátedra; 4 – Abside; 5 – Altar; 6 – Coro; 7 – Ambões; 8 – Transepto e Arcadas; 9 – Nártex; 10 – Atrium; 11 – Corredores com Colunas; 12 – Fonte; 13 – Torres. Fonte: BIANCARDI, 1988, p.19

A designação desse espaço variou, relacionando-se com suas funções arquitetônicas e litúrgicas¹⁵. Inicialmente, nas igrejas orientais, o local utilizado

¹⁵ Calvo (2011, p.35) e Biancardi (1988, p.76) citam alguns exemplos que aparecem na Enciclopédia de La Religion Católica (1954, p. 913): *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); *Acevophylacium* - 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; *Saluatorium* – 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

para organizar os objetos de culto e para que os sacerdotes se preparassem para os ritos era chamado de *pastofórios*. Conseqüentemente, os *secretarium*¹⁶ ganharam relevância na arquitetura, apresentando finalidades que mais tarde seriam associadas às sacristias. Geralmente, eram situados no nártex¹⁷ das basílicas¹⁸. A transição das funções dos pastofórios para os *secretarium* envolveu não apenas a guarda da Eucaristia e das relíquias, mas também a incorporação de outras finalidades, como proporcionar um espaço de isolamento para os clérigos e servir como local para reuniões entre o bispo e o clero, conforme evidenciado pelas pesquisas de Marques (2007) e Biancardi (1988).

Conforme a construção de edifícios religiosos avança, os espaços destinados às celebrações litúrgicas evoluem para atender às diferentes cerimônias e rituais. À medida que a arquitetura religiosa se desenvolve, novos espaços e funcionalidades emergem, incluindo as sacristias propriamente ditas. Essas sacristias, segundo Biancardi (1988), podem estar situadas em vários locais, às vezes na entrada da igreja como um espaço público, outras vezes atrás da nave, do altar ou nas laterais da capela principal, com acesso exclusivo para clérigos.

A primeira menção do termo "sacristia" remonta à descrição do Mosteiro de Cluny II, redigida em latim entre 1042 e 1049: "O comprimento da sacristia junto com a torre erigida em sua fachada é de 58 pés" (BIANCARDI, 1988, p.78). Com o tempo, o uso desse espaço se tornou mais comum nas

faltas graves; *Receptorium* – lugar de receber as pessoas e *Vestuarium* – por ser este o lugar em que se guardavam os ornamentos litúrgicos e onde os padres se paramentavam.

¹⁶ As designações primitivas de sacristia agem como signos indiciais da origem, variações e definições desse espaço emergente. Num artigo da Enciclopédia Italiana, é elucidado o sentido das várias denominações aplicadas ao espaço da sacristia: *secretarium*, *diaconicum*, *sacrarium*, *custodia*, *conditorium*, *vestiarium*, *armarium*, *câmera*, *biblioteca*, que dizem respeito à arrecadação e guarda dos ornamentos e tesouro da igreja e os livros litúrgicos. *Sacrarium*, *conditorium*, *pastophorum*, recordam o antigo uso de conservar na sacristia a Santa Eucaristia. *Secretarium* pode conotar-se, igualmente, com o uso para reuniões capitulares ou conciliares que tinham, por vezes, lugar na sacristia. *Obiationarium* provém das oferendas ou eulogias que os fiéis faziam para a missa. *Salutatorium* refere-se ao antigo costume pelo qual os sacerdotes e os fiéis cumprimentavam o bispo. *Apodyerium* significa camarim. (MARQUES, 2007, p.7)

¹⁷ Espécie de vestíbulo transversal, que precede a nave de uma igreja, separada por colunas, gradil ou parede. (ÁVILLA, 1996, p.64)

¹⁸ Igrejas com espaço tão amplo que permitiram a realização de Sínodos, como o de 393, na Basílica Pacis, em Hipona, e o de 418, na Basílica Fausti, em Cartago, este com duzentos e catorze bispos presentes. Ver: MARQUES, 2007, p.7-8 e CALVO, 2011, p.35-62

estruturas religiosas, especialmente nos mosteiros, contribuindo para sua disseminação ao longo dos séculos subsequentes.

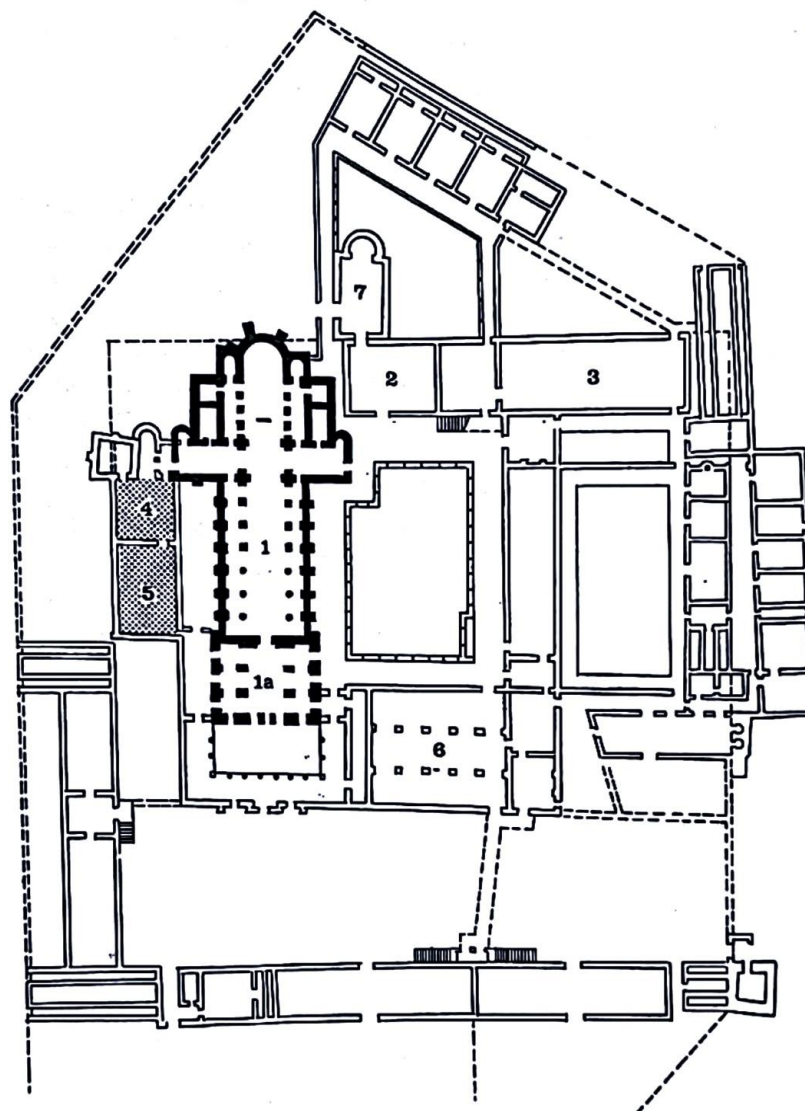


Figura 5: Mosteiro de Cluny II - França. 1 – Igreja Monástica; 1a – Galileia; 2 – Sala capitular; 3 – Locutório; 4 – Sacristia; 5 – Oficina de roupas e sapatos; 6 – Bancos para leitura; 7 – Capela de Santa Maria. Fonte: BIANCARDI, 1988, p.20

Nas igrejas da Idade Média, a incorporação das sacristias não era pautada pela preocupação com a decoração de seus interiores, uma vez que o espaço não era de alta relevância na arquitetura. A mudança nesse cenário tornou-se significativa a partir do período da Renascença, quando arquitetos e artistas passaram a se envolver nos projetos e construções das igrejas, unindo o espaço da sacristia ao próprio templo religioso. “Foi no Renascimento italiano

que assumiu particular relevância a concepção da sacristia, da sua estrutura arquitetônica e dos seus atributos” (MARQUES, 2013, p.19). Assim, esses espaços começaram a ser adornados de maneira mais elaborada, alinhando-se ao foco desta pesquisa em compreender as funcionalidades das imagens presentes nesse ambiente.

A partir do século XIV, alguns exemplos se tornaram arquétipos na arquitetura e modelos para sacristias subsequentes. Um desses casos é a Sacristia Velha de San Lorenzo, em Florença, uma obra de Filippo Brunelleschi (1377-1446) patrocinada pelos Médici¹⁹. Localizada ao lado esquerdo da capela-mor, foi construída entre 1420-1429, apresentando uma planta quadrada iluminada por janelas na cúpula menor e laterais. Nesse espaço, encontra-se um altar de mármore, além de duas portas com colunas e um tímpano triangular em bronze, retratando os apóstolos e doutores da igreja, assim como o busto de um jovem São Lourenço, obras realizadas por Donatello (1386-1466)²⁰. Afrescos representando os signos do zodíaco²¹ adornam o topo da cúpula. Próximo à abside, há um lavabo atribuído a Verrocchio, e, ao centro, uma grande mesa de mármore que abriga o sarcófago do túmulo de Giovanni di Médici e sua esposa Piccarda, ambos produzidos por Andrea Cavalcanti (1412-1462). Além disso, há um túmulo elaborado por Verrocchio, contendo os restos mortais de Giovanni e Pierro de Médici. Paul Davies (2019), em sua análise sobre essa sacristia, explora o uso do espaço como local de sepultamento, examinando a funcionalidade do ambiente em relação à destinação dos corpos de seus comitentes, possivelmente com o objetivo de assegurar seu lugar no céu. Essa abordagem também se manifestou em outras igrejas das famílias de elite florentinas nos finais dos séculos XIV e XV.

Na mesma posição espacial da igreja, do lado direito da capela-mor, encontra-se a Sacristia Nova, inicialmente projetada por Michelangelo (1475-

¹⁹ Sobre os Médici e o seu patrocínio artístico: Strathern, Paul. *The Medici: Godfathers of the Renaissance*. Vintage Publishing: London, 2008.

²⁰ Sobre a obra de Donatello na sacristia, ver: PAOLETTI, John T. Donatello's Bronze Doors for the Old Sacristy of San Lorenzo. *Artibus et Historiae*, vol. 11, no. 21, 1990, pp. 39–69, <https://doi.org/10.2307/1483383>. Acessado em: 6 de abril de 2022.

²¹ A respeito do afresco e sua representação, ver: BROWN, Patricia Fortini. *Laetentur Caeli: The Council of Florence and the Astronomical Fresco in the Old Sacristy*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 44, 1981, pp. 176–80, <https://doi.org/10.2307/751062>. Acessado em: 6 de abril de 2022.

1564) em 1519, a pedido dos papas Leão X e Clemente VIII, ambos da família Médici. Esse espaço, comumente chamado de Capela Funerária, foi concebido para abrigar os restos mortais de seus pais e outros membros da família. Seu plano é similar ao da sacristia antiga, com uma cúpula assentada sobre uma base quadrada, e contém túmulos para os parentes dos comitentes²².

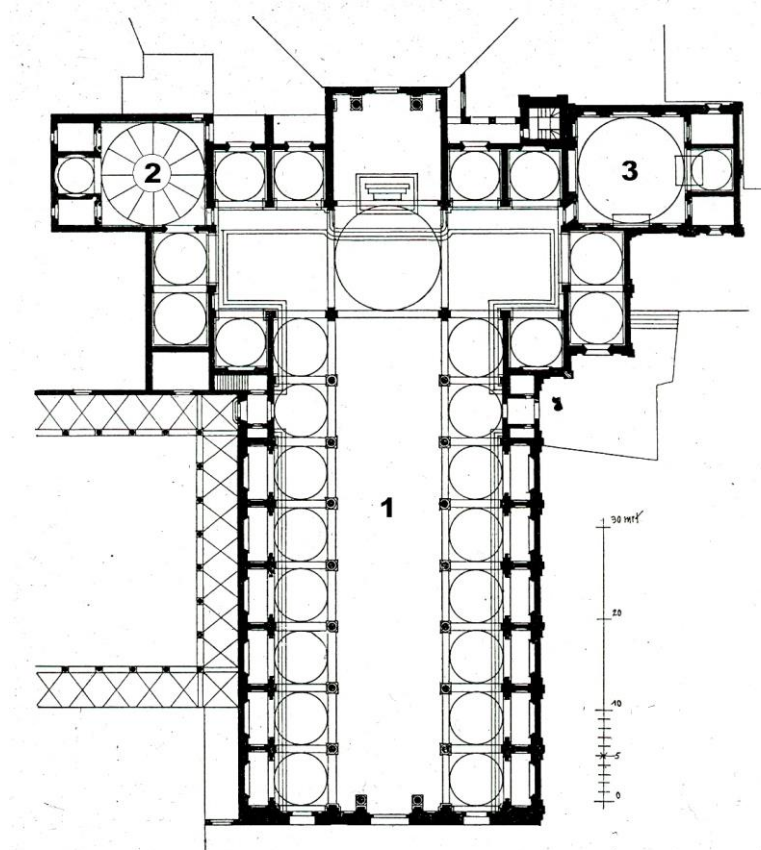


Figura 6: Planta da Igreja de São Lourenço – Florença, Itália. 1 – Nave Central; 2 – Sacristia Velha (Brunelleschi); 3 – Sacristia Nova (Michelangelo). Fonte: University of Michigan Library Digital Collections

²² Mais detalhes sobre a construção e o espaço da Nova Sacristia: SAALMAN, H. (1985). The New Sacristy of San Lorenzo before Michelangelo. *The Art Bulletin*, 67(2), 199–228; e REISS, S. E. (1993). The Ginori Corridor of San Lorenzo and the Building History of the New Sacristy. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 52(3), 339–343. Detalhes das esculturas de Michelangelo: BALAS, Edith. *Michelangelo's Medici Chapel: A New Interpretation*. Philadelphia: American Philosophical Society Independence Square, 1995.



Figura 8: Igreja de São Lourenço – Florença, Itália. Sacristia Velha. 1422-1428. Fonte: The History of Art

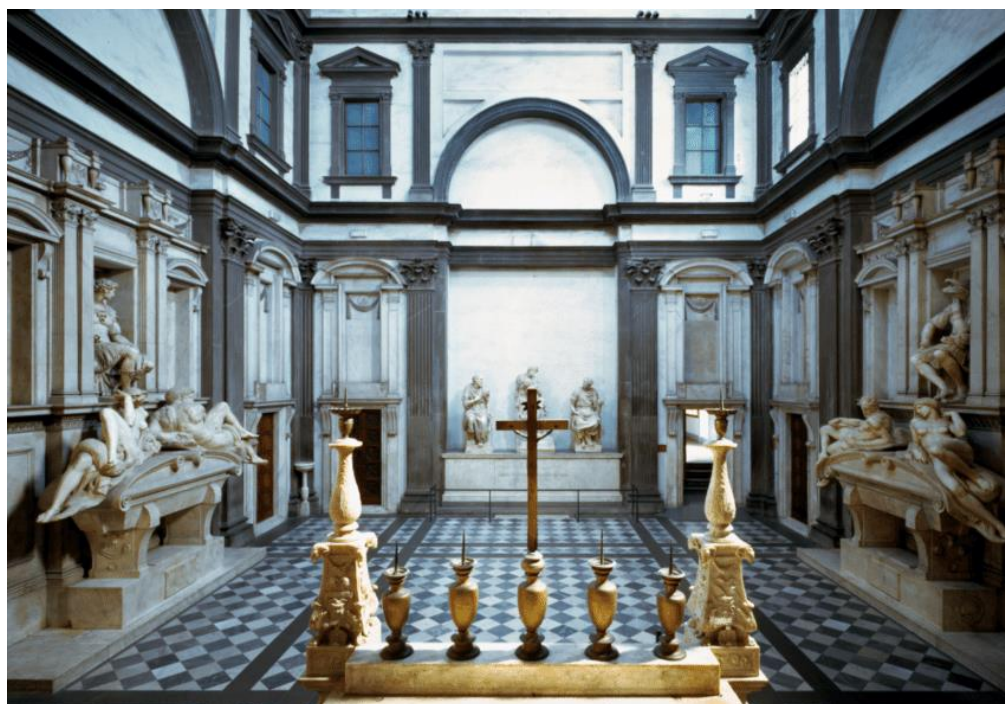


Figura 8: Igreja de São Lourenço – Florença, Itália. Sacristia Nova ou Capela Mortuária dos Médici. 1519-1534. Fonte: ResearchGate

A Sacristia de Brunelleschi ajudou a consolidar a identidade tipológica da sacristia, fixando um modelo de organização funcional para o espaço. Apesar da existência da estrutura da sacristia desde os primórdios do cristianismo, “não dispunham de uma estrutura pré-determinada por razões do culto como sucedia com as próprias igrejas, e muito menos de um leque de referentes consagrados pelo uso” (MARQUES, 2013, p.22). A Sacristia de Brunelleschi, por sua vez, apresentava uma estrutura bem definida, com uma forma disposta do mobiliário que liberava o local para a circulação, uma mesa no centro que escondia o túmulo e um alçado tripartido da capela, semelhante a uma fachada, com o arco triunfal no centro, destacando-o como ponto fulcral da sacristia. Esse modelo foi seguido em igrejas, capelas e sacristias construídas posteriormente, conforme identificado por Marques (2013)

No século XV, segundo a mesma autora, a configuração arquitetônica da sacristia foi se estabelecendo na Itália e em outras regiões da Europa. A espacialidade retangular tornou-se mais frequente, com dimensões alargadas e a cobertura abobadada, organizadas em um eixo com retábulo. Esses modelos eram resultantes da experimentação dos novos modelos da prática construtiva, oriundas de razões particulares dos comitentes e das preocupações crescentes da Igreja com a liturgia e a adequada guarda dos objetos litúrgicos.

Apesar da sacristia ser reconhecida como parte das igrejas do período, ela não foi desenvolvida pela tratadística²³ da arquitetura quinhentista. Apenas breves observações sobre a sua localização e relação com o presbitério foram feitas em algumas obras. Por exemplo, Sebastiano Serlio (1475-1554) discute a localização da sacristia em igrejas de planta centralizada. Ele propõe a

²³ Os tratados eram obras que apresentavam reflexões sobre a arte, ou ciência de edificar e conceber espaços, elaborando regras fundamentadas na matemática e geometria, em busca da beleza e perfeição, por meio de ideais da Antiguidade Clássica. Pedro Valadares (2014) elenca alguns tratadistas desde o período clássico, como o primeiro tratado conhecido de Marcus Vitruvius Pollio, século I a.C., e do período medieval, Villar de Honnecourt (1997), do século XIII. Mas é na Idade Moderna, principalmente na Itália, que essas obras se tornam mais frequentes, como a de Leon Battista Alberti (1404-1472), considerado o primeiro tratadista do Renascimento italiano. Felipe de Andrade Abreu e Lima (2009) aborda, em seu artigo a respeito do tema, outros autores conhecidos por seus tratados, tais como: Francesco di Giorgio Martini (1439-1501), Antonio di Pietro Averlino (1400-1465), Andrea Palladio (1508-1580), Sebastiano Serlio (1475-1554) e Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573).

construção de uma torre anexa aos espaços clericais, ao campanário²⁴ e à sacristia, de forma a não interferir na harmonia espacial:

Embora este templo não tenha campanário, sacristia ou quartos para o clero, um campanário poderia facilmente ser construído como elemento que seria uma boa realização. Debaixo deve estar a sacristia com os aposentos dos padres ao redor. Estes devem estar tão perto do templo que o clero possa ir por um caminho coberto de um ao outro²⁵. (SERILO, 1548, lv v 398, Impud MARQUES, 2013, p.23, tradução nossa)

Dentro das igrejas de planta em cruz latina, a disposição dos espaços destinados à preparação e guarda dos objetos litúrgicos foi muitas vezes organizada através de duas sacristias, posicionadas nos lados da capela-mor. Esse arranjo arquitetônico é mencionado por Pietro Cataneo (1510-1569) em seu trabalho *Quattro Primi Libri di Architettura* (1554):

As sacristias com suas torres sineiras serão construídas sobre os ombros ou de um ou de ambos os lados da capela. (...) E neste templo principal, será possível fazer mais tribunas²⁶ com três ou cinco naves e com duas sacristias²⁷. (CATANEO, 1554, p.36 (80), tradução nossa)

A presença de duas sacristias encontra respaldo nos projetos propostos por Cataneo, os quais podem apresentar plantas retangulares, octogonais ou circulares.

Outro exemplo significativo da mesma época é o de Andrea Palladio, cujo tratado foi publicado em 1570. No Livro IV, Palladio discute a função desse espaço, embora não apresente recomendações detalhadas para a sua construção:

Às nossas igrejas junta-se um lugar separado do resto do templo a que chamamos sacristia; onde se guardam as vestimentas sacerdotais, os vasos, os livros sagrados, entre outras coisas necessárias ao serviço

²⁴ Pequena torre, com duas, três ou quatro sineiras, uma em cada face, e separada do corpo da igreja. (ÁVILLA, 1996, p.35)

²⁵ Although this temple has no campanile, sacristy or rooms for clergy, a campanile could easily be built as an element which would be a fine accomplishment. Under this should be the sacristy with the priests' living quarters around. These are to be so close to the temple that the clergy could go by a covered way from one to the Other.

²⁶ Lugar reservado e elevado, com abertura em janelas ou varandas, para assistir às cerimônias religiosas. Nas igrejas mineiras do século XVIII, as tribunas se localizam mais geralmente nas laterais da capela-mor. Pode-se falar igualmente em tribuna do coro e tribuna do púlpito. (ÁVILLA, 1996, p.90)

²⁷ Le sagrestie con il loro campanili si faranno sopra le spalle o da uno, o pur di ambe due lati del cappellone. (...) Et in tale principal tempio oltre alla principale si potranno fare piu tribune con tre o cinque navate e con due sagrestie.

divino, e também é onde os sacerdotes se vestem. Perto dela estão construídas torres, nas quais são pendurados sinos para chamar as pessoas para os ofícios divinos, que só são usados por cristãos. Perto do templo são feitas as habitações dos sacerdotes; que deveriam ser cômodas, com claustros espaçosos e belos jardins; e particularmente os lugares para as donzelas sagradas devem ser seguros, altos, longe do barulho e da luta do povo²⁸ (PALLADIO, 1570, p.86 (310), tradução nossa).

A preocupação dos tratadistas quinhentistas em relação às sacristias estava centrada na solução para a incorporação de um espaço anexo, sem prejudicar a harmonia dos planos das igrejas. No entanto, encontramos poucas referências que detalhem os atributos ideais desse local ou a organização mais adequada. Vale destacar as duas sacristias de Palladio, que, com suas especificações eclesiásticas, incentivaram sua adoção em igrejas principais. Uma era destinada às atividades diárias, enquanto a outra se destinava à guarda de objetos sacros.

A partir do Concílio de Trento, as sacristias adquiriram um aspecto suntuoso e elegante, alinhado às novas tendências e às prescrições litúrgicas e arquitetônicas. Elas passaram a ter uma disposição mais funcional associada a outros ambientes. O aspecto decorativo passou a ser mais importante, combinando pintura, escultura, relevo e mármore. Essa tendência luxuosa incentivou o enriquecimento dos objetos necessários às atividades litúrgicas, como armários, fontes, altares e outros, que passaram a ser elaborados com mais suntuosidade. Cybele Fernandes (2009) exemplifica isso, discutindo como os tetos das sacristias foram inicialmente cobertos com pinturas em caixotões com elementos geométricos e figurativos, e depois passaram a representar cenas mais complexas, geralmente relacionadas à vida dos santos.

O zelo pelos rituais levou a Igreja a um maior esplendor, considerando o complexo cerimonial litúrgico, no qual cada gesto tem uma fórmula e um significado. Os espaços arquitetônicos foram moldados para melhor acomodar

²⁸ To our churches is joined a place feparate from the remainder of the temple which we call the sacristy; where are kept the sacerdotal vestments, the vessels, the sacred books, and the other things necessary for divine service, and here the priests dress themselves. Near to it are towers built, in which bells are hung to call the people to the divine offices, which are not made use of by any but Christians. Near the temple the habitations for the priests are made; which ought to be commodious, with spacious cloisters, and fine gardens; and particularly the places for the sacred virgins ought to be secure, high, remote from noise, and from the fight of the people.

esses ritos, como é o caso da sacristia, que seguia instruções precisas para os sacerdotes antes e depois da celebração litúrgica, alinhadas ao rito religioso e com normas específicas para sua construção e organização.

O Missal Romano de Pio V, que se tornou o modelo oficial da Igreja tridentina, introduziu a sacristia como um espaço reservado para a preparação adequada do sacerdote antes dos ofícios divinos. O Cerimonial Romano recomendava que o vigário, ao se preparar para seu ofício, fosse para um “local preparado na sacristia, ou em outro local que considere necessário para preparar as vestimentas e demais coisas necessárias para a celebração” (PIO V, 1570, p.37, tradução nossa)²⁹. O documento não evidencia a obrigatoriedade de se preparar na sacristia, recomendando que, caso não seja possível, seja em um local reservado.

Com o passar dos anos, a importância das cerimônias litúrgicas e da sacristia aumentou, o que é evidenciado por várias recomendações ao celebrante. Marques (2013) cita alguns decretos significativos: em 1612, foi proibida a paramentação no altar, reservando esse direito apenas aos bispos; em 1614, define a sacristia como um lugar de oração; em 1659, tornou-se obrigatória a utilização da sacristia para a paramentação, através do Decreto da Sacra Congregação de Ritos, pelo papa Alexandre VII (1599-1667).

O Cerimonial Romano de Pio V indica passos particulares para a preparação das cerimônias religiosas. O vigário deve se dirigir para a sacristia, separar o missal e selecionar a missa que irá celebrar, registrando o que falará. Em seguida, lava as mãos e faz uma oração, devendo ficar próximo ao lavabo. Em seguida, prepara o cálice, um purificador e, em cima, uma patena com todas as hóstias, que o celebrante deve limpar suavemente, se necessário, utilizando um pequeno pano de linho. Por fim, cobre-se com um véu de seda. Após, o celebrante se prepara para a vestimenta sobre o bufete ou arcaz, onde deveria ter os paramentos preparados de antemão. O tecido deverá ser intacto, sem nenhum defeito, limpo e abençoado por um bispo.

²⁹ Deinde accedit ad locum in Sacristia vel alibi praeparatum, ubi paramenta, aliaque ad celebrationem necessaria habentur accipit Missale.

Primeiramente, toma-se o amito³⁰ e os cordões, beijando-se a cruz no meio, antes de colocá-lo sobre a cabeça. Logo após, dispõe-se um pano branco, ajustando-o ao corpo e amarrando-o nas laterais com um cinto providenciado pelo assistente; as saias são acomodadas com atenção, de forma que fluam uniformemente pelo chão, com uma largura de aproximadamente 3 centímetros. Em seguida, o amito é segurado, a cruz no meio é beijada e ele é colocado sobre o braço esquerdo; então, segura-se o amito com ambas as mãos, beijando-o de forma semelhante e colocando-o sobre o pescoço, cruzando-o no peito em formato de cruz. Uma parte pendurada no ombro esquerdo é conectada à parte do lado direito, assemelhando-se ao cinto, formando assim uma cruz³¹.

O ato de paramentação reforça a sacralidade do ritual, conferindo ao celebrante um investimento sagrado no papel de representante de Cristo. Para

³⁰ Veste interna que consiste em um retângulo de puro linho branco, tendo ao centro uma cruz bordada e, nas extremidades superiores, cadarços para prende-la ao corpo. Protege os paramentos contra o suor.

³¹ Sacerdos celebraturus Missam, praevia Confessione sacramentali, quando opus est, et saltem Matutino cum Laudibus absoluto, orationi aliquantum vacet; et Orationes inferius positas pro temporis opportunitate dicat. Deinde accedit ad locum in Sacristia vel alibi praeparatum, ubi paramenta, aliaque ad celebrationem necessaria habentur, accipit Missale, perquirat Missam, perlegit, et signacula ordinat ad ea quae dicturus est. Postea lavat manus, dicens Orationem inferius positam. Deinde preparat Calicem (qui debet esse vel aureus vel argenteus, aut saltem habere cuppam argenteam intus inauratam, et simul cum Patena itidem inaurata, ab Episcopo consecratus), super ejus os ponit Purificatorium mundum, et super illud Patenam cum Hostia integra, quam leviter extergit, si opus est, a fragmentis, et eam tegit parva Palla linea, tum Velo serico; super Velo ponit Bursam coloris paramentorum intus habentem Corporale plicatum, quod ex lino tantum esse debet, nec serico, vel auro in médio intextum, sed totum album, et ab Episcopo, vel alio habenti facultatem, simul cum Palla benedictum.

Quibus ita dispositis, accedit ad paramenta, quae non debent esse lacera, aut scissa, sed integra, et decenter munda, ac pulchra, et ab Episcopo itidem, vel alio facultatem habenti, benedicta; ubi calceatus pedibus, et indutus vestibis sibi convenientibus, quarum exterior saltem talum pedis attingat, induit se, si sit Praelatus saecularis, supra Rochettum, si sit Praelatus regularis vel alius Sacerdos saecularis, supra Superpelliceum, si commode haberi possit, alioquin sine eo supra vestes communes, dicens ad singulas Orationes inferius positas.

Ac primum accipiens Amictum circa extremitates et chordulas, osculatur illud in medio, ubi est Crux, et ponit super caput, et mox eclinat ad collum, et eo vestium collaria circumtegens, ducit hordulas sub brachiis, et circumducens per dorsum, ante pectus reducit, et ligat. Tum Alba induitur, caput submittens, deinde manicam dexteram brachio dextero, et sinistram sinistro imponens. Aibam ipsam corpori adaptat, elevat ante, et a lateribus hinc inde, et Cingulo, per ministerium a tergo sibi porrecto, se cingit. Minister elevat Albam super Cingulum circumcirca, ut honeste deindeat, et tegat vestes; ac ejus fimbrias diligenter aptat, ut ad latitudinem digiti, vel circiter, super terram aequaliter fluat. Sacerdos accipit Manipulum, osculatur Crucem in medio, et imponit brachio sinistro. Deinde ambabus manibus accipiens Stolam, simili modo deosculatur, et imponit medium ejus collo, ac transversando eam ante pectus in modum crucis, ducit partem a sinistro humero pendentem, ad dexteram, et partem a dextero humero pendentem, ad sinistram. Sicque utramque partem Stolae extremitatibus Cinguli hinc inde ipsi Cingulo conjungit. pendentem, ad sinistram. Sicque utramque partem Stolae extremitatibus Cinguli hinc inde ipsi Cingulo conjungit. (PIO V, 1570, p.37-38)

cada paramento, havia um gesto e oração específicos a serem realizados. Marques (2013) cita o exemplo de João Campelo de Macedo, tesoureiro-mor da Capela Real de Portugal durante o tempo de D. João IV, que enfatiza a importância da preparação do vigário no cerimonial publicado em 1657:

Depois do Sacerdote ter o corpo ornado, no exterior com as vestes sagradas, e muito mais estando vestido no interior com muitos hábitos de virtudes, representando a pessoa do Senhor oferecido na Cruz ao Padre Eterno por nossa salvação, que isto diz *Lactancio Firmiano* significa a saída do Sacerdote para o Altar. (MARQUES, 2013, p.99)

Com um profundo senso de reverência pelo espaço da sacristia, orientava os religiosos sobre como comportarem-se nesse local, fornecendo diretrizes para a celebração eucarística. Dessa forma, estabelecia-se esse lugar como um ambiente destinado à vivência do sagrado, “convertendo-o numa espécie de bastidor da ‘encenação litúrgica” (MARQUES, 2013, p.100).

Ao longo do século XVI, a sacristia estava se consolidando como uma parte intrínseca da arquitetura religiosa. Carlo Borromeu, mencionado brevemente no tópico anterior, dedicou um capítulo inteiro (XVIII) à preparação dos ofícios divinos em seu trabalho.

A *Instructionum Fabricae et supellectiles ecclesiasticae* desempenhou um papel relevante ao fornecer diretrizes práticas para a arquitetura sacra, como evidenciado pelas normativas específicas para a sacristia. Essas diretrizes podem ser comparadas a outras normas semelhantes de diferentes dioceses, elaboradas em sínodos regionais, concílios provinciais ou visitas apostólicas. Embora o texto de Carlos Borromeu tenha influenciado outras dioceses, é importante notar que ele estava direcionado às visitas pastorais do arcebispado de Milão.

Marques (2013), ao dissertar sobre possíveis influências da *Instructionum Fabricae* em Portugal, comenta que houveram alguns contatos regulares. Um dos primeiros contatos foi a pedido do Papa Pio V, sobrinho de Carlo Borromeu, que foi responsável pela correspondência oficial com o núncio papal em Portugal, para tratar das questões do Concílio de Trento, com o rei D. Sebastião, a regente D. Catarina e o cardeal D. Infante. A sua obra circulou em diversos países da Europa, e provavelmente esteve em terras lusitanas, por

suas relações oficiais com o alto clero. A autora cita dois exemplares da obra na Biblioteca Nacional em Portugal, um original de 1577 e uma reedição de 1747. Em outras bibliotecas, encontra-se a *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, outro livro do arcebispo italiano, de 1583. “Que o texto do arcebispo de Milão foi conhecido em Portugal, não há qualquer dúvida, chegando mesmo a influenciar directamente a legislação sinodal portuguesa” (MARQUES, 2013, p.95).

Essas diretrizes representam o espírito que permeava o catolicismo no período pós-Concílio de Trento. Portanto, é relevante enfatizar que, em vez de considerar apenas uma influência direta, é mais apropriado abordar a questão de uma perspectiva ampla, destacando os contatos e paralelismos entre experiências e realizações compartilhadas. Isso demonstra preocupações similares em relação à construção religiosa e seu papel crucial na celebração solene dos ritos litúrgicos, inclusive no Brasil, conforme aludido por Frade (2016)³².

Nesse contexto, no capítulo XVIII, Borromeu estabeleceu a obrigatoriedade de todas as igrejas em sua jurisdição possuírem uma sacristia. Essa importância foi fundamentada nas origens e tradições da arquitetura eclesiástica:

Portanto, a sacristia, que pelos antigos é chamada às vezes de *camera* ou também *secretarium*, quer dizer, o lugar onde a alfaia sacra se guardava, se construa em toda igreja seja de qual tipo for: ela corresponda ao tamanho da catedral, da igreja colegiada e paroquial, e ao número dos ministros e à quantidade das alfaias sacras, e de modo que seja um pouco mais ampla. (BORROMEU, 1547, apud: FRADE, 2016, p.150)³³

O documento episcopal oferece orientações claras sobre o tamanho da sacristia, enfatizando a necessidade de que seja ampla e proporcional à dimensão da própria igreja. Essa proporção deve considerar não apenas o número de ministros envolvidos, mas também a sala do tesouro. Nas igrejas de

³² O autor destaca a pesquisa de Fulvia Bazoli e Laura Daglio, na qual se evidencia que: “seria necessária, além do mais, como forma ulterior e imediata de confirmação [da influência do *De Fabrica Ecclesiae* nas Américas], buscar edições das Instruções através de pesquisa aprofundada nas bibliotecas americanas das ordens monásticas e em seus inventários. Trata-se de pesquisa de campo, já iniciada por C. Voelker na América setentrional, que deveria ser aprofundada [...]”. (FRADE, 2016, p.128)

³³ Optamos por utilizar a versão de Gabriel dos Santos Frade (2016), que, em sua tese de doutorado, traduz diretamente do latim a *Instructionum Fabricae et supellectiles ecclesiasticae*.

maior porte e frequência, sugere-se a construção de duas sacristias: uma para a guarda dos objetos sacros e outra dedicada à paramentação dos sacerdotes. Além disso, a distância estratégica da capela e do altar-mor é aconselhada, para permitir uma procissão ordenada do celebrante e seus ministros até o altar.

O arcebispo italiano também direciona sua atenção aos aspectos construtivos e ao pavimento da sacristia. Ele ressalta a importância do controle da luz, recomendando que, sempre que possível, as janelas estejam voltadas para o oriente ou para o sul. Isso visa assegurar que a iluminação da capela-mor não seja obstruída. Sugere-se a presença de uma ou duas janelas em paredes opostas, a fim de garantir uma ventilação adequada e evitar a umidade ou o mofo. O teto da sacristia deve ser abobadado ou, no mínimo, artesoado³⁴, além de contar com um pavimento bem cuidado:

não feito de tábuas, mas do seguinte modo: constando por baixo de pequenos arcos, se construa o todo amplamente abobadado, se possível, um pouco mais alto do que o solo, para que os indumentos sacros não apodreçam ou se corrompam por causa da humidade do lugar ou do ambiente. Para se prevenir disso o mais cuidadosamente possível, remova-se, por fora, para longe a terra amontoada encostada à parede, e se impeça igualmente as goteiras que geram humidade; então cubra-se e consolide-se ainda o solo com pedregulho e cal. (BORROMEU, 1547, p.227-228).

No processo de construção, o documento episcopal direciona que se evite a utilização de tábuas, optando, em vez disso, por pequenos arcos abobadados, a fim de evitar a umidade que advém do contato direto com o chão. Um aspecto adicional que capturou a atenção de Borromeu foi a segurança da sacristia. Com esse propósito, ele destaca a importância de portas e janelas serem providas de batentes sólidos, fechaduras robustas e ferrolhos, equipados com chaves igualmente resistentes. Além disso, ele sugere a inclusão de uma segunda porta, mais leve, para evitar tanto a entrada quanto a visão do interior. Na prática, a separação entre a sacristia e o espaço público da igreja poderia ser alcançada através do uso de uma antessacristia,

³⁴ Tipo de forro trabalhado. O mesmo que caixotão. (ÁVILLA, 1996, p.24). Vão geralmente quadrado e artesoado. Com moldura simples ou em ornatos de relevo, entre o madeiramento de sustentação de tetos. Em várias igrejas mineiras, os caixotões contêm pinturas de figuração ou simbologia religiosa. (ÁVILLA, 1996, p.122).

uma solução que Marques (2013) observou ser mais amplamente aplicada do que a sugerida pelo arcebispo.

Subsequentemente, o documento fornece instruções detalhadas sobre os elementos individuais que compõem o espaço, como a imagem sacra e o altar, o oratório, a tábua de orações, o lavabo e as diversas tipologias de mobiliário. É indicado que uma imagem religiosa esteja em um local visível e, se o tamanho da sala permitir, que haja um oratório equipado com cruz e candelabros, além de uma toalha próxima para que os vigários possam dispor suas vestes litúrgicas. Nas palavras de Borromeu, “um altar (...) no qual haja uma cruz e candelabros, e que esteja coberto por uma toalha, junto ao qual, os sacerdotes que vão celebrar colocam as sacras vestes.” (BORROMEU, 1547, p.228). Esse arranjo realça a sacralidade do ato de paramentação do celebrante, elevando-o a uma esfera transcendente em relação ao rito.

Outro aspecto abordado é a importância do momento de interiorização e preparação espiritual. Nesse sentido, a sacristia deveria abrigar um oratório, idealmente “num lugar decente, proeminente ou por dentro da parede” (BORROMEU, 1547, p.229). Esse oratório oferece ao presbítero um local de recolhimento e oração antes de celebrar a missa. O espaço do oratório deve conter um crucifixo, uma imagem sagrada e um genuflexório para ajoelhar. Para sacristias menores, que não comportem um oratório completo, Borromeu recomenda pelo menos um espaço apropriado para a oração. Em ambos os casos, destaca-se a necessidade de uma “tabela na qual estão escritas as orações preparatórias para o sacrifício da Missa” (BORROMEU, 1547, p.229).

Outro componente importante desse espaço é o lavabo, utilizado para o ritual de purificação das mãos antes e após a celebração litúrgica. Carlos Borromeu fornece detalhes minuciosos aos leitores sobre a construção da estrutura de alimentação e escoamento da água. O lavabo deve ser confeccionado em pedra sólida ou mármore, equipado com uma ou mais torneiras e uma bacia côncava projetada para receber a água proveniente do reservatório. O autor também oferece uma alternativa para igrejas com recursos limitados: suspender um recipiente na parede, provido de uma tampa, permitindo que a água flua de maneira adequada para a ablução das mãos.

Levando em conta o espaço, Borromeu recomenda a construção do lavabo em um nicho semicircular na parede. Por fim, uma toalha limpa e branca é fornecida para a secagem das mãos.

No que se refere ao mobiliário, o arcebispo distingue cinco tipologias diferentes: 1) o armário para as vestes sacras; 2) os cabideiros destinados a expor as vestes sagradas; 3) o armário para livros; 4) o guarda-roupa mais elaborado; 5) o armário para as vestes dos cônegos. O autor oferece descrições minuciosas e medidas necessárias para a construção adequada de cada peça de mobiliário.

No primeiro, recomenda-se o uso de tábuas de nogueira para guardar vestes, ornamentos e paramentos litúrgicos. Esses armários devem ser construídos em dimensões generosas, com gavetas amplas, destinadas a manter as vestes sacras estendidas e organizadas por cores de maneira ordenada, conforme descrito por Borromeu. Além disso, embaixo ou acima, pequenos compartimentos devem ser providos para armazenar objetos usados no rito, como cálices sacros, patenas, corporais, sanguinhos, velas, entre outros. O segundo consiste em um sistema de roupeiro, com cabides suspensos por correias, para pendurar as vestes sacras. O terceiro refere-se a armários destinados a guardar livros, subdivididos em três partes: para os livros eclesiásticos, utilizados para o "salmódia e outros usos do coro e da igreja" (BORROMEU, 1547, p.231); para os livros jurídicos, documentos e escrituras pertencentes à igreja; e o último, destinado às igrejas paroquiais, para guarda dos livros paroquiais. O quarto, voltado a igrejas, destina-se à preservação de ornamentos mais preciosos. Por fim, o quinto, direcionado a catedrais ou igrejas maiores, é destinado à guarda das vestes de outros cônegos e ministros que atuam no rito.

Borromeu também enfatiza que qualquer oratório que realize a celebração da missa, mesmo que seja pequeno, deve contar com uma sacristia, delineando algumas orientações gerais para tais igrejas. Marques (2013) salienta que, em termos de abordagem formal, a sacristia foi um dos últimos anexos a serem considerados em sua análise, seguida apenas pelo oratório. Dentro do conjunto de capítulos, representa aproximadamente 7,6%

das instruções destinadas à construção das igrejas, equivalente, por exemplo, ao capítulo das relíquias ou do confessionário. A *Instructionum Fabricae* dedica maior atenção ao batistério (18%) e às capelas e altares menores (15,4%), considerados o ponto mais alto da hierarquia eclesial. Levando em conta o culto aos santos e os sacramentos litúrgicos, que foram mais enfatizados no Concílio de Trento, a ênfase de Borromeu na sacristia “deve ser lida não só a partir da associação do espaço ao ritual litúrgico e à garantia do decoro do culto, (mas também) como às origens primitivas do anexo e à tradição da arquitectura eclesial cristã.” (MARQUES, 2013, p. 107).

A partir do século XVI, as sacristias assumiram um papel fundamental na arquitetura eclesial, enfatizando sua importância litúrgica e adquirindo características exuberantes que realçam a sacralidade do espaço e dos elementos que o compõem. Nesse contexto, Luís de Moura Sobral (1990) descreve a sacristia como uma "Pinacoteca da época Barroca", enfatizando que esse espaço se assemelhava a um museu de arte, contendo obras de renomados artistas e sendo decorado com a mesma opulência do altar-mor ou da nave, embora restrito a um número limitado de pessoas envolvidas na celebração litúrgica.

No contexto das construções religiosas desse período, o clero desempenhou um papel de destaque, sendo um dos principais mecenas da época. Especialmente em Roma, que era a sede da Igreja do pontífice e o epicentro do mundo católico em expansão, a cidade se transformou em um centro artístico vibrante da Europa Moderna. Nesse cenário, "os papas e os grandes cardeais gastavam sem medidas para decorar as igrejas em que eram titulares" (PO-CHIA HSIA, 2010, p.194, tradução nossa)³⁵.

³⁵ Se convirtió em el corazón artístico de la Europa moderna (...) Los papas y los grandes cardenales gastaban sin medida para decorar las iglesias de las que eran titulares.



Figura 9: Gesú di Roma – Roma, Itália. Interior da igreja. Fonte: Wikipédia

Um exemplo é a Igreja de Jesus, também conhecida como Il Gesù de Roma, considerada a igreja-mãe da Companhia de Jesus. Esta igreja se destacou por disseminar os ideais tridentinos na arquitetura religiosa³⁶. Ela incorporou as novas premissas litúrgicas e as adaptou a um espaço amplo, capaz de acomodar uma grande congregação. O projeto, concebido por Giacomo da Vignola (1507-1573), conforme apontado por Marina Luna Castor de Lima (2018), foi criado com uma organização e tipologia que consideraram

³⁶ Marina Luna Castor de Lima observa modificações na arquitetura do século XVI, a partir do Saque de Roma, em 1527, que serão mais utilizadas nas construções religiosas a partir de Trento: “Na primeira igreja construída após o Grande Saque, Santa Maria della Purità, observa-se a prevalência da disposição longitudinal e a compartimentação do espaço interno em unidades separadas ou independentes de acordo com suas funções. Características que se repetem nas igrejas de San Giovanni Decollato, de Santo Spirito in Sassia e de Santa Caterina dei Funari, representando a propagação de um tipo de edifício religioso que fosse destinado à prédica e estivesse alinhado com os ideais contrarreformistas.”. (2018, p.88) Portanto, arquitetos como Antonio da Sangallo e Giacomo da Vignola, segundo a autora, incorporaram em seus projetos as mudanças que ocorriam em edificações de menor importância. “Desta maneira, Il Gesù, ao contrário do que defendem alguns autores, parece ter sido mais a consolidação de um movimento, pavimentado por obras como San Giovanni Decollato, Santo Spirito in Sassia, Santa Caterina dei Funari e Santa Maria in Traspontina, do que o início do mesmo.”. (2018, p.89) Ver mais: LIMA, Marina Luna Castor de. *Arquitetura entre Reforma e Contrarreforma: as novas tipologias de igrejas construídas em Roma após o grande saque e os antecedentes do projeto para Il Gesù*. 2018. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/D.16.2018.tde-04122018-164536. Acesso em: 2022-05-19.

tanto os interesses do financiador quanto as necessidades dos fiéis. Nesse novo enfoque, elementos da tradição renascentista na arquitetura eclesiástica foram assimilados e ajustados para atender às demandas tridentinas.

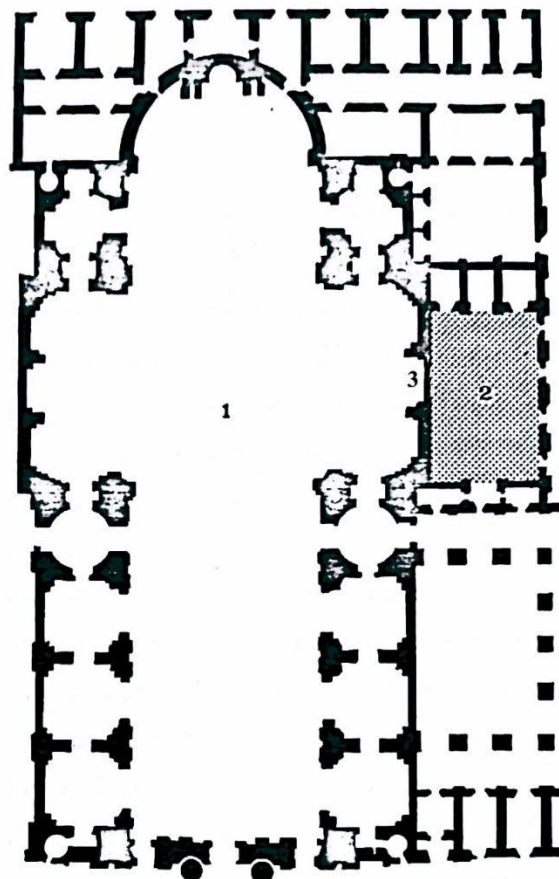


Figura 10: Planta da Igreja de Jesus – Roma, Itália. 1 - Nave com altar-mor e capelas laterais; 2 – Sacristia; 3 – Antessacristia. Fonte: BIANCARDI, 1988, p.43

No contexto da Igreja Jesuíta, a sacristia ganhou uma posição de destaque, ocupando um espaço significativo no lado direito da cruz, na altura do transepto³⁷.

Na área da antessacristia, deparamo-nos com um átrio que se divide por duas naves sustentadas por pilares. A ornamentação das paredes é composta por pinturas retratando membros da Companhia de Jesus, como

³⁷ “Galeria transversal que numa igreja separa a nave central da capela-mor, formando os braços da cruz nos templos que apresentam essa disposição.” (ÁVILLA, 1996, p.90)

Paulo III, bem como os Cardeais Alessandro e Odoardo Farnese. Um elemento marcante que demarca a sacristia do restante da igreja é um portal de pedra finamente esculpido, ostentando o nome do Cardeal Odoardo Farnese (1573-1626). Adornando a parte superior do portal, encontramos o brasão da família Farnese, cujo patrocínio financeiro viabilizou a edificação da própria igreja³⁸.



Figura 11: Gesú di Roma – Roma, Itália. Sacristia. Fonte: Chiesadelgesu.org

A Sacristia foi projetada por Girolamo Rainaldi (1570-1655), seguindo uma configuração quadrangular e com um teto abobadado. As paredes são adornadas por grandes armários esculpidos em nogueira maciça, retratando os

³⁸ Cardeal Odoardo Farnese foi o patrono da Sacristia e da adjacente Casa Professa (1599), enquanto seu tio-avô, o cardeal Alessandro Farnese (sobrinho de Paulo III, papa que aprovou a fundação da Companhia de Jesus, em 1540), havia financiado a construção da igreja. Por isso, o lírio que representa sua casa está em evidência na sacristia.

doze Apóstolos. Em destaque, no centro do espaço, encontra-se uma pequena capela que abriga um altar. O retábulo, atribuído a Annibale Carracci (1560-1609), exibe uma representação de Santo Inácio em profunda contemplação, com uma luminosidade celeste irradiando da parte superior da obra, conferindo um halo de espiritualidade ao santo e contrastando com o fundo escuro. A abóbada central é adornada por um afresco de Agostino Ciampelli (1578-1617), retratando a Adoração ao Santíssimo Sacramento³⁹.

A utilização da figura do santo fundador, como é o caso aqui com Inácio, será um tema recorrente em outras sacristias. Na pintura de Carracci, Inácio surge em fervorosa prece, suas mãos unidas e o olhar elevado em direção ao céu. Uma luminosidade divina o envolve, ressaltando sua espiritualidade. Esse exemplo do santo inspira o sacerdote a buscar a introspecção, preparando-se para o serviço ministerial que irá desempenhar perante o altar e a imagem. Abordaremos de forma mais detalhada a função das imagens nas sacristias posteriormente. Por ora, destaca-se essa tradição iconográfica que ganhará maior frequência nas igrejas do período pós-Concílio de Trento.

³⁹ Ver mais: CHIESA del Santissimo Nome di Gesù all'Argentina. [S. l.], 2021. Disponível em: <https://www.chiesadelgesu.org/la-chiesa/visita-virtuale/>. Acesso em: 19 maio 2022.



Figura 12: Gesú di Roma – Roma, Itália. Detalhe da pintura de Annibale Carracci sobre Santo Inácio. Fonte: Chiesadelgesu.org

A arquitetura da Igreja de Roma expandiu-se pela Itália e por diversos países de tradição católica, embora com modificações e adaptações ao projeto original, como observado por Lima (2018):

O modelo de Il Gesù foi amplamente difundido; contudo, vale ressaltar que das 160 igrejas construídas na Itália pelos jesuítas, apenas 30 reproduziram fielmente o esquema da matriz; nas restantes, será feita uma adaptação e até uma “modernização” do que foi feito por Vignola, ou seja, o que será reproduzido não é a disposição exata de Il Gesù, mas sim o esquema fluido, simples e funcional, adaptado à prática litúrgica, inaugurado por aquela igreja. (LIMA, 2018, p.89).

Essa influência também se faz presente no Brasil, como apontado por Kamita (2007), exemplificado pelos casos da Sé da Bahia, de Olinda e do Rio de Janeiro. No entanto, essa influência não se limita apenas à ordem dos jesuítas, mas também se estende a “outras ordens (tais como as) carmelitas, (os) beneditinos e (os) franciscanos” (KAMITA, 2007, p.2).

Marques (2013) sugere que tais modelos foram gradualmente introduzidos na Península Ibérica nas décadas seguintes à construção da Igreja de Jesus em Roma, à medida que acompanhavam as reformas tridentinas e se adaptavam às preocupações locais de culto. Contudo, é importante notar que cada país manifestou características particulares na concepção das suas sacristias, as quais variam conforme a região e o contexto em que estão inseridas.

Por exemplo, na Espanha, de acordo com Biancardi (1988), houve uma abertura às influências das sacristias pós-Concílio de Trento da Itália, incorporando-as às suas tradições arquitetônicas. Nota-se a adoção de modelos semelhantes em várias construções desse período, caracterizados por espaços amplos de planta retangular, cobertura em abóbadas semicirculares e arcazes nas laterais para guardar objetos litúrgicos. Também é comum a disposição de imagens que convergem para o tema do sacrifício de Cristo ou de santos orágo.

Em Portugal, como observado por Marques (2013), a existência de salas com características monumentais, semelhantes às das igrejas italianas, começou a ser refletida no último quarto do século XVI, quando um "modelo acabado que irá perdurar até (o) Setecentos!" (p.34). Infelizmente, poucos exemplos sobreviveram até os dias atuais devido ao terremoto de 1755.

O período manuelino⁴⁰ marcou um momento em que o país deu maior importância à sacristia, concebendo-a como um espaço individualizado de apoio às celebrações religiosas. Entretanto, conforme disserta Marques (2013), as sacristias desse período ainda não apresentavam uma estrutura ou atributos mais funcionais para esse espaço, diferindo das construções italianas influenciadas pelos projetos de Filippo Brunelleschi (1377-1446) e Donato Bramante (1444-1514). Estes projetos italianos propunham um espaço mais definido para o serviço litúrgico, incluindo a guarda de objetos sacros e o suporte para indumentária clerical. Essa situação mudaria com a chegada das mudanças litúrgicas e arquitetônicas da Reforma Católica.

⁴⁰ O Estilo manuelino foi um estilo decorativo, escultórico e de arte móvel que se desenvolveu no reinado de D. Manuel I, 1495-1521, e continuou após sua morte.

José Pedro Paiva (2014) realizou uma pesquisa abrangente sobre a recepção e aplicação do Concílio de Trento em Portugal. Em seu estudo, ele explora as nuances da aceitação das mudanças tridentinas, as quais variaram entre os diferentes reinos e dioceses do país. Como mencionado anteriormente, a implementação das reformas tridentinas foi incumbida às dioceses, que tiveram a responsabilidade de gerir e efetivar essas transformações por meio de visitas paroquiais e sínodos regionais.

Entre os anos de 1578 e 1579, o coletor apostólico Roberto Fontana comunicou a Roma que algumas das recomendações não estavam sendo seguidas de maneira integral em território português, tais como:

(...) não se celebravam sínodos anualmente conforme prescrito; alguns decretos sinodais que se aprovavam e originavam constituições diocesanas careciam de revisão; seminário só existia o de Braga, onde o arcebispo (D. frei Bartolomeu dos Mártires) tinha mandado imprimir o texto do sínodo provincial sem ter sido revisto por autoridades pontifícias, o que Fontana condenava; na maior parte das dioceses não havia examinadores para inquirir as qualidades dos providos em benefícios, segundo a forma do Concílio; concediam-se ordens sacras a quem não possuía formação competente nem património; permitia-se a celebração da Eucaristia em casas onde não havia oratórios decentes; o Catecismo Romano não era utilizado por ainda não ter sido traduzido; a maior parte dos bispos não tinham um penitenciário nas catedrais como se dispusera em Trento; a justiça secular, em particular a Mesa da Consciência e das Ordens, colocava sérias limitações à jurisdição eclesiástica.

Além de tudo isto, sublinhava que o panorama de realização das visitas pastorais era desastroso: alguns bispos nunca tinham visitado a diocese pessoalmente, outros faziam-no de modo negligente, outros ainda “roubam” e impõem aos prevaricadores penas pecuniárias, sobrecarregando os fiéis com excomunhões, dando azo a que os juízes seculares interviessem para pôr cobro a estes abusos.

Fontana, na qualidade de representante pontifício, identificou diversas lacunas na implementação das diretrizes de Trento nas dioceses portuguesas. Em suas análises críticas ao episcopado, ele apontou que Portugal não estava isento da autoridade romana e destacou como um dos fatores a influência do controle exercido por D. Manuel I na nomeação dos bispos. Por outro lado, Paiva (2014) argumenta que, entre os membros episcopais, havia aqueles que resistiam à jurisdição e influência do poder secular sobre as igrejas, enquanto outros bispos lamentavam a falta da presença pontifícia na região.

Isso é evidenciado no caso do arcebispo de Évora, D. Teotónio de Bragança (1530-1602), que se esforçou para aplicar os decretos do Concílio de

Trento em seu território. Em uma carta dirigida a Clemente VIII (1536-1605), ele relatou o comprometimento de diversos prelados na implementação das diretrizes conciliares, ao mesmo tempo em que destacava as várias dificuldades decorrentes das ordens militares e dos cabidos, que frequentemente apresentavam obstáculos à autoridade episcopal⁴¹.

Apesar das adversidades, os princípios da Reforma Católica foram ganhando maior destaque em Portugal. Marques (2007) faz menção ao *Thezouro de Cerimónias*, escrito por João Campelo de Macedo, que atuou como tesoureiro-mor da Capela Real durante o reinado de D. João IV. Este compêndio cerimonial, publicado em 1657, continha diretrizes para celebrações religiosas e o manejo dos objetos de culto. Ao enfatizar a importância do rito eucarístico e da arquitetura sacra na valorização da liturgia, Campelo de Macedo ressalta aspectos discutidos anteriormente.

Após o período da Guerra de Restauração (1640-1668), tratados de origem italiana passaram a influenciar a arquitetura portuguesa. “A inserção desta tratadística italiana em Portugal pode ser caracterizada por uma vontade de inserir no contexto português uma solução considerada inovadora” (URIAS, 2013, p.16).

Nesse contexto de renovação, as sacristias portuguesas adquiriram uma identidade própria. Marques (2013) identifica dois modelos distintos de sacristia: um desenvolvido a partir dos projetos das construções jesuítas e outro baseado na matriz classicista, influenciado pelos grandes empreendimentos monásticos e conventuais do período filipino.

No que diz respeito às igrejas da Companhia de Jesus, sua evolução ocorreu em dois momentos distintos. O primeiro momento foi caracterizado pela funcionalidade e simplicidade do espaço, com uma planta retangular e cobertura abobadada. Em alguns casos, uma sala de lavabos era anexada à sacristia. A utilidade prática desse espaço era evidenciada pela presença de

⁴¹ Paiva (2014) observa que carece de estudos mais detalhados sobre como foi a aplicação do Concílio de Trento nas dioceses, com algumas perguntas ainda abertas, como a falta de ajuda de Roma diante das dificuldades relatadas, ou se a queixa de D. Teotónio de Bragança foi isolada, e, ainda, se essas barreiras dos militares e cabidos impediram a aplicação de fatos dos novos direcionamentos.

várias portas, facilitando a circulação e o acesso à igreja e a outras áreas. O segundo momento, que precedeu o século XVII, viu um aumento significativo na atenção dada à sacristia. Campanhas de valorização e angariação de fundos foram conduzidas para adquirir mobiliário, alfaias e ornamentos litúrgicos, além de decorar o ambiente com azulejos e ciclos pictóricos de relevância religiosa tanto nas paredes quanto no teto. Dentro desses espaços, como destacado por Marques (2013), houve uma exaltação marcante de imagens, integradas aos programas iconográficos que abordavam as vidas de Santo Inácio de Loyola e São Francisco Xavier, elevando-os como exemplos religiosos proeminentes da Ordem. Consequentemente, “as sacristias transfiguraram-se, desta forma, não só em espaços privilegiados para a exposição de imagens, como em capelas comemorativas da história fundacional da Companhia de Jesus.” (MARQUES, 2013, p.48).

Um exemplo desse desenvolvimento é a Igreja de São Roque, Casa Professa da Ordem, em Lisboa, a primeira igreja jesuíta em Portugal. Segundo Marques (2013), durante mais de 200 anos, foi a principal igreja da Companhia no território português, até sua expulsão do país no século XVIII. A sacristia dessa igreja possui uma planta retangular, com uma cobertura abobadada em caixotões e uma disposição dos objetos que maximiza a funcionalidade do espaço. No início do século XVII, passou por uma campanha decorativa, possivelmente financiada por doações privadas⁴². O teto apresenta uma abóbada de berço, dividida em caixotões e decorada com afrescos do final do século XVII. Os caixotões delimitam retângulos emoldurados por pinturas de arabescos, nos quais estão incorporadas figuras adornadas com rocalhas, apresentando símbolos bíblicos relacionados à Virgem Maria. Esses símbolos fazem parte da Ladainha da Virgem, incluindo títulos como "espelho da justiça", "torre de marfim" e "estrela da manhã" (MARQUES, 2013).

⁴² Como o caso de D. Jerónimo de Gouveia, bispo de Ceuta, entre 1601 e 1602, que custeou o pavimento onde foi sepultado. (MARQUES, 2013)

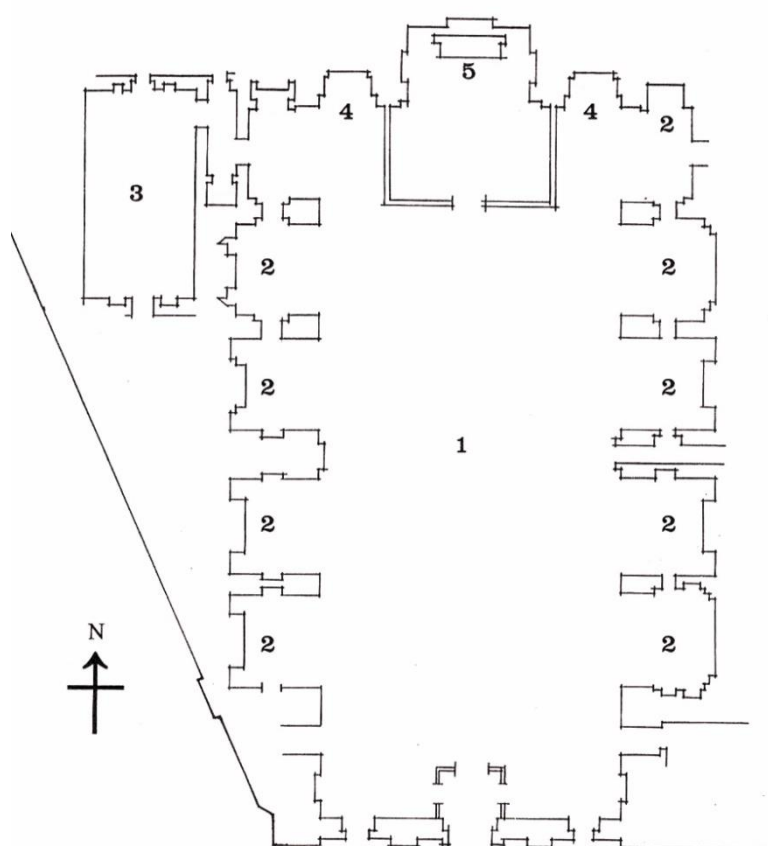


Figura 13: Planta da Igreja de São Roque, Lisboa, Portugal. 1 - Nave; 2 - Capela; 3 - Sacristia; 4 - Altar lateral; 5 - Altar-Mor.
Fonte: Wikimedia

Nas paredes laterais, estão posicionados os arcazes, alinhados junto às paredes e decorados com materiais como ébano, jacarandá e finos embutidos de marfim. Nas superfícies das paredes, encontram-se azulejos dispostos em padrão de ponta de diamante, e três séries de pinturas que se estendem até o teto. A primeira série, próxima aos móveis, retrata 20 episódios da vida de São Francisco Xavier e foi pintada por André Reinoso. Nesse conjunto, as pinturas narram histórias e milagres da vida do santo jesuíta, focando especialmente em suas viagens missionárias no Oriente⁴³. O trabalho

⁴³ Ciclo de Pintura de São Francisco Xavier: Papa Paulo III recebe São Francisco Xavier; São Francisco Xavier atende os doentes em Veneza; São Francisco Xavier encontra o rei João III de Portugal antes de partir para a Índia; São Francisco Xavier cura um homem doente em Goa; São Francisco Xavier apresenta a Santa Cruz; São Francisco Xavier restaura a vida de um nativo do Ceilão; São Francisco Xavier celebrando missa na Igreja de São Paulo em Goa; São Francisco Xavier alivia a sede de seus companheiros de viagem; São Francisco Xavier é tentado por demônios; São Francisco Xavier abençoa soldados portugueses; São Francisco Xavier impede que o navio de Diogo Gomes seja destruído; São Francisco Xavier

do artista foi concluído em 1619, no mesmo ano em que o religioso foi beatificado. Essas obras faziam parte de um programa de promoção da ordem, visando à canonização de São Francisco Xavier, que foi finalizada quatro anos depois⁴⁴. Os quadros de André Reinoso desempenharam um papel significativo na consolidação da iconografia da Companhia de Jesus, influenciando a utilização de imagens e espaços nas sacristias portuguesas do século XVII, conforme observa Luís de Moura Sobral (1990).

José Miguel Simões (2020) ressalta a relevância do ciclo pictórico da sacristia ao afirmar que se trata de:

(...) uma das melhores e mais fundamentais obras de arte portuguesa do século XVII. Contribui para isto, o facto do ciclo manifestar preocupações políticas e sociais enquadráveis no seu tempo, no espaço e na comunidade jesuíta; transmitir ideais intemporais como a justiça e a igualdade entre os homens; ter sido inovador no seu conteúdo iconográfico e iconológico; ter servido de base a outras obras de arte; ter sido um instrumento de formação dos novos missionários jesuítas que partiam para o Oriente; ter sido um instrumento que promoveu o entendimento das novas comunidades mestiças que surgiam no espaço colonial português; ter sido um instrumento que promoveu a tolerância ao mesmo tempo que manifestou o orgulho pelo passado e pelas conquistas portuguesas. Por todos estes motivos, mais que um manifesto de propaganda com vista à canonização do santo, o ciclo pictórico de São Francisco Xavier é um manifesto da ideologia da Companhia de Jesus e do seu entendimento sobre qual deveria ser o papel de Portugal no mundo.

Os quadros restantes não faziam parte originalmente da sacristia da Igreja de São Roque, sendo adicionados posteriormente. A segunda série de pinturas, encomendada no século XVIII pela Misericórdia de Lisboa ao pintor André Gonçalves (1685-1754), descreve os vários estágios da Paixão de Cristo, alternando com pinturas alegóricas acompanhadas de legendas bíblicas. Inicialmente, essas telas foram concebidas para serem usadas em

impede que o navio de Diogo Gomes destrua; São Francisco Xavier e o milagre do caranguejo; São Francisco Xavier tenta deter a invasão de piratas acheneses em Malaca; Viagem de São Francisco Xavier ao Japão via Kagoshima; São Francisco Xavier pregando no tribunal Daimio de Yamaguchi; São Francisco Xavier cura um homem doente no Japão; A viagem tempestuosa de São Francisco Xavier depois de deixar o Japão; Morte de São Francisco Xavier na ilha de Sanchian; Recebendo o corpo de São Francisco Xavier na Igreja de São Paulo em Goa.

⁴⁴ Para análise da série pictográfica de São Francisco Xavier por André Reinoso: SIMÕES, João Miguel. O ciclo pictórico dedicado a São Francisco Xavier na Sacristia da Igreja de São Roque de Lisboa: iconologia, ideologia imagética e política no contexto da União Ibérica (1580-1640). In: MORNA, T.F.; TRIGUEIROS, A.J.; COUTINHO, M.J.P., *Missão, espiritualidade e arte em São Francisco Xavier*. Textos do encontro científico pela ocasião dos 400 anos da beatificação, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa / Museu de São Roque, 2020, pp. 92-133. ISBN 978-989-9021-31-0.

procissões, mas posteriormente foram colocadas na sacristia. No ponto mais alto, encontram-se pinturas que retratam episódios da vida de Santo Inácio de Loyola, o fundador da Ordem, atribuídas ao pintor Domingos da Cunha, também conhecido como "o Cabrinha" (1588-1644). Essas pinturas vieram do noviciado jesuíta que foi extinto em Cotovia, e estão dispostas na parte superior da parede.⁴⁵



Figura 14: Sacristia da Igreja de São Roque, Lisboa, Portugal. Fonte: mais.scml.pt

Outras sacristias de destaque em igrejas jesuíticas durante esse período são as do colégio de Évora e de Coimbra, ressaltadas por Marques (2007). Elas compartilham características semelhantes com aquelas encontradas em Lisboa.

No que se refere ao segundo modelo, associado ao classicismo, está relacionado a projetos concebidos sob a influência de sistemas clássicos de arquitetura. Sua aplicação tornou-se mais proeminente a partir de 1680, com construções mais ornamentadas, devido a uma situação política mais estável e a circunstâncias econômicas favoráveis ao mecenato e patrocínio artísticos. Durante os reinados de D. Pedro II (1648-1706) e D. João V (1689-1750), surgiram duas sacristias pós-tridentinas de destaque: o Colégio de Santo

⁴⁵ Mais informações a respeito da sacristia: SACRISTIA, Igreja de São Roque em Lisboa. 2022. Disponível em: <https://www.hisour.com/pt/sacristy-church-of-saint-roch-in-lisbon-55400/>. Acesso em: 21 jun. 2022.

Antão-o-Novo e a Sé de Braga (financiadas pelo arcebispo D. João de Sousa). Esses espaços seguiram o modelo “clássico experimentado nos cenóbios do período filipino, que deve ter relação directa com o facto de a fábrica da sacristia de São Vicente de Fora estar em curso nesse preciso momento (1688-1716).” (MARQUES, 2013, p.74)

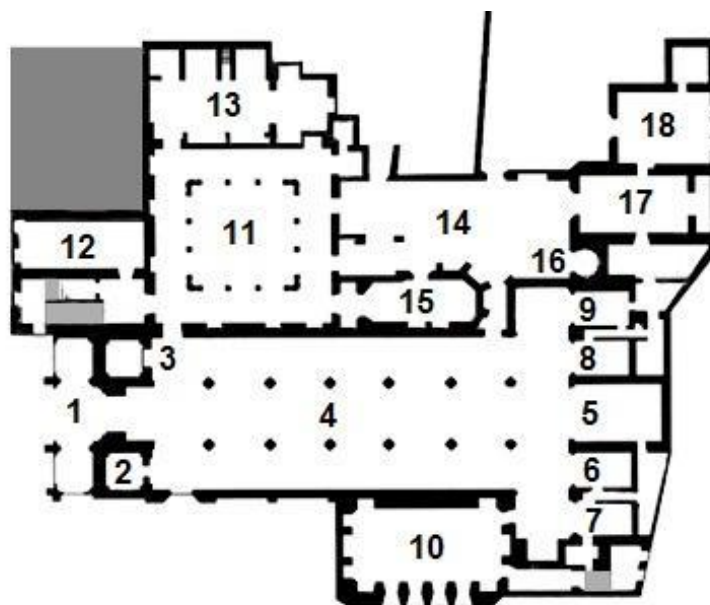


Figura 15: Catedral de Braga, Braga, Portugal. 1 - Galilé; 2 – Túmulo de Afonso de Portugal (1390-1400); 3 -Batistério; 4 - Nave; 5 - Capela-mor; 6 a 9 - Capela; 10 - Sacristia; 11 - Claustro; 12 a 13 – Capela; 14 – Claustro; 15 – Capela; 16 - Absídolo românico. Fonte: Wikipedia

Os dois primeiros mencionados são projetos de João Antunes (1642-1712), sendo o Colégio de Santo Antão, datado de 1696, e a Catedral de Braga, de 1698. Ambos compartilham uma organização semelhante, com fachadas trabalhadas em cantaria⁴⁶, divididas por pilastras coríntias monumentais, além de tetos abobadados com caixotões. Conforme observado por Figueiredo (2013), a sala apresenta um formato retangular, com o oratório situado em um nicho na parede central, arcazes alinhados nas paredes laterais, e iluminação proveniente de janelas em uma das paredes, além de um óculo no alto, acima

⁴⁶ Arte de talhar blocos de rocha bruta de forma a constituir sólidos geométricos, normalmente paralelepípedos, de variável complexidade, para utilização na construção de edifícios ou de muros.

da capela. Na Igreja de Braga, encontram-se bustos relicários acima dos móveis. As paredes contam com espelhos emoldurados com dourado e pinturas retratando santos e cenas bíblicas de Jesus e da Virgem, conforme mencionado por Rocha (2012). Além disso, existe um lavabo e uma mesa central em cantaria.



Figura 16: Sacristia da Catedral de Braga, Braga, Portugal. Fonte: cdn.visitportugal.com

A sacristia do Colégio de Santo Antão, que atualmente desempenha a função de capela no Hospital São José, destaca-se como a maior sacristia de Portugal. Suas paredes são revestidas de mármore, assim como o piso, o qual exibe intrincados elementos geométricos e composições vegetais. Entre as pilastras, que se assemelham a respaldos de arcazes, encontram-se pinturas que fazem alusão à vida da Virgem, cuja autoria é atribuída a João Frederico Ludovice (1673-1752).

No centro da sacristia, encontra-se o retábulo, que abriga uma pintura de autoria desconhecida representando Santo Inácio de Loyola, acompanhado pela Virgem e alguns anjos, todos em uma postura de oração e reverência à Mãe de Deus. Segundo Marques (2013), em uma carta anual⁴⁷ da Companhia de Jesus, datada de 1724 a 1733, ressalta-se a progressão dos trabalhos

⁴⁷ Carta que os jesuítas mandavam ao seu provincial, relatando os sucessos de um ano. (PRIBERAM)

realizados nesse espaço ao longo de trinta e três anos: “a sacristia da nova igreja, atingiu a sua perfeição e pode muito bem ser considerada como a primeira e a mais importante, não só pelos materiais utilizados como pelas proporções e amplidão de espaço” (p.76).

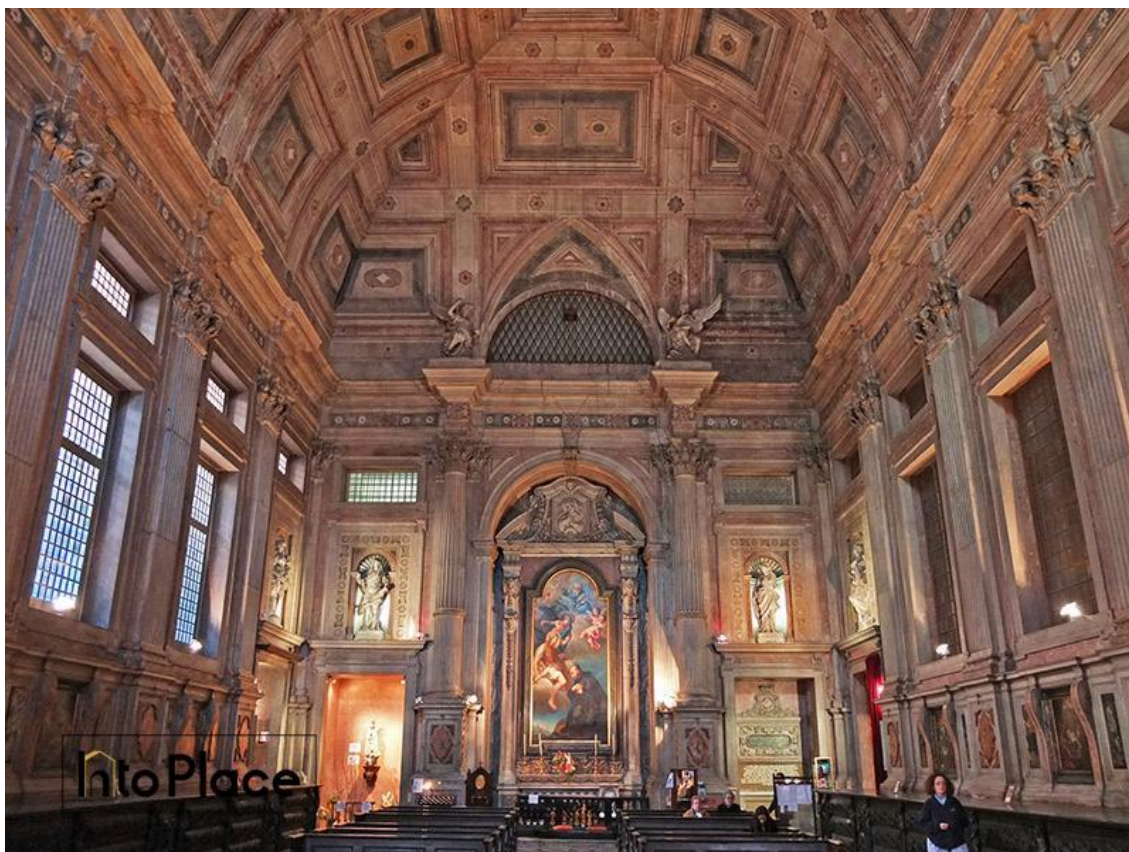


Figura 17: Sacristia do colégio Santo Antão-o-Novo. Fonte: intoplaceconsulting.pt

Analisando o desenvolvimento das sacristias em Portugal⁴⁸, é possível identificar que sua tipologia adquiriu maior proeminência no período pós-tridentino e nas primeiras décadas da União Ibérica. Inicialmente concebidos com poucas funcionalidades e decoração, esses espaços evoluíram sob a

⁴⁸ Para maior aprofundamento das sacristias portuguesas (e europeias), com outros exemplos semelhantes ou dispares, ver: MARQUES, Cátia Teles. *A sacristia e a encomenda episcopal portuguesa no período da Reforma Católica: O caso da Sé de Coimbra e o patrocínio do bispo D. Afonso de Castelo Branco*. Orientador: Carlos Alberto Louzeiro de Moura. 2013. Tese (Doutoramento em História da Arte Moderna) - Faculdade de Ciências e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2013; MARQUES, Cátia Teles. *Nos bastidores da liturgia tridentina: O Mobiliário Monumental e as Sacristias em Portugal dos séculos XVI ao XVIII*. 2008. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Faculdade de Ciências Sociais Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2007; BIANCARDI, Cleide Santos Costa. *Formas e Funções das sacristias no Brasil - Colônia*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, USP, 1988. (Tese de Doutorado).

influência da arquitetura jesuítica, adquirindo maior destaque e assumindo um papel significativo na arquitetura religiosa e litúrgica.

Urias (2013) aborda a circulação de profissionais lusitanos pela América Portuguesa, especialmente em Minas Gerais, durante a primeira metade do Setecentos. A autora menciona que houve um intercâmbio de informações acerca dos tratados utilizados pelos arquitetos lusos no ultramar. Dessa forma, a tradição estilística arquitetônica e artística das sacristias portuguesas reverbera nas construções eclesiásticas brasileiras.

Acrescentando a isso, como discutido previamente, o Concílio de Trento desempenhou um papel fundamental na valorização e no uso das sacristias nas igrejas. Portanto, é crucial aprofundar a análise sobre como os decretos de Trento foram implementados na América Portuguesa.

Nos primeiros anos da colonização, a Igreja Católica na América Portuguesa estava sob a jurisdição da Arquidiocese de Funchal, localizada na Madeira. No entanto, em 1551, essa arquidiocese foi extinta e, no mesmo ano, a Diocese de São Salvador da Bahia foi estabelecida, subordinada à Sé de Lisboa.

De maneira geral, as reformas tridentinas foram gradualmente introduzidas no território brasileiro. Ronaldo Vainfas (1997) comenta que as missões jesuíticas e de outras ordens religiosas foram o principal meio de disseminação do espírito da Reforma Católica, uma vez que nos territórios ultramarinos havia um controle limitado dos poucos prelados diocesanos. Por sua vez, Lana Lima (1993) sustenta que a implementação das normas tridentinas na América Portuguesa ocorreu de maneira gradual. De acordo com a autora, a reforma se consolidaria de maneira sistemática apenas no século XVIII, durante o reinado de D. João V (1706-1750). Nesse período, foi intensificado um movimento reformador do clero, por meio de criação de seminários, de realizações de Conferências de Teologia Moral, das visitas diocesanas e do controle sobre os confessores.

Bruno Feitler (2014) comenta que essas duas visões se complementam, pois o Concílio de Trento contemplou tanto a dimensão doutrinária, destacada por Vainfas, como a disciplinar, enfatizada por Lima.

Na posição de líder da Sé de Lisboa, os prelados observavam as Constituições de Lisboa, em vigor de 1537 a 1588. De acordo com as pesquisas de Flexor (2018), as diretrizes tridentinas foram introduzidas pelo clero português, que estava empenhado na evangelização do continente ultramarino. Através desses:

eclesiásticos, - bispos, arcebispo e clérigos, - principalmente párocos, nomeados direta ou indiretamente pelos Reis portugueses, a partir do século XVI -, os responsáveis pela execução das ordens tridentinas, na implantação e divulgação da religião católica, apostólica romana, que confirmavam, reafirmaram e mandavam impor por normas, consubstanciadas nas Constituições no Brasil. (FLEXOR, 2018, p.40)

De acordo com as observações de Feitler (2014), apesar dos esforços de alguns bispos, os princípios tridentinos não conseguiram se concretizar como um projeto efetivo. No entanto, esse cenário transformou-se com a promulgação das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, resultado do Sínodo de 1707. Essas constituições reuniram uma compilação de normas que se tornou a principal legislação eclesiástica no Brasil Colonial. A elaboração desse conjunto de regras foi liderada por D. Sebastião Monteiro da Vide (1643 - 1722), o 5º Arcebispo da Bahia.

D. Sebastião realizou visitas em todas as paróquias, identificando suas características e problemas. A partir dessa análise, percebeu que as Constituições de Lisboa não eram adequadas para um território tão diversificado como o Brasil, podendo resultar em abusos no culto divino, na administração da justiça e nos costumes dos fiéis. Por essa razão, ele determinou a criação de novas Constituições e um Regimento para os Oficiais da Justiça.

As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia foram aprovadas durante o Sínodo Diocesano de 1707 e publicadas em 1719. Enquanto as Constituições portuguesas tinham entre 30 e 90 páginas, as da Bahia alcançaram um total de 526 páginas. D. Sebastião buscou detalhar cada cânon, tornando o conteúdo mais explicativo, de forma que auxiliasse na compreensão dos presbíteros das normas vigentes na região. Para garantir isso, como mencionado pelo mesmo autor, cada exemplar deveria estar presente na Sé

Catedral, no Cabido do Arcebispado, nas igrejas paroquiais e na Relação Eclesiástica.

Um dos temas abordados nesse documento diz respeito à arquitetura e à arte sacras. Conforme abordado por Feitler (2016), as Constituições reiteraram as diretrizes de construção e arte estabelecidas pelo Concílio de Trento, estipulando que todos os edifícios religiosos fossem construídos de acordo com o Direito Canônico em vigor. Segundo essas normas:

Ainda que é coisa muito pia, e louvável edificarem-se capelas em honra, e louvor de Deus nosso Senhor, da Virgem Senhora nossa, e dos Santos, porque com isso se excita, e afervora a devoção dos fiéis, e segue a utilidade de haver nas grandes, e dilatadas paróquias lugares decentes, em que comodamente se possa celebrar; como convem muito que se edifiquem em tal consideração que, erigindo-se para ser Casa de Oração, e devoção, não sejam de escândalos pela pouca decência, e ornato delas, ordenamos, e mandamos, que querendo algumas pessoas em nosso Arcebispado fundar capela de novo, nos dem primeiro conta por petição, e achando nós por vistoria, e informação, que mandaremos fazer, que o lugar é decente, e que se obrigam a fazê-la de pedra, e cal, e não somente de madeira, ou de barro, assinando-lhe dote competente ao menos de seis mil réis cada ano para sua fabrica, reparação, e ornamentos, lhe concederemos licença, fazendo-se de tudo autos, e escrituras, que se guardam no Cartorio da nossa Câmara. (CONSTITUIÇÕES..., 1719, p. 167 apud Feitler, 2016, p.210)

Assim sendo, nenhuma construção deveria ser iniciada sem a prévia autorização do Arcebispado. Contudo, antes da publicação das Constituições Primeiras em 1707, havia várias capelas nas Minas Gerais, às vezes construídas sem patrimônio, outras com a constituição de um patrimônio para sua manutenção.

No contexto da edificação de novas capelas, as Constituições estipulavam que os locais deveriam ser "adequados", situados em pontos elevados, livres de umidade e afastados de residências particulares, em uma distância adequada para a realização de Procissões ao redor da nova estrutura.

Segundo a análise de Feitler (2016), as Constituições também detalharam os aspectos arquitetônicos e decorativos, seguindo os padrões e estilos de Portugal, semelhantes às Constituições do Porto. Para isso, era requerido que as igrejas fossem equipadas com altares laterais, ao menos um púlpito, confessionários, pias de água benta, pia batismal, sinos e sacristia.

Também foram estabelecidas diretrizes para a disposição dos objetos de culto, a ornamentação e o arranjo dos móveis, incluindo bancos, cadeiras, grades, bancadas dos altares, além dos confessionários e dos móveis da sacristia. Nesse último aspecto, passou a ser obrigatória a presença de arcazes, armários e arcas com gavetas, destinados a guardar os ornamentos, paramentos, cálices, patenas e tudo o que fosse necessário para as celebrações religiosas. Era requisito que esses espaços fossem mantidos limpos, organizados e bem trancados. Caso as sacristias não possuíssem tais móveis em suas instalações, a aquisição deveria ser efetuada até três meses após a publicação das Constituições.

Esse espaço estava sob a guarda e responsabilidade do sacristão, encarregado das chaves dos arcazes e da manutenção da sacristia. A seleção para essa posição recaía sobre um indivíduo com “limpeza de sangue, e é de boa vida, e costumes, e tem fidelidade, diligência e cuidado para se lhe entregarem as coisas da Igreja” (CONSTITUIÇÕES, 1719 apud Feitler, 2016, p.220). Sua incumbência incluía a custódia dos vasos sagrados e dos ornamentos, a tarefa de acender e apagar as velas, o toque dos sinos, a limpeza e ornamentação da igreja, bem como a assistência nas missas e o auxílio ao pároco na administração dos sacramentos.

Alinhadas às diretrizes estruturais e obrigações para o espaço religioso, as Constituições também dedicavam considerável atenção à importância dos sacramentos, particularmente à celebração da missa. O segundo livro inicia enfatizando os atributos do “Sagrado Mistério da Eucaristia”, instituído por Jesus como um sacramento de seu corpo e sangue. Esse sacrifício, substancialmente, é oferecido a Deus Pai pela redenção do mundo na cruz, mas de maneira distinta; a primeira vez ocorreu com o derramamento do sangue de Cristo, resultando em sua morte expiatória. No entanto, na Eucaristia, ocorre de maneira incruenta, sem derramamento de sangue, de forma mística. Segundo o documento, ambos são o mesmo sacrifício substancialmente, “porque Christo é o principal Sacerdote em um, e outro sacrifício; e a mesma victima de seu Corpo e Sangue, que na Cruz offerecco ao Pai e a que offerece por seus Ministros no Sacrifício da Missa” (CONSTITUIÇÕES, I, 325).

A relevância da celebração litúrgica no contexto do Concílio de Trento e em documentos subsequentes, como as Constituições baianas, ressalta o valor intrínseco desse ritual na fé católica. A Missa não é meramente uma observação religiosa, mas sim a própria manifestação substancial do sacrifício da Paixão de Cristo. Esse cerne da espiritualidade católica realça sua natureza divina e transcendente, fundindo céu e terra por meio do sacerdote, que age como o representante do próprio Filho de Deus.

Diante disso, as Constituições estipulavam que os clérigos deviam demonstrar extrema diligência e cuidado na preparação de suas funções sacerdotais. Era requerida uma profunda pureza interior e piedade, e, caso houvesse cometido algum pecado, a confissão era necessária antes de prosseguir. Eles eram incentivados a recitar as Matinas do ofício, assim como os salmos, cânticos e orações, conforme prescrito no Missal Romano. Aqueles que não dispusessem de tempo ou local para recitar os salmos e orações indicadas deveriam, antes e após a Missa, recitar a Oração do Papa Gregório XIII, “que concedeo cincoenta anos de indulgencia a quem disser antes de celebrar” (CONSTITUIÇÕES, II, 327).

Oração para antes da Missa.

Ego volo celebrare Missam, et conficere Corpus et Sanguinem Domini nostri Iesu Christi, iuxta ritum sanctae Romanae Ecclesiae, ad laudem omnipotentis Dei totiusque Curiae triumphantis, ad utilitatem meam totiusque Curiae militantis, pro omnibus, qui se commendaverunt orationibus meis in genere et in specie, et pro felici statu sanctae Romanae Ecclesiae⁴⁹.

E acabando a Missa dirão as Orações seguintes.

Gratias tibi ago, Domine Omnipotens, et misericors Deus, qui me peccatorem indignum famulum tuum satiare dignatus es pretioso Corpore et Sanguine tuo. Deprecor ergo te, ut me ad illud gloriae tuae convivium perducere digneris, qui num patre, et Spiritu Sancto vivis, et regnas per infinita seculorum secula. Amem⁵⁰.

⁴⁹ Meu propósito é celebrar a Missa e tornar presente o Corpo e o Sangue de nosso Senhor Jesus Cristo segundo o rito da santa Igreja Romana para o louvor de nosso Deus todo-poderoso e de toda a sua assembleia na glória do céu, para meu bem e para o bem de toda a Sua Igreja peregrina na terra, e para todos os que me pediram para rezar por eles em geral e em particular, e pelo bem da santa Igreja Romana. (TRADUÇÃO NOSSA)

⁵⁰ Agradeço-vos, Senhor Todo-Poderoso e Deus misericordioso, que vos dignastes satisfazer-me, vosso indigno servo pecador, com vosso precioso Corpo e Sangue. Rogo-te,

Oração segunda para o mesmo

Obsecro Domine, dulcissime Iesu Christe, ut passio tua sit mihi virtus, qua muniar, proteger, atque defendar: vulnera tua sit mihi virtus, qua muniar, proteger, atque defendear: vulnera tua sint mihi cibus, et potus, quibusreficiar, inebrier, et delecter: aspersio sanguinis tui sit mihi ablutio omnium delictorum meorum: mors tua sit mihi vita indeficiens et Crux tua sit mihi gloria sempiterna. In his sit mihi refectio, exsultatio, sanitas et dulcedo studium, gaudium, et desiderium cordis meu nunc, et in eternum. Amen⁵¹.
(CONSTITUIÇÕES, II, 328-330)

O texto prossegue explicando que os sacerdotes que recitarem a última oração após a missa serão agraciados com trinta anos de indulgência. Enfatizando a importância desses gestos e seus benefícios, é estipulado que cada sacristia deve conter uma placa descrevendo as orações e os privilégios associados.

A preparação dos clérigos, iniciada na sacristia, é permeada por sacralidade e piedade para o desempenho de seu serviço. O texto ressalta que, devido à magnitude e excelência do sacrifício de Cristo que será realizado por meio da ação dos presbíteros durante a celebração do rito, é imperativo que eles mantenham modéstia, repouso e devoção. Nesse mesmo documento, recomenda-se que todos os celebrantes do Arcebispado:

que nas Sacristias, e lugares, aonde se revestirem, o fação, dizendo as Orações, que estão ordenadas para cada cousa: e que antes de sahirem, registrem o Missal em todas as partes, que forem necessárias, para que não errem depois, nem parem duvidando. E depois de revestidos não falem, nem escutem praticas, que os divirtão, e tirando o pensamento e os olhos de tudo, que os possa distrahir, sahirão com o barrete na cabeça, levando em mãos o Calix com os corporaes em cima, e não porão o barrete em cima do Altar,

portanto, que te dignes a conduzir-me àquela festa da tua glória, que vives com o Pai e com o Espírito Santo, e reinas para todo o sempre. eu adoraria. (TRADUÇÃO NOSSA)

⁵¹ Rogo-te, Senhor, dulcíssimo Jesus Cristo, que a tua paixão seja para mim força, com a qual me fortifique, proteja e defenda; caríssimo: que a aspersão do teu sangue seja para mim a lavagem de todas as minhas transgressões: que a tua morte seja a minha vida infalível e a tua Cruz seja a minha glória eterna. Neles, deixe-me ter refrigério, exultação, saúde e doçura, o desejo, alegria e anseio do meu coração agora e para sempre. Amém. (TRADUÇÃO NOSSA)

nem galhetas, nem outra cousa, que não seja precisa para o sacrificio. (CONSTITUIÇÕES, III, 331).

Além do zelo pelos ritos que serão realizados na celebração litúrgica, as Constituições enfatizam, em diversos momentos, o sacrifício de Jesus que ocorrerá durante a missa. As recomendações e normas sobre como se comportar e se preparar para o rito conduzem à reverência por esse ato. Nesse contexto, a presença de um oratório e um crucifixo é comum em todas as sacristias, conforme prescrito em documentos posteriores a Trento. Além disso, é frequente encontrar outros objetos artísticos que reforçam a mensagem sacrificial, como alegorias, santos penitentes e temas relacionado ao Vanitas.

Biancardi (1988) classifica as sacristias brasileiras em duas categorias: aquelas ligadas a igrejas construídas pelo clero regular, composto por presbíteros membros de alguma organização religiosa; e aquelas associadas ao clero secular, formado por padres não afiliados a uma instituição religiosa. Nesta última categoria, ela inclui também as construções religiosas das Irmandades e Ordens Terceiras.

A autora expõe que, desde as primeiras capelas construídas pelos missionários nas terras brasileiras, foi reservado um espaço para a sacristia.

As primeiras construções jesuíticas, em sua maioria, apresentavam uma abordagem mais simplificada, conforme alude a autora. Os locais destinados à guarda dos objetos sacros e à preparação dos sacerdotes para a celebração eucarística eram mais modestos em termos de decoração. Geralmente, esses cômodos estavam localizados atrás da capela-mor, em uma das laterais ou ambas, possuindo uma planta retangular. Elas contavam com arcazes de pequeno porte, armários, um oratório e um lavatório, com ornamentos relativamente simples. Um exemplo é a sacristia da Igreja de Nossa Senhora da Graça, em Olinda.

Alguns casos, no entanto, apresentavam decorações interiores mais suntuosas, como nas igrejas dos Colégios e na igreja-sede no Brasil, localizada em Salvador. Era uma aspiração ter na colônia um templo à altura da Igreja-mãe em Portugal, a São Roque de Lisboa. Biancardi (1988) enfatiza que as sacristias das igrejas da Companhia de Jesus desempenhavam precisamente

sua função: "(um) local de preparação dos padres, antes e depois das missas e das celebrações, bem como lugar para guardar os objetos da liturgia" (p.199). Desse modo, não havendo indícios de que esses espaços eram utilizados para atividades seculares.

A Catedral-Basílica Primacial de São Salvador foi erguida pelos Jesuítas no século XVII, seguindo o estilo arquitetônico da Igreja do Colégio de Jesus, também conhecida como a atual Sé de Coimbra, bem como da igreja do Colégio de Santo Antão, em Lisboa. Os responsáveis pela construção dessa capela manifestaram preocupação com a sede da Companhia no Brasil, dado que a cidade de Salvador desempenhava o papel de capital da colônia.

Maria de Lourdes Pontual (1940) examina a sacristia dessa igreja, apontando que ela detém o título de maior sacristia do Brasil. Localizada nos bastidores da capela-mor, a dimensão imponente do espaço se destaca, abrangendo 24 metros de comprimento por 10 metros de largura. A parede é revestida com azulejos portugueses policromados, adornados com motivos florais. No espaço, encontram-se três altares laterais, elaborados a partir de mármore e lioz. Um deles representa a imagem de Cristo na cruz (1719), outro possui a figura de Nossa Senhora da Conceição (1722) e, por fim, há um oratório com a representação de Nossa Senhora das Dores (1723).

Os arcazes, esculpidos pelos clérigos da Companhia de Jesus em jacarandá, são enriquecidos com incrustações em madrepérola. Nas porções superiores desses móveis, são dispostas várias telas retratando cenas da vida da Virgem Maria.



Figura 18: Detalhe da sacristia da Catedral-Basílica Primacial de São Salvador. Fonte: Wikipedia

Logo à frente do oratório de Nossa Senhora da Conceição, destaca-se o lavabo de parede. Biancardi (1988) sugere que a forma simplificada desse elemento segue o padrão jesuítico. Na parte superior, um frontão triangular, abaixo disso, um quadrado com um círculo inscrito contendo o emblema da ordem, seguido pelas torneiras, com uma peça retangular em pedra de lioz e uma base sustentada por duas colunas laterais. Logo acima dos azulejos, uma sequência de pinturas revela cenas do Antigo Testamento, contornando todo o ambiente da sacristia.

O teto está inteiramente adornado com pinturas de motivos florais, formando padrões quadrados. No centro de cada arranjo quadrado, é inserido um círculo com a imagem de santos mártires jesuíticos. No forro, 21 jesuítas estão representados em caixotões, cada um com o seu próprio painel ornamentado. Essas representações seguem um padrão de três fileiras na horizontal e sete na vertical.

No centro do teto, o foco recai sobre Santo Inácio, coroado por uma guirlanda de flores e sustentado por dois anjos. O santo, vestindo suas vestes sacerdotais, segura um livro que ostenta o lema da ordem em latim *Ad maiorem Dei gloriam*, que traduzido para o português significa "Para maior glória de Deus". Acima do fundador da Companhia de Jesus, um círculo exhibe o símbolo eucarístico *IHS*, ladeado por duas cabeças de anjos na parte superior e, na parte inferior, uma imagem que Belinda Maria de Almeida Neves (2015) descreve como um "mascarão". Na base, um medalhão gravado com o nome do santo, cercado por um entrelaçado semelhante a um couro retorcido, que se mistura às folhagens que decoram o painel. Logo acima do nome, outro mascarão⁵² contribui para os ornamentos⁵³.

⁵² Representação de um bestiário

⁵³ Para mais detalhes das pinturas presentes no forro da sacristia: NEVES, Belinda Maria de Almeida. O bestiário na igreja do Colégio da Companhia de Jesus em Salvador. 2015. Dissertação (Mestre em Artes Visuais) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/25776>. Acesso em: 9 mar. 2023.



Figura 19: Detalhe da pintura de Santo Inácio de Loyola no forro da sacristia da Catedral-Basílica Primacial de São Salvador. Fonte: Wikipedia

Segundo a mesma autora, a análise do teto pintado na sacristia destaca a presença de santos martirizados que estabelecem um diálogo com o sacrifício de Jesus na cruz. Isso, por sua vez, possui um simbolismo intrínseco relacionado ao ritual eucarístico. Além disso, é frequente que esse tema seja entrelaçado com figuras de relevância vinculadas à Ordem.

Essa abordagem de temas entrelaçados ao sacrifício, à penitência e à valorização dos santos que compõem a Ordem, a qual desempenhou um papel essencial na construção da igreja, é uma abordagem que se repete em várias sacristias. Isso é exemplificado na capela de São Francisco, localizada em Mariana, que será objeto de análise posteriormente.

Desde sua origem como um espaço funcional nas igrejas até seu papel crucial nas práticas litúrgicas e preservação dos objetos sagrados, a sacristia tem desempenhado um papel vital na vida eclesial. Com o impulso do Concílio de Trento, seu status foi elevado, tornando-se um centro de preparação e reflexão para os sacerdotes, além de cumprir um papel fundamental na valorização estética e simbólica das cerimônias religiosas. As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, entre outros documentos, prescreveram normas minuciosas para sua estrutura e uso, incentivando uma abordagem mais cuidadosa e reverente em relação ao espaço e aos rituais que a ele estavam associados. Nesse contexto, as manifestações religiosas passaram a ser mais suntuosas, refletindo o espírito da Reforma Católica.

1.3 O mobiliário litúrgico nas sacristias

De acordo com as orientações estabelecidas pelo Concílio de Trento, observou-se a gradual implementação de elementos artísticos nas sacristias dos países católicos. Inicialmente, isso ocorreu nas nações da Europa Central e, posteriormente, expandiu-se para outras regiões, como as Américas. Durante esse período, as sacristias construídas ou renovadas passaram a exibir um estilo mais refinado, refletindo uma unidade estilística conforme diretrizes gerais e locais relativas à arquitetura sacra.

Um estudo relevante nesse contexto é o de Cleide Biancardi (1988), que se concentra nas sacristias do século XVIII no Brasil, período que engloba a construção da Igreja de São Francisco, em Mariana (MG). A autora analisa a funcionalidade essencial das sacristias, que servem como locais para os sacerdotes se paramentarem e guardarem objetos litúrgicos. Dentre os elementos distintivos desse espaço, Biancardi identifica:

- Mobiliário: composto por armários, arcazes, mesas e cadeiras.
- Lavabo: geralmente confeccionado em pedra, mármore ou outro material apropriado.
- Paramentos litúrgicos: inclui as diversas peças de vestuário utilizadas pelos celebrantes.
- Alfaias e objetos litúrgicos: abrange uma ampla gama de utensílios empregados durante diferentes momentos do rito e do ano litúrgico.
- Altares e nichos na sacristia: essas estruturas podem ser independentes ou integradas a móveis existentes.
- Esculturas: as esculturas podem estar presentes nos altares, de forma isolada, em móveis e em outras disposições.
- Pinturas: elementos pictóricos estão presentes em painéis nas paredes, em móveis, nos tetos e em diversas variações.

No entanto, Biancardi (1988) esclarece que nem todas as sacristias apresentaram todos esses elementos típicos e artísticos, devido a restrições

regulamentares das Ordens e Irmandades, ou limitações financeiras. Além disso, a pesquisadora adiciona um ponto importante sobre o "caráter mais secular" das sacristias brasileiras, que frequentemente foram utilizadas para outras atividades, além das suas funções tradicionais, permitindo inclusive a presença de objetos não relacionados ao culto religioso.

O mobiliário encontrado nas sacristias consiste em armários, arcazes, mesas e cadeiras, todos eles são parte integrante desse espaço.

Os armários, também conhecidos como repositórios⁵⁴, eram móveis destinados a guardar objetos de valor, como relíquias e dinheiro. Sua presença remonta às igrejas medievais, onde eram usados para a custódia das hóstias. A decoração desses armários refletia os estilos prevalentes em cada época. De acordo com Marques (2007), armários desse tipo existem em Portugal desde o século XVI⁵⁵. Originalmente, eram confeccionados antes da conclusão da sacristia ou do templo, a fim de proteger objetos valiosos, sendo decorados posteriormente.

De acordo com Biancardi (1988), a quantidade de padres ou frades que eram frequentes em uma igreja influenciava diretamente no número de paramentos, e, por consequência, na necessidade de armários maiores para acomodar as demandas litúrgicas.

Os arcazes eram móveis designados para guardar alfaias, paramentos, vestes litúrgicas e outros objetos utilizados nos rituais religiosos. Com várias gavetas, eles se assemelhavam a "caixões"⁵⁶. Essa designação derivou de seu formato e tamanho distintivos, frequentemente construídos a partir de uma única tábua de madeira e podendo atingir comprimentos superiores a 12 metros. Biancardi (1988) observa que os estilos formais e ornamentais dos

⁵⁴ Biancardi (1988) alude que o termo repositório foi presente nos documentos e textos da época, provavelmente seja por sua configuração, que era semelhante aos contadores de origem oriental reproduzidos na península ibérica.

⁵⁵ Para mais exemplos detalhados sobre os armários portugueses, ver: MARQUES, Cátia Teles. *Nos bastidores da liturgia tridentina: O Mobiliário Monumental e as Sacristias em Portugal dos séculos XVI ao XVIII*. 2008. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Faculdade de Ciências Sociais Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2007, p. 37-52.

⁵⁶ Calvo (2001), na sua dissertação sobre os arcazes das sacristias das Igrejas de Salvador, comenta que o termo arcaz aparece em documentos portugueses a partir do século XVIII, sendo que anteriormente recebia o nome de caixão, e, no Brasil, até o século XIX.

arcazes seguiam as tendências artísticas predominantes de cada época, com o nível de luxo ou simplicidade influenciado pelas ordens que os encomendavam e pelo orçamento disponível. Geralmente, eram acompanhados por um oratório e alçados⁵⁷ de madeira decorados de maneira semelhante, com possibilidade de conter pinturas relacionadas a santos ou cenas bíblicas. O oratório frequentemente apresentava uma escultura religiosa ou um crucifixo como complemento⁵⁸.

As mesas presentes nas sacristias tinham a função de servir como suporte para objetos e alfaias, enquanto os elementos para a celebração, como hóstias, vinho e água, eram preparados. Por sua vez, as cadeiras desempenhavam o papel de acomodar os sacerdotes e visitantes, sejam eles religiosos ou leigos, que estivessem presentes. Porém, conforme analisa Biancardi (1988), as mesas e cadeiras foram os primeiros elementos a desaparecer desses ambientes ao longo do tempo.

O Lavabo é uma peça composta por uma bacia, dentro da qual há um reservatório de água, destinada à ablução do presbítero antes e depois das celebrações litúrgicas. Geralmente, essas bacias apresentam uma forma que remete a uma concha marinha, por onde a água escorre. Existem tipos mais frequentes que lembram uma pia com um painel, alçado, frontão e pés elaborados, fixados nas paredes da sacristia. Outro modelo comum são os que possuem o formato de colunas, dispostos no centro do espaço.

Coutinho (2012) disserta sobre como essa peça está associada à importância dos ritos de purificação, entrelaçados com simbolismos relacionados à água. À medida que a sacristia ganhou maior destaque, os lavabos passaram a apresentar um nível mais elevado de sofisticação, muitas vezes, sendo produzidos por artistas de renome, como Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1738-1814).

⁵⁷ “Painéis que complementam os altares ou arrematam a parte superior dos arcazes. As formas dos alçados acompanham invariavelmente as mesmas linhas do arcaz.” (BIANCARDI, 1988, p.137)

⁵⁸ Para mais detalhes sobre os arcazes e os diferentes estilos decorativos: CALVO, André Luiz Barbosa. Os Arcazes das Sacristias das Igrejas de Salvador, (...). Dissertação (Mestre em Artes Visuais) - Universidade Federal da Bahia – Escola de Belas Artes PPGAV – Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais, Salvador, 2011, p. 98-144.

Conforme afirmarmos anteriormente, os paramentos litúrgicos representam as vestes oficiais utilizadas pelo clero durante as práticas cultuais. Seguindo as diretrizes do Concílio de Trento, Biancardi (1988) explora como as vestes e as orações associadas à paramentação eram detalhadas no *Missale Romanum* de Pio V. A autora descreve as vestes usadas pelos presbíteros, incluindo o amito, alva, cíngulo, casula, dalmática, estola, manípulo, capa de asperges, capa magna e sobrepeliz⁵⁹.

Além dessas peças, as sacristias abrigam alfaias e objetos litúrgicos que desempenham papéis cruciais nas celebrações eucarísticas. Os estilos desses objetos variam conforme a época, refletindo diferentes níveis de valor e elaboração, influenciados pelas condições econômicas ou pelas orientações das Ordens religiosas. A diversidade de formas e materiais utilizados, como madeira rústica, cerâmica, prata e ouro, é evidente. Exemplos desses objetos incluem âmbulas, cálices, patenas, ostensórios, turíbulos, galhetas, vasos para Santos Óleos, entre outros.

Nas sacristias, os altares costumam estar presentes, muitas vezes inseridos em nichos separados nas paredes, acima ou entre os arcazes, elaborados como retábulos de proporções menores. Sua finalidade estava ligada às orações que os presbíteros realizavam durante a preparação e paramentação da Missa. Conforme indica Biancardi (1988), o oratório contribuía para configurar a sacristia como um ambiente sagrado, e, por isso, era comum que ocupasse um lugar central nesse espaço. As imagens escultóricas frequentemente encontradas nesse oratório estavam relacionadas a Jesus Crucificado, seja na forma de um crucifixo ou simplesmente uma cruz. No entanto, também podiam incluir imagens da Virgem Maria ou de santos devocionais associados à construção da igreja.

Por último, mencionam-se as pinturas que decoram os interiores das sacristias. Estão presentes tanto em painéis no teto quanto em quadros pendurados ou fixados nos arcazes, altares e paredes. Essas pinturas não

⁵⁹ Para mais informações sobre as vestimentas litúrgicas: ANTUNES, Daniele Caroline. Da confecção para o uso às ressignificações do desuso: o vestuário religioso londrinense do século XX como fonte histórica e documento da cultura material do Museu Histórico de Londrina. Orientadora: Angelita Marques Visalli. 2023. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2023.

somente acrescentam uma dimensão estética ao espaço, mas também têm um papel importante na devoção religiosa, incluindo a valorização litúrgica e a espiritualidade da época. Esse tópico será explorado com mais profundidade em um capítulo subsequente.

2 Mestre Ataíde e a religiosidade mineira

A colonização do Brasil teve sua origem como um empreendimento comercial voltado para o lucro da metrópole, beneficiando tanto a Coroa quanto os comerciantes nacionais e estrangeiros. Uma das metas portuguesas era encontrar minas de ouro e metais preciosos para exploração, conforme dissertado por Laima Mesgravis (2021). As expedições que exploraram as terras brasileiras tiveram sucesso em 1696, quando Borba Gato anunciou a descoberta de ouro em Sabará. Quase simultaneamente, outro bandeirante anunciou ter encontrado o mesmo minério em Vila Rica (atual Ouro Preto). A partir dessa descoberta, seguiu-se a chamada “corrida do ouro”, com milhares de pessoas se dirigindo a Minas Gerais em busca do metal precioso, especialmente entre 1695 e 1730.

A ânsia pelo enriquecimento rápido atraiu um influxo considerável de pessoas para as regiões de Minas Gerais, não apenas com o objetivo de buscar metais preciosos, mas também para se dedicarem ao comércio. Provenientes de Portugal, como descreve Antonil (2007), frotas de portugueses chegavam anualmente às minas, contribuindo para o povoamento das cidades mineiras.

Os primeiros agrupamentos, como destacado na pesquisa de Simona Costa (2018), surgiram a partir das atividades de mineração, gerando núcleos caracterizados pela efemeridade, escassez de recursos e dispersão, devido à natureza das jazidas encontradas nos leitos dos rios. À medida que a disponibilidade do metal diminuiu nas águas correntes, a busca por metais preciosos se expandiu para os vales e montanhas, levando ao estabelecimento permanente de comunidades nesses locais. Em consonância com essa dinâmica, o comércio se consolidou em torno dos centros urbanos mais populosos, e, enquanto o setor agropecuário se desenvolvia, as plantações, currais e pontos de parada ao longo dos caminhos deram origem a novos povoados.

O modelo de desenvolvimento urbano se materializa no século XVIII por meio das vilas e arraiais em Minas Gerais, propiciando uma vida social mais diversificada e vibrante do que em outras regiões da colônia. Esses locais atraíram uma gama diversa de indivíduos, incluindo "burocratas, funcionários

régios e autoridades locais, além de mineradores, comerciantes, artífices, artistas e religiosos” (MESGRAVIS, 2021, p.85), contribuindo para a complexidade social da região.

Em conjunto com a estrutura administrativa de Minas, a religião desempenhou um papel integral desde os primeiros agrupamentos, exercendo uma influência essencial na organização social. No período colonial, a Igreja no Brasil estava sob o controle do Padroado, exemplificado por Hoornaert (1982) como um direito conferido ao rei português pelo papa para coordenar a formação das estruturas eclesiais nas terras ultramarinas. Esse mecanismo financeiro subsidiou a disseminação do catolicismo no Brasil e, em conjunto com outras entidades estatais portuguesas como a "Mesa da Consciência e Ordens" e o Conselho Ultramarino, exercia um domínio sobre a Igreja no território brasileiro.

A estruturação das dioceses e paróquias ocorreu de maneira gradual, de forma que, até 1676, o Brasil contava somente com a Diocese de Salvador da Bahia. Posteriormente, durante a primeira metade do século XVIII, foram estabelecidas mais seis dioceses, incluindo a de Mariana em 1745. A predominância do sistema de Padroado real também implicou em uma limitação da influência da hierarquia da Igreja em Roma sobre a instituição eclesial no Brasil.

Nesse contexto, o Estado Absolutista português detinha uma autoridade central e uma autonomia ampla para conduzir os assuntos religiosos na colônia, o que resultou na implementação de várias restrições. Um exemplo marcante foi a proibição da entrada e permanência de ordens religiosas na recém-criada Capitania de Minas Gerais, o que impulsionou o protagonismo das figuras leigas. Tal proibição tinha como justificativa a alegação de que essas ordens eram implicadas em desvios de ouro e encorajavam a população a evadir-se do pagamento de impostos. De acordo com Caio Cesar Boschi (1986), em sua obra "Os Leigos e o Poder", foram diversas as reedições das medidas que vetavam o estabelecimento ou a permanência de ordens religiosas e religiosos ociosos em atividades espirituais. Entretanto, essas medidas não eliminaram por completo a presença de ordens regulares na

região, ainda que estas tenham desempenhado um papel pouco relevante na orientação dos assuntos religiosos em Minas Gerais.

Desde o princípio, a presença do clero na região mineradora foi sujeita a considerações políticas por parte da Coroa, refletidas nas instruções reiteradas ao longo da primeira metade do século XVIII⁶⁰. Além disso, uma tendência progressiva de transferência das responsabilidades eclesiásticas para as autoridades civis pôde ser observada, culminando na execução dessas medidas por parte destas últimas.

Como resultado desse cenário, a vida religiosa na recém-criada Capitania passou a ser conduzida por associações seculares, como confrarias, arquiconfrarias, irmandades e ordens terceiras. De acordo com o mesmo autor, essas entidades desempenharam um papel de destaque na composição social de Minas Gerais durante o século XVIII.

Segundo Alexandre Mendes Cunha (2002), o catolicismo no contexto ultramarino português demonstrou uma inclinação a transcender os limites mais ortodoxos da fé romana, notadamente a partir do século XVIII, resultando em uma experiência religiosa singular, influenciada por diversas correntes. As irmandades, dedicadas às devoções populares locais e inspiradas por suas contrapartes metropolitanas, se moldaram à singularidade das novas terras, contribuindo para a formação de uma religiosidade característica. A participação institucional da Igreja na disseminação do catolicismo pelo mundo português experimentou o declínio ao longo do século XVIII, seja devido à limitação de algumas ordens religiosas na tarefa evangelizadora nessas regiões, seja pela expulsão dos jesuítas. Isso resultou em expressões católicas mais autônomas e menos subordinadas às diretrizes das congregações religiosas.

Em Minas, as irmandades de leigos emergiram como um exemplo do florescimento de uma sociabilidade religiosa secular, cujas raízes podem ser rastreadas até a construção dos primeiros templos juntamente com o

⁶⁰ Para mais detalhes da expulsão dos religiosos em Minas: BOSCHI, Caio. "Como os filhos de Israel no deserto"? (ou: a expulsão de eclesiástico em Minas Gerais na 1ª metade do século XVIII. *Varia Historia*, Belo Horizonte, n. 21, jul. 1999, p. 119-141.

desenvolvimento inicial dos povoados. Essas capelas evoluíram para serem núcleos centrais da vida social dessas comunidades, sendo que tanto a exigência dos templos quanto o estabelecimento das primeiras irmandades surgiram de necessidades concretas, as quais ultrapassavam os limites de propósitos meramente espirituais.

As primeiras irmandades em Minas Gerais emergiram a partir de um desejo de união, que livremente se manifestou na criação dessas associações. Essas irmandades surgiram antes do estabelecimento do Estado e da Igreja no território mineiro, moldando as diretrizes da nova ordem social em que se inseriam. Esta perspectiva, proposta por Caio Boschi (1986), serve para realçar o papel central que essas associações já possuíam desde seu início na sociedade mineira. Conforme salienta o mesmo autor: “as irmandades funcionavam como agentes de solidariedade grupal, congregando, simultaneamente, anseios comuns frente à religião e perplexidades frente à realidade social” (p.14).

O mesmo autor destaca que há uma variação da terminologia utilizada para designar essas associações, tais como: *confraternitas, sodalitas, sodalitium, confraternitas, laicorum, congregatio, pia unio, socieas, coetus, consociatio*. Contudo, o Código de Direito Canônico estabelece algumas distinções, apontando para três classes de associações: ordens terceiras, confrarias e pias uniões⁶¹. A respeito das duas últimas:

As associações de fiéis que tenham sido eretas para exercer alguma obra de piedade ou caridade se denominam pias uniões, as quais, se estão constituídas em organismos, se chamam irmandades. E as irmandades que também tenham sido eretas para o incremento do culto público recebem o nome particular de confrarias⁶². (BOSCHI, 1986, p.14-15)

⁶¹ “Can 700. Triplex distinguitur in Ecclesia associationum species: tertii Ordines saeculares, confraternitates, piae uniones” (CODEX,1917). Conforme apontado por Boschi (1986), a legislação canônica referente às confrarias, presente na Constituição Quaecumque, instituída por Clemente VIII em 1604 e utilizada no século XVIII, é praticamente idêntica àquela presente no Código de Direito Canônico de 1917, citada neste trecho.

⁶² Can 707 §1. Associationes fidelium quae ad exercitium alicuius operis pietatis aut caritatis erectae sunt, nomine veniunt piarum unionum; quae, si ad modum organici corporis sint constitutae, sodalitia audiunt. §2. Sodalitia vero in incrementum quoque publici cultus erecta, speciali nomine confraternitates appellantur.

Diante dessa perspectiva, o documento em questão se propõe a distinguir entre confrarias, irmandades e pias uniões. O primeiro termo abarca associações leigas voltadas para a promoção de um culto público. Por sua vez, as irmandades constituem estruturas hierárquicas que instituíam um processo seletivo e restritivo para a admissão de seus membros. A inscrição não era mera formalidade, mas sim um compromisso que exigia engajamento e uma participação ativa em todos os deveres e compromissos da irmandade.

Em relação às pias uniões, os vínculos entre seus integrantes eram menos firmes, não se organizando em agremiações propriamente ditas. Na colônia, essas uniões não ganharam espaço significativo, sendo assim um assunto que não provocou preocupação por parte do Estado. “Na legislação portuguesa para o ultramar, só se tratava de irmandades e ordens terceiras; nenhuma alusão se fazia às pias uniões”. (BOSCHI, 1986, p.15)

Por sua vez, as Ordens Terceiras são associações que têm como objetivo a busca pela perfeição cristã de seus membros. Conforme está prescrito no Código de Direito Canônico:

Cânon 702 §1. Terciários seculares são aqueles que, no mundo, sob o controle de alguma Ordem, segundo o espírito da mesma, se esforçam para alcançar o cristianismo perfeito, de maneira compatível com a vida secular, de acordo com as regras aprovadas para eles pela Sé Apostólica⁶³. (CODEX, 1917, tradução nossa)

Os terciários sempre mantêm uma ligação com uma ordem religiosa da qual derivam e adaptam regras aprovadas pela Sé de modo compatível com a vida secular dos seus membros. Entre as mais relevantes nas capitâneas de Minas Gerais, destacam-se as franciscanas e carmelitas.

De acordo com Cunha (2002), a progressão da formação de irmandades ao longo do século XVIII, em Minas Gerais, reflete a evolução econômica e social da capitania. As primeiras associações eram voltadas ao Santíssimo Sacramento, congregando os membros influentes das povoações,

⁶³ Can 702 §1. Tertiarii saeculares sunt qui in saeculo, sub moderatione alicuius Ordinis, secundum eiusdem spiritum, ad christianam perfectem contendere nituntur, modo saeculari vitae consentaneo, secundum regulas ab Apostolica Sede pro ipsis approbatas.

e a Nossa Senhora do Rosário, reunindo a comunidade de escravos africanos. As diferentes devoções refletiam estratificações sociais distintas, com as irmandades dedicadas a São Gonçalo ou São Gonçalo Garcia, protetor dos pardos, emergindo na sociedade mineira somente ao longo do século. As Ordens Terceiras, caracterizadas por uma composição social mais diversificada, incluindo comerciantes, funcionários graduados da burocracia estatal, militares e outras figuras proeminentes, somente foram estabelecidas a partir da metade do século, marcando a consolidação da sociedade local.

Algumas irmandades já existentes buscaram transformar-se em Ordens Terceiras, a exemplo da irmandade de Nossa Senhora do Carmo, em São João del-Rei. É relevante ressaltar que uma variedade de grupos estava representada nas irmandades, e as posições sociais dos irmãos eram claramente demarcadas. As classes dirigentes originais das povoações e os reinóis frequentemente se associavam às confrarias do Santíssimo Sacramento, Nossa Senhora da Conceição, São Miguel e Almas, Bom Jesus dos Passos e Almas Santas. Os comerciantes abastados, proprietários de lavras, burocratas e militares, geralmente pertenciam às Ordens Terceiras de São Francisco e do Carmo. Escravos africanos estavam nas irmandades do Rosário, São Benedito e Santa Efigênia, enquanto os escravos crioulos, forros e mulatos encontravam espaço na irmandade das Mercês. Pardos faziam parte da irmandade de São Gonçalo.

Essa divisão entre as associações leigas solidificou as disparidades sociais entre brancos, negros, pardos, livres, escravos, ricos e pobres, fomentando uma cultura de rivalidade entre essas organizações seculares. Conforme indicado pelo mesmo autor previamente mencionado, a competição entre as várias irmandades nas vilas e cidades coloniais emergia como um resultado direto da centralidade dessas entidades na vida cotidiana e sua posição dentro da hierarquia social.

Nas Minas Gerais, essa competição era nutrida pelos anseios de distinção em uma sociedade diversa e fragmentada, onde a instituição da escravidão rapidamente inflamava o desejo por *status* nobre. Quanto mais irmandades se concentravam nas áreas urbanas, mais acentuado se tornava o

desenvolvimento da rivalidade, um impulso que era reforçado pela Coroa ao limitar seu financiamento para os serviços religiosos. Essa competição se manifestava na edificação de múltiplas igrejas, nas grandiosas celebrações e nas solenes procissões religiosas promovidas pelas irmandades.

No contexto das festividades religiosas, Cunha (2002) explora a oportunidade que estas representavam para demonstrar poder, reforçar o prestígio social de certos grupos e, simultaneamente, acentuar as disparidades sociais.

Além disso, essas celebrações eram instrumentalizadas para consolidar a autodeterminação das irmandades no que se refere a seus assuntos e rituais. As lideranças das irmandades dedicavam esforços consideráveis a esses eventos, relutando em fazer cortes de gastos, especialmente nas festividades, honrando o padroeiro da confraria. Nesses momentos, os laços de coesão interna da irmandade eram reforçados, simultaneamente consolidando sua imagem externa.

No cotidiano, a religiosidade era uma prática contínua que nutria inúmeras atividades para envolver os associados. Cada compromisso das irmandades incluía dias específicos da semana e do ano para a realização das práticas devocionais, incluindo cultos em conjunto com outras associações laicais e homenagens aos padroeiros e demais santos que tinham nos altares laterais das igrejas.

As diversas organizações leigas, representativas de várias camadas sociais, alimentaram um espírito de competição entre os templos religiosos. As irmandades nas capitânicas coloniais tinham um grande interesse de construir igrejas que comunicassem eloquentemente sua posição e status na sociedade. Esse interesse levou as diretorias das irmandades a observarem constantemente o trabalho dos mestres mais importantes em outros edifícios das Minas e a se manterem em sintonia com as transformações no gosto da época.

De acordo com Boschi (1988), os trabalhadores responsáveis pela construção dos templos, como pedreiros, carpinteiros, carapinas, marceneiros,

entalhadores e pintores, frequentemente desempenhavam múltiplas atividades simultaneamente para atender às demandas do mercado. Nas Minas, onde a entrada de ordens religiosas regulares era proibida, não houve a implantação dos liceus de artes e ofícios tradicionalmente trazidos pelas instituições religiosas durante o século XVIII. Além disso, não foi estabelecido um sistema formal de corporações de ofícios, e a relação entre mestres e aprendizes era menos rígida. O aprendizado geralmente ocorria no âmbito familiar, com os ofícios sendo transmitidos pelos pais ou parentes próximos, ampliando assim a força de trabalho com custo mínimo. Também era comum o uso de escravos, que desempenhavam tanto funções menos qualificadas quanto atuavam como aprendizes de seus senhores, auxiliando-os em suas atividades.

Havia dois tipos comuns de acordos de trabalho aos quais esses artesãos se submetiam, e também existiam duas formas de sua contratação. De acordo com o mesmo autor citado anteriormente, havia dois tipos de acordos no âmbito artístico. O primeiro consistia na obrigação do artista de realizar uma obra, cuja remuneração era previamente estabelecida pelo solicitante ou determinada através da competição entre os interessados que apresentassem propostas. Já o segundo tipo seguia a mesma lógica, porém diferenciava-se pelo fato de que o contrato se referia à prestação de um serviço, não à execução de uma obra. Nessas circunstâncias, não se estabeleciam vínculos de dependência ou relação empregatícia entre as partes contratantes, e as relações se iniciavam com a assinatura do acordo e terminavam quando o comprador aceitava a obra ou o serviço encomendado.

Também havia diferentes formas de contrato, como o contrato por jornada e o contrato por empreitada, sendo a escolha determinada pelo tipo de serviço solicitado, bem como pela habilidade, competência e capacidade administrativa e gerencial do contratado para executar a tarefa. Além disso, a subcontratação, tanto total como parcial, era uma prática comum, na qual um determinado artista poderia arrematar uma obra, mas sua execução seria transferida a terceiros mediante acordo particular.

Um dos mestres que ganhou notoriedade nesta época foi Manoel da Costa Ataíde (1762-1830), autor das duas obras no forro da sacristia na Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, em Mariana.

O pintor marianense é o mais importante artista do período colonial brasileiro, sendo denominado como Mestre Ataíde enquanto ainda era vivo e posteriormente lembrado como um dos principais artistas do território ultramarino português, ao lado de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1738-1814). Conforme narra o primeiro biógrafo de Ataíde, Salomão de Vasconcellos (1941):

Entre os grandes mestres da tela que floresceram no final do século XVIII em Minas Gerais, legando-nos muitos dos primorosos painéis dos tetos, pinturas murais, retábulos e altares que hoje admiramos em velhas igrejas coloniais mineiras, justo é que se destaque em lugar preferente, pelo talento criador, como pela delicadeza e perfeição dos seus trabalhos, o tão modesto quão esquecido alferes da Milícia de então, Manoel da Costa Ataíde. (p.20)

Ataíde se destacou, entre outras coisas, na habilidade de se adaptar às diferentes especificidades do campo de atuação, desde a preparação dos pigmentos até as limitações contratuais. Ele foi capaz de dominar várias técnicas de representação pictórica e de negociar acerca das determinações contratuais, o que permitia a elaboração de obras de grande valor histórico e artístico. Essas obras “incitam-nos a reinterpretar os sentidos atribuídos à beleza e à religiosidade e mesmo à vida social nas/em Minas colonial”. (THIMÓTHEO, 2012, p.18)

O conjunto de obras ataidiana é extenso e abrangente, e encontra-se distribuído em quinze instituições distintas. Compreende uma variedade de elementos como douramentos de altares e retábulos; encarnações de imagens; pintura parietal; pintura de cavalete; pintura de forros, sendo esta última as suas obras mais conhecidas, utilizando a técnica de pintura em perspectiva, como a Nossa Senhora da Porciúncula, na Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, em Minas Gerais. Geralmente essas obras estão presentes em igrejas e devidamente atribuídas ao artista. Além disso, é possível que a quantidade de obras seja ainda maior se considerarmos as diversas atribuições que existem.

O artista nasceu na freguesia de Mariana no ano de 1762, como filho legítimo do capitão Luiz da Costa Athayde e Maria Barbosa de Abreu. Ele foi

batizado em dezoito de outubro do mesmo ano e recebeu a crisma em 1780, na Sé Catedral. Seu falecimento ocorreu em três de fevereiro de 1830, conforme consta em seu registro de óbito, onde é mencionado que ele era de cor branca e que sua morte foi decorrente de um ataque no peito, porém, isso não o impediu de receber todos os sacramentos próprios para o último momento de um homem católico, incluindo a confissão, comunhão e extrema-unção. Campos (2007) disserta que

No caso específico de Ataíde, a religião não era apenas um verniz social, e sim uma escolha deliberada e reiterada da fé, manifestada no convívio cotidiano com homens consagrados, irmandades, lugares e objetos sagrados. (p.66)

No seu testamento, redigido pessoalmente em 1827, Manoel da Costa Ataíde é registrado como solteiro. No entanto, devido à "fragilidade humana", teve quatro filhos naturais com Maria do Carmo Raimunda da Silva, uma condição que Campos destaca como comum nos costumes sociais da época. Quando faleceu, em 1830, aos 68 anos de idade, seus filhos tinham as seguintes idades: Francisco de Assis Pacífico da Conceição (21 anos), Francisca Rosa de Jesus (14 anos), Ana Umbelina do Espírito Santo (8 anos) e Maria do Carmo Neri da Natividade, que já estava casada e cuja idade não é mencionada. No documento, é revelado que o pintor possuía quatro escravos, dois "moleques" chamados Mateus e Lucas e dois mais velhos chamados Pedro e Maria, que o auxiliavam em suas obras.

Campos (2007), a partir dos registros paroquiais, como assentos de batismos, óbitos e rol de confessados, identifica algumas informações sobre a sua vida cotidiana e o seu repertório visual. Por meio desses arquivos, foi possível observar que a concubina Maria do Carmo deu à luz seu primeiro filho, chamado Francisco de Assis Pacífico, em 1809. Em 1814, Sebastião foi batizado, possivelmente em homenagem ao irmão de Ataíde, que havia desaparecido em 1802. No registro de batismo de Sebastião, o nome completo da mãe é mencionado - Maria do Carmo Raimunda da Silva - e sua cor de pele é descrita como parda. Sebastião teve uma vida curta e faleceu logo após. Em 1815, foi batizada Francisca Rosa de Jesus. Em 1818, Justino, filho de Ataíde, recebeu o batismo e os santos óleos, e neste registro consta que sua mãe era uma "parda forra". Justino teve o mesmo destino de Sebastião e não passou

da primeira infância. Por fim, em 1821, nasceu Ana Umbelina, a caçula do artista. Vale destacar a preferência de nomes atrelados às ordens franciscanas e carmelitas, como uma possível associação ao prestígio das ordens terceiras no período.

A relação do artista com Maria do Carmo não o fez perder seu prestígio social diante da sociedade mineira. Mesmo com seu concubinato, manteve relações com as irmandades religiosas e ordens terceiras. Segundo Campos (2007), embora essa situação pudesse ser considerada um escândalo notório, houve uma aceitação social da condição de Ataíde por parte dos membros da elite eclesiástica e das confrarias. "Ele era uma pessoa estável, bem relacionada, respeitada socialmente, devota e até querida" (2007, p.78).

A tolerância social da relação amorosa de Ataíde pode ser atribuída, como discutido por Thimótheo (2012), ao comportamento público de Maria do Carmo. Tanto ela quanto seus possíveis familiares, que também eram alforriados, residiam em Mariana, em 1814. Eles eram crismados e mantinham uma frequência regular nos sacramentos, como a confissão e a comunhão, durante a época da desobriga pascal. Seu comportamento estava em consonância com os padrões morais esperados para mulheres de classe média ou elite.

Outro aspecto significativo na sociedade colonial mineira, conforme previamente destacado, foi a divisão social entre brancos, pardos e negros. Fabiano Gomes da Silva (2017), na sua tese de doutoramento, destaca o processo de embranquecimento que a família de Ataíde passou. Apesar do artista se declarar como branco⁶⁴, o pesquisador demonstrou que existem registros documentais que indicam a avó de Ataíde como uma mulher de cor parda, e em um certo momento, foi cogitado um casamento arranjado para ela, como forma de limpar a reputação da família Ataíde da mácula cor. Essa união foi um meio utilizado pela família de Ataíde para ascender socialmente e obter

⁶⁴ Conforme o documento localizado por Herculano Gomes Mathias na Casa dos Contos de Ouro Preto, relativo ao recenseamento de 1804, onde consta que o artista é "branco, solteiro, vivendo da arte da pintura". Assim como testamenteiro do Irmão Lourenço, eremita da Capela do Caraça, de quem pintou um retrato, Ataíde também se declara, em 1822, "branco, solteiro, morador da cidade de Mariana, que vive da sua Arte da Pintura". (FROTA, 1982, 23)

patentes militares tanto para o pai, Luiz da Costa Ataíde, quanto para seu filho, Manoel da Costa Ataíde. Conclui o autor:

Portanto, quando o patriarca capitão Luís da Costa Ataíde preparava a sua boa morte em 1800, os Ataídes possuíam uma genealogia legítima e livre de qualquer mácula até a terceira geração. Uma prova maior foi Antônio da Costa Ataíde receber a ordenação de padre. Os filhos podiam adentrar em espaços privilegiados e de gente livre, branca e distinta, pois assim o eram. Por exemplo, o mestre pintor Manoel da Costa Ataíde podia ostentar sem maiores problemas a qualidade de homem branco. A tez de nada valia, importava a posição que ocupavam. Não foi sempre assim. Antes construíram alianças e pactos dentro das redes relacionais tanto do pai Ataíde quanto da avó Felícia para obliterarem a cor e a condição da linhagem materna. Aparentemente todos buscaram a mesma coisa com os acertos na genealogia da família: livrar os herdeiros dos impedimentos por qualquer vínculo com a escravidão. (SILVA, 2017, p.312)

O historiador destaca que Manoel da Costa Ataíde teve uma convivência próxima com sua avó, o que sugere que ela pode ter sido uma importante fonte de inspiração para os modelos de virgens e anjos mestiços em sua obra. Isso adiciona outra camada à influência de modelos pardos próximos ao artista, além de sua concubina Maria do Carmo Raimunda da Silva, anteriormente considerada por historiadores como sua única possível influência.

Em relação à sua religiosidade, Manoel da Costa Ataíde desempenhou um papel ativo nas organizações laicas presentes nas vilas mineiras, participando de invocações e irmandades que englobavam pessoas de diferentes etnias: crioulos, pardos e brancos. Campos (2007) sugere que esse envolvimento intenso pode ter sido cultivado tanto no ambiente familiar quanto nas oportunidades proporcionadas pelas suas frequentes viagens como pintor. Ele foi membro de dez confrarias: da Ordem Terceira de São Francisco de Assis; Mercês e Perdões; Nossa Senhora da Boa Morte (freguesia de Antônio Dias); Ordem Terceira do Carmo e Senhor dos Passos (freguesia do Pilar), todas em Vila Rica; Senhor Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas; Senhora Mãe dos Homens do Caraça; Senhora da Lapa de Antônio Pereira; Terra Santa

de Jerusalém e São Francisco da Penitência, em Mariana, local que foi enterrado em 1830.

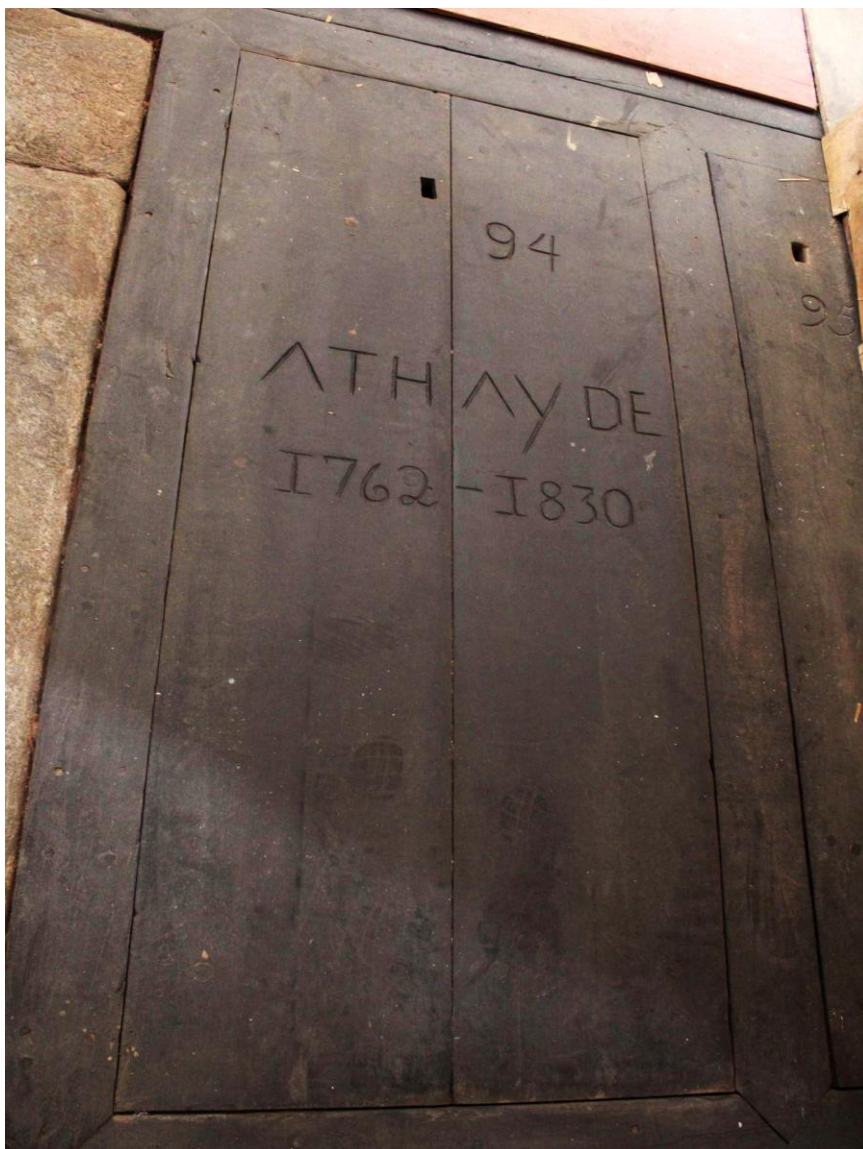


Figura 20: Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Mariana, MG. Têmpera sobre madeira. Fonte: acervo pessoal

Nas ordens terceiras, ele não alcançou a posição de irmão professo, pois ele próprio admitiu ser considerado indigno devido ao seu concubinato persistente. Em seu testamento, expressou o desejo de ser sepultado em uma das ordens leigas, franciscana ou carmelita, identificando como seriam seus trajes em cada uma. Ele também recomendou a realização de celebrações em memória de sua alma, incluindo missas de corpo presente durante os sete dias seguintes à sua morte, além de cerimônias no décimo quarto dia e no aniversário de um mês, entoado em canto gregoriano. Após o pagamento de

suas dívidas e a devida compensação pelas orações em seu benefício, o restante de seus bens seria destinado à sua companheira Maria do Carmo, assim como os ganhos pendentes provenientes de seu trabalho como pintor.

Esse desejo enfatiza a posição privilegiada das ordens terceiras em relação a outras organizações laicas presentes no território mineiro. Além de sua destacada posição social, a afiliação a essas ordens proporcionava privilégios espirituais significativos relacionados à remissão dos pecados e à preparação adequada para a morte.

Sua carreira como pintor progrediu no início do século XIX. Através do censo de 1804, podemos constatar que ele vivia da arte da pintura. Naquele mesmo ano, ele residia na Rua dos Perdões (freguesia de Antônio Dias), em Vila Rica, acompanhado de seus escravos. Ana, uma mulher parda de 50 anos, provavelmente cuidava das tarefas domésticas, enquanto Pedro Angola, de 45 anos, Manoel, de 22 anos, e Ambrósio, de 13 anos, auxiliavam-no nas obras em andamento. O uso de mão de obra escrava era comum na época, tanto em trabalhos artesanais quanto artísticos. Ao analisarmos suas obras, podemos identificar a colaboração conjunta, observando uma falta de homogeneidade e diferenças nos tratamentos formais. Como identifica Campos (2007):

O mestre ou responsável pela arrematação cuida da concepção geral, da trama arquitetônica, balcões e medalhão central. Contudo, os fundos, nuvens e as figuras que não estão no foco principal ficam para o ateliê, composto de aprendizes (homens livres, os oficiais) e mão-de-obra escrava. Essa mesma observação se aplica à obra de talha. Se perto da visão do devoto (espectador), ou em situação de absoluto destaque, é feito pelo mestre. (CAMPOS, 2007, p.80)

Foi, portanto, a partir do início século XIX, que Ataíde passa a consolidar sua carreira vinculada aos ofícios artísticos. A pesquisa de Hannah Levy (2008), publicada em 1944, auxilia na compreensão do processo criativo do artista. A autora procurou reconhecer os padrões estilísticos empregados por Ataíde na decoração das paredes laterais da Capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto. Ela identifica a fonte que Ataíde utiliza para realizar essas pinturas.



Figura 22: Bíblia Demarne. *Três anjos aparecem a Abraão*. Gravura em metal, 1728/1730. Fonte: Foto Wikipédia

Manoel da Costa Ataíde. *Abraão adora os três anjos*. Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, MG. Detalhe lateral da Capela-mor. Fonte: Foto Wikipédia



Figura 22: Bíblia Demarne. *Promessa de Deus*. Gravura em metal, 1728/1730. Fonte: Foto Pifano (2009)

Manoel da Costa Ataíde. *Promessa de Deus*. Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, MG. Detalhe lateral da Capela-mor. Fonte: acervo pessoal

As seis cenas representadas nas paredes pelo artista foram: *A promessa de Abraão, Restituição de Sara a Abraão, Os anjos anunciam a Abraão o nascimento de um filho, Abraão oferece hospitalidade aos anjos, O sacrifício de Isaac, A morte de Abraão*. Segundo a autora, o artista “copiou” seis gravuras que retratam o mesmo tema na Bíblia, publicada pelo arquiteto e gravurista Demarne⁶⁵, em 1728, que, por sua vez, copiou as cenas da Bíblia de

⁶⁵ Histoire Sacrée de la Providence et de La Conduite De Dieu Sur les Hommes Depuis le commencement du Monde Jusqu'aux Temps prédits dans l'Apocalypse, Tirée De l'Ancien et du Nouveau Testament, Représentée En cinq cent Tableaux Gravez d'après Raphael et autres grands maitres et Expliquée Par les paroles même de l'écriture en Latin et en François, 3 Volumes en qto. Dédicée à La Reyne Par Demarne Architecte et Graveur Ord.re de As Majesté. A Paris chez l'Auteur rue du foin, entrant par la rue de la Harpe, au Heaume, quartier de Sorbonne. Il fournira les mêmes 500 planches sur telle grandeur de papier que l'on souhaittera.

Rafael Sanzio (1483-1520), no Vaticano. Esse exemplar encontra-se na Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, e pode ter sido a Bíblia declarada em seu testamento.

Ataíde, segundo a autora, observou fielmente o modelo das gravuras “no que concerne à composição geral, à distribuição das luzes e sombras, à posição das figuras e à indumentária” (LEVY, 2008, p.150). Quanto ao plano de fundo das imagens, a historiadora aponta que foi simplificado, eliminando figuras ou cenas que não estavam ligadas diretamente ao assunto principal. Levy afirma que:

A nosso ver, esta redução das cenas a seus grupos principais foi motivada pelas dimensões do espaço de que dispunha o mestre de Ouro Preto. As cenas de Abraão oferecem hospitalidade aos anjos e Restituição de Sara a Abraão constituem exemplos típicos de como Manuel da Costa Ataíde procedeu nessas reduções. Não tratou de transformar a composição de Demarne. Pelo contrário: conservou cuidadosamente todos os pormenores das estampas, limitando-se a deixar simplesmente de lado os grupos que não lhe interessavam. (p.150)

Esse gesto de adaptação a referências imagéticas europeias foi bem utilizado pelos artistas mineiros. Caracterizado pela conectividade de pessoas e objetos, que, segundo Russell-Wood (2006), apontava para uma ligação com as regiões coloniais e metrópoles, a partir de um fluxo de movimentações de indivíduos e uma grande diversidade de mercadorias. Entre elas, a circulação de literatura e de iconografias, principalmente as gravuras. Dessa maneira, a autora explora o conjunto artístico de Ataíde, comparando-o com as referências visuais europeias que ela identifica como modelos, a fim de estabelecer que esses padrões ultramarinos constituem uma "base" para a pesquisa iconográfica.

Conforme indica a pesquisa realizada por Pedro Queiroz Leite (2010), em sua dissertação de mestrado, foram identificados possíveis modelos que influenciaram a pintura, talha e escultura na região mineira durante as últimas décadas do século XVIII e as primeiras do século XIX. O autor ressalta que houve uma circulação de imagens e ideias entre os artistas europeus e brasileiros, observando que parte das obras de mestres como Rafael Sanzio, Peter Paul Rubens, Giovanni Battista Tiepolo, Pierre Subleyras e Sebastiano Conca, e, sobretudo, de Joaquim Carneiro da Silva e seus discípulos, que

estavam associados à arte portuguesa da época, passaram a integrar o repertório visual da arte mineira do século XVIII.

Além das influências de autores estrangeiros, é possível que Ataíde tenha sido diretamente influenciado por artistas contemporâneos a ele. Menezes (1989), ao dissertar sobre a formação profissional de Ataíde, elenca possíveis professores que auxiliaram no início de sua carreira. Um deles é o seu pai, Luís da Costa, que também foi pintor. Infelizmente, seus trabalhos são pouco conhecidos, contudo, é atestado que, em 1788, recebia “oito oitavas e meia por trabalho não declarado, na capela do Menino-Deus, da Ordem Terceira do Carmo de Mariana, voltando a receber quatro oitavas e meia, em 1782, quando também seu filho recebia 16 oitavas” (MENEZES, 1989, p.78).

O autor destaca que é provável que Ataíde tenha se inspirado em trabalhos de outros artistas, como:

João Nepomuceno Corrêa e Castro, na Capela do Menino-Deus e também na Sé. Da mesma forma as pinturas de João de Carvalhes em São Francisco de Assis, no oratório do Palácio na casa da Intendência ou na Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, na matriz de Cachoeira ou no palácio de veraneio dos governadores, deveria ter acompanhado e apreciado. Provavelmente terá visto as obras de João Batista de Figueiredo, como bem acentua Rodrigo M. F. de Andrade. Não lhe seriam também estranhos os trabalhos de Francisco Xavier de Meireles, em Ouro Preto, assim como de Manuel Rebelo de Souza, em Mariana. (MENEZES, 1989, p.78)

Menezes (1965) destaca que uma das principais influências foi João Batista Figueiredo, possuindo características em comum, como a utilização da rocalha espraiada, o mesmo tom do azul Prússia e do vermelho e algumas semelhanças iconográficas. Devido à ausência de uma escola formal na época, os artistas adquiriram seus conhecimentos através do aprendizado com mestres em sua própria casa ou no ofício com os aprendizes sob sua guarda.

Além disso, é provável que tenham utilizado manuais, tratados e pequenos dicionários relacionados à arte da pintura que circulavam em Portugal. No inventário de Mestre Ataíde, constavam dois livros mencionados, sendo um deles uma Bíblia e outro um livro sobre os segredos das artes. Moresi

(2007) sugere que este último possa ser a obra intitulada "Segredos necessários para os ofícios, artes manufacturas, e para outros objetos sobre a economia doméstica". Essa obra é dividida em dois volumes, sendo o segundo volume um manual contendo técnicas e materiais para a preparação de tintas e pinturas.

A formação artística e intelectual de Ataíde foi um processo contínuo e evolutivo. Embora tenha inicialmente seguido a carreira militar, a partir de 1804, ele dedicou sua vida à pintura e escolheu se autodenominar um "professor de pintura". Em 1818, o artista de Mariana enviou uma carta a D. João VI solicitando a criação de uma escola de pintura e arquitetura em sua cidade natal.

Influenciando diretamente em sua produção artística, a religiosidade foi um aspecto marcante na vida do pintor. Isso é evidenciado por sua ativa participação em diversas confrarias, que moldaram suas escolhas artísticas e refletiram sua devoção espiritual. Suas decisões revelam sua dedicação em preparar a alma para a vida após a morte, como seu desejo de ser sepultado em uma capela da Ordem Terceira, sua renúncia aos bens materiais paternos, sua modéstia na acumulação de riquezas e a recomendação, em seu testamento, de celebrações em memória de sua alma, bem como a destinação de seus bens remanescentes para sua família.

Atrelado à espiritualidade da época presente na vida e obra de Ataíde, o local onde Mestre Ataíde foi sepultado, na Capela São Francisco de Assis de Mariana, abriga dois painéis do artista pintados no teto da sacristia. No capítulo subsequente, analisaremos a funcionalidade das imagens ante a sacristia.

3. A imagética da Reforma Católica: O Santo penitente e contemplativo

Na Capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana, localizada na Praça de Minas Gerais, podemos encontrar duas obras atribuídas a Manoel da Costa Ataíde (1762-1830) no forro da sacristia. Essas obras, intituladas *São Francisco em Oração* e *Agonia de São Francisco*, foram produzidas no início do século XIX. A capela faz parte de um conjunto arquitetônico exclusivo da arquitetura colonial mineira, juntamente com a Capela da Ordem Terceira do Carmo, a Casa de Câmara e Cadeia e o Pelourinho. É a segunda igreja mais visitada de Mariana⁶⁶, perdendo apenas para a Catedral da Sé, e a praça em que está situada é um símbolo da cidade. A imagem de São Francisco presente na sacristia tornou-se um dos ícones do município, sendo utilizada em materiais que promovem os pontos turísticos de Mariana.

Vale destacar também um quadro de autoria desconhecida no Hotel Brasil Real, em Mariana, que enfatiza a representação do santo feita por Ataíde. Nessa obra, o santo e alguns anjos do painel *Agonia de São Francisco* estão representados no lado direito, enquanto o olho com a moldura triangular, que na imagem original ilumina o Pobre de Assis com a luz divina, está voltado para a cidade retratada de cima, incluindo suas igrejas, casas e paisagens características.

⁶⁶ WERNECK, Gustavo. Igreja de São Francisco de Assis, em Mariana, é interditada mais uma vez. Estado de Minas, 2012. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2012/05/30/interna_gerais,297187/igreja-de-sao-francisco-de-assis-em-mariana-e-interditada-mais-uma-vez.shtml. Acesso em: 7 jun. 2023.



Figura 23: Autor desconhecido. Hotel Brasil Real, Mariana, MG. Óleo sobre tela. Fonte: acervo pessoal

A pintura presente no hotel desperta interesse e curiosidade ao explorar o processo de interpretação e evolução que essa imagem passou ao longo do tempo. Inicialmente concebida como uma representação restrita na sacristia, ela gradualmente transcendeu essas limitações e adquiriu um novo significado, transformando-se em um atributo de identidade da cidade. A transformação da imagem, que passou do seu contexto original para se tornar uma representação amplamente reconhecida e utilizada como símbolo de Mariana, evidencia as transformações contextuais e uso das representações visuais ao longo dos anos.

Interessa-nos voltar o nosso olhar para a época em que foram produzidos os painéis, compreender o uso dentro da sacristia, utilizando-os como documentos históricos. Consequentemente, ao analisar as pinturas de Mestre Ataíde, é fundamental considerar o ambiente, o contexto histórico e os comitentes da Ordem Terceira de São Francisco, em Mariana. Esses elementos desempenham um papel fundamental na compreensão aprofundada tanto do aspecto histórico quanto do significado visual dos painéis. Reconhecendo a intrínseca conexão entre a forma e o propósito das representações visuais com a sociedade e o contexto de sua criação, podemos

desvelar camadas adicionais de significado nas obras do artista marianense. Ao unir essas perspectivas teóricas e considerar o ambiente específico das pinturas, alcançamos uma compreensão mais enriquecedora e abrangente dos painéis, aprimorando assim nossa apreciação histórica e visual das imagens.

As imagens encontram-se na sacristia, espaço cujo impulso pelo Concílio de Trento o transformou em elemento funcional essencial nas práticas litúrgicas e na preservação de objetos sagrados, como mencionado anteriormente. Nesse ambiente, a expressão artística ganhou destaque, assumindo o papel de uma linguagem visual que transmitia os valores e ensinamentos da fé aos devotos. Dentro do contexto da Ordem Terceira franciscana, três narrativas principais se destacaram: a ênfase no êxtase ou em uma espiritualidade transcendental, a exaltação de São Francisco de Assis e a prática de penitência.

3.1 Histórico e evidências autorais

A vila de Ribeirão do Carmo, futura cidade de Mariana, foi um dos primeiros povoados a se consolidar na região, impulsionado pela descoberta de ouro. A religiosidade católica estava presente desde o início, com a construção de uma capela primitiva dedicada a Senhora do Carmo.

Com o passar do tempo, a cidade se consolidou e, em 1711, foi fundada a Vila de Nossa Senhora do Carmo. A população começou a se dividir em associações religiosas, entre elas a Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis. Em 1758, os residentes de Mariana, que pertenciam à Ordem Terceira Franciscana de Vila Rica, solicitaram a criação de uma ordem própria na cidade.

De acordo com Natália Casagrande Salvador (2015), a Ordem Terceira foi oficializada em 9 de agosto de 1758, com seu consistório provisoriamente instalado na Capela de Santana. A construção de uma capela exclusiva para a ordem teve início rapidamente. Segundo o Cônego Raimundo Trindade (1945), essa rapidez pode ter sido motivada por uma intimidação da Irmandade de Santana para que os Terceiros deixassem sua igreja. Por outro lado, como aponta Salvador (2015), a construção pode ter sido impulsionada pelo desejo de superar a Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, que já havia adquirido um terreno adjacente na Praça Nova para sua própria capela.

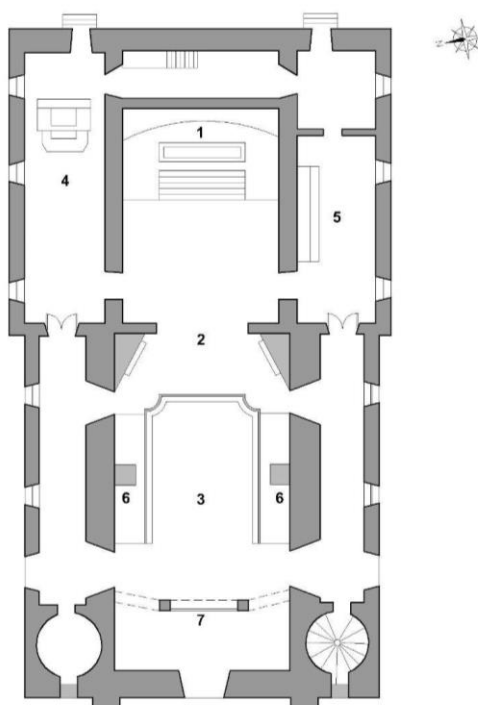
Assim, em 1761, a construção da Capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis foi iniciada pela Ordem Terceira de São Francisco. O projeto original, elaborado pelo Padre Ferreira da Rocha, foi substituído pelo projeto do arquiteto José Pereira dos Santos. As obras de alvenaria foram conduzidas por José Pereira Arouca, e a pedra fundamental foi colocada em 1763. Ao longo dos anos, as obras foram progredindo. Em 1777, a capela-mor, a sacristia e a casa do noviciado foram concluídas, e a primeira missa foi realizada em dezembro do mesmo ano. Em 1783, decidiu-se realizar modificações no frontispício, nas torres e no arco do coro. As torres foram concluídas em 1790, e o sino grande foi sagrado pelo Bispo de Mariana.

As obras continuaram por alguns anos, com a entrega da capela-mor, sacristia, noviciado e corredores realizada pelo Irmão Miguel Teixeira

Guimarães em 1793. Em 1794, foi feito o pagamento a José Pereira Arouca pela parte mais importante da construção. Durante esse período, Mestre Ataíde realizou o douramento do retábulo do altar-mor e do altar de Santa Izabel, além da criação das pinturas. Francisco Xavier Carneiro também contribuiu para a capela, sendo responsável pelo douramento dos altares de São Roque e São Luiz Rei de França, concluídos entre o final do século XVIII e início do século XIX. Posteriormente, Carneiro recebeu um pagamento, entre 1802 e 1807, por trabalhos realizados não especificados. Com base nessas informações e na análise de estilo, é atribuída a pintura do forro da nave ao artista. Conforme indicado no estudo de Salvador (2015).

A sacristia da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana está anexada ao lado direito da capela-mor. Salvador (2015) comenta que esse espaço foi uma das três primeiras construções do edifício religioso, junto com a capela-mor e o consistório. Essas três dependências foram concluídas e entregues em 1777 por José Pereira Arouca.

CAPELA DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS
MARIANA - M.G.



PLANTA BAIXA
SEM ESCALA

Figura 24: Planta da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Mariana, MG. 1 capela-mor; 2 arco-cruzeiro; 3 nave; 4 capela do Santíssimo; 5 sacristia; 6 altares laterais; 7 átrio. Fonte: cedido por Adalgisa Arantes Campos



Figura 25: Sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Mariana, MG.
Fonte: acervo pessoal. Atualmente a Capela está em reforma.

O lavabo da sacristia, cujo autor permanece desconhecido, de acordo com a descrição apresentada por Lustosa e Araújo (2016), é esculpido em pedra, composto por uma base de pedra quartzito e frontal e bacia feitos de pedra sabão. A bacia possui uma forma trilobada, com uma borda ornamentada e é sustentada por uma pilastra bifacetada, cujo topo e base apresentam molduras. A seção central assume uma configuração em forma de tarja, caracterizada por linhas losangulares, circundada por frisos em formato de "C", além de curvas e contracurvas, adornadas com elementos fitomorfos, e contém uma torneira central. O topo é coroado por um frontão que se encerra em uma concha. Os pesquisadores observam que esse lavabo segue um modelo semelhante ao que se encontra no corredor da Catedral da Sé, compartilhando um frontão decorado com conchas e elementos fitomorfos.



Figura 26: Lavabo da Sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Mariana, MG. Fonte: Salvador (2015)

O arcaz da sacristia, conforme a descrição dos mesmos pesquisadores, também é atribuído a um autor não identificado, sendo elaborado em madeira entalhada. Este arcaz apresenta quatro conjuntos de gavetas, totalizando doze gavetas, cada uma equipada com fechaduras centrais e puxadores nas laterais. Da mesma maneira que os modelos anteriores, esta peça não exhibe características excessivamente elaboradas ou ostensivas em sua decoração.



Figura 28: Foto antiga da Sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Mariana, MG. Fonte: Salvador (2015)

O oratório, situado acima do arcaz, é descrito pelos mesmos estudiosos como uma peça desprovida de portas e laterais, caracterizando-se por uma base retangular com extremidades arredondadas. Nesta base retangular, encontra-se uma gaveta, completa com fechadura e um espelho metálico, guarnecida por uma moldura. O fundo do oratório é adornado com motivos florais posicionados na parte superior, que se estendem ao longo das duas laterais, apresentando matizes de azul e vermelho. Na porção superior do oratório, há uma representação de uma pomba, circundada por nuvens, transmitindo a impressão de emergir dos céus para derramar a graça divina. A composição adjacente é predominantemente pintada em tonalidade azul escura, acentuada por detalhes que retratam várias estrelas.



Figura 29: Altar da Sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Mariana, MG. Fonte: Salvador (2015)

No forro da sacristia, encontram-se dois painéis produzidos em têmpera sobre madeira, emoldurados com fingimento marmóreo. Ambas as obras destacam a figura de São Francisco de Assis e são intituladas como *São Francisco em Oração* e *Agonia de São Francisco*.

As obras foram produzidas por Manoel da Costa Ataíde. A conexão entre o artista e a Capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco é respaldada por evidências documentais, conforme apontado por Trindade (1945).

O autor menciona que Mestre Ataíde foi responsável por pintar "o tecido da porta da igreja", realizar a encarnação das imagens da Paixão e fazer o douramento do retábulo do altar-mor (1794) e do altar de Santa Isabel (1795). No que diz respeito aos painéis da sacristia, o historiador observa que os documentos não revelam os nomes dos autores, apenas um registro de pagamento (1816-1817): "Pago ao Irmão Gonçalo da Silva Lima pelas despesas incorridas na execução de toda a obra e pintura do teto da sacristia"

(TRINDADE, 1943, p. 75). Contudo, apesar da ausência de documentos comprobatórios, diversos pesquisadores confirmam a autoria das pinturas ao Mestre Ataíde, tais como Carlos Del Negro (1958), Ivo Porto de Menezes, Hércio Pereira Silva (1965), Lélia Coelho Frota (1982), entre outros.

Frota (1982) e Leite (2010) destacam que a fisionomia do santo seráfico é semelhante ao quadro parietal da capela de São Francisco de Ouro Preto, que há documentos que indicam a autoria de Ataíde. Conforme destaca Frota (1982):

A semelhança da fisionomia do santo com aquelas representadas nos quadros parietais de São Francisco de Ouro Preto, o alongamento dos pés e mão característicos do pintor e principalmente a paleta tonal que vermelhos e azuis acendem com sobriedade e elegância, dão maior veracidade à autenticação. (FROTA, 1982, p.90)

Os quadros parietais possuem registro que documentam a autoria de Mestre Ataíde, como apontado na pesquisa de Trindade (1951). Esses painéis estão situados no arco-cruzeiro e retratam modelos de santos arrependidos e penitentes relacionados ao Evangelho e da Ordem Franciscana. São eles: São Pedro e Maria Madalena⁶⁷; e São Francisco penitente e Santa Margarida de Cortona⁶⁸.

⁶⁷ Trindade descreve esse painel como uma representação de Santa Margarida de Cortona, uma religiosa italiana pertencente à Ordem Franciscana Secular. No entanto, optamos por utilizar a descrição de Francisco Barroso Filho (2016), pois a pintura apresenta maior semelhança com os atributos de Maria Madalena do que com a santa franciscana.

⁶⁸ Mesma situação do caso anterior. Santa Margarida de Cortona é frequentemente representada com o hábito franciscano e, ocasionalmente, com um cachorrinho aos seus pés, assim como ocorre nesse painel.



Figura 30: Manoel da Costa Ataíde. *São Pedro e Maria Madalena*. Arco-cruzeiro da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Ouro Preto, MG. Têmpera sobre madeira. Fonte: Filho (2016)



Figura 31: Manoel da Costa Ataíde. *São Francisco penitente e Santa Margarida de Cortona*. Arco-cruzeiro da Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Ouro Preto, MG. Têmpera sobre madeira. Fonte: acervo pessoal

Leite (2010) observa que, embora não existam documentos que confirmem a associação direta de Ataíde com os painéis da sacristia, há "suficientes indícios de que tais pinturas sejam de sua autoria" (p.3). Além da

semelhança entre os painéis de São Francisco nas duas capelas, há um relato que, em pelo menos um caso, o pintor não cobrou por seu trabalho, com exceção do "Verniz com que a Ordem assestio" (LEITE, 2008, p.24). Esse caso refere-se à execução da pintura na parede da capela-mor da Capela de São Francisco de Assis, em Ouro Preto. O pesquisador comenta que essa informação gera questionamento, uma vez que o artista se sustentava como pintor. Portanto, de acordo com Leite (2008), considerando que ele era um devoto membro da Ordem Terceira Franciscana em Mariana, "a realização gratuita da obra seria uma doação piedosa sua à irmandade, não em dinheiro, mas sim através de seu trabalho" (LEITE, 2010, p.25).

Com base nesse contexto, é plausível supor que Ataíde tenha oferecido os painéis da sacristia da capela em Mariana como uma doação, uma vez que também era membro dessa irmandade em sua cidade natal e essa capela foi escolhida como seu local de sepultamento. Essa ação também está alinhada com seu estilo de vida pessoal, uma vez que, como mencionado anteriormente, ele era um homem atrelado à religiosidade da época que buscava viver de acordo com os preceitos religiosos. Ele renunciou à herança de seu pai e não acumulou muitos bens materiais.

Os painéis, conforme a orientação detalhada de Lustosa e Araújo (2016)⁶⁹, têm 5,39 metros de comprimento e 5,53 metros de largura cada, executados com a técnica da têmpera sobre madeira, sendo cada um deles composto por dez tábuas fixadas por pregos. As pinturas são adornadas por uma moldura em forma de meia-cana, pintada com um padrão marmoreado em tons de branco e ocre. Na faixa externa branca, há rocalhas decoradas com flores, em tons de azul, vermelho e marrom, posicionadas nos ângulos e centros.

O painel *São Francisco em Oração* retrata São Francisco de Assis, sentado em uma formação rochosa que serve como pano de fundo, exibindo tons de terra, marrom e cinza. O santo é representado em três quartos de perfil, com a cabeça voltada para o crucifixo, segurando-o firmemente com ambas as

⁶⁹ Agradecemos ao Instituto Pedra por disponibilizar o Projeto de Conservação e Restauração dos Elementos Artísticos Integrados, elaborado pela equipe da MD Arquitetura e Consultoria Ltda em colaboração com a empresa Lux Engenharia Projeto e Consultoria.

mãos. Seus cabelos são castanhos e sua barba é curta. As pernas estão cruzadas, enquanto os pés calçam sandálias de duas tiras. Ele veste um hábito marrom, amarrado com um cordão branco. À direita, sobre a rocha, é apresentado um livro aberto com letras vermelhas sobre um fundo branco, uma caveira apoiada de lado, um terço pendurado em marrom, um cilício, uma chibata e uma ampulheta. Além disso, a rocha exibe um tronco quebrado, com pequenos ramos verdes e três pássaros brancos, cercados por flores e gramíneas. À esquerda, observa-se um casebre marrom com telhado de palha em duas águas. À direita, há um lago com duas embarcações à vela, ao fundo, surgem casas brancas e montanhas verdejantes. O chão apresenta uma coloração terrosa, enquanto o céu é tingido de um azul-claro, pontuado por algumas nuvens. No canto superior direito, dois anjos com asas brancas são retratados envoltos por faixas vermelhas e marrons, pairando sobre nuvens acinzentadas. Adicionalmente, é possível observar um cilício à esquerda, posicionado sobre a rocha.

A pintura *Agonia de São Francisco* retrata a figura central de São Francisco de Assis, recostado em um monte de feno ocre. Sua cabeça está inclinada para a direita, com os olhos cerrados. Ele possui cabelos cortados em tonsura e uma barba curta. Sua mão direita segura um crucifixo diagonalmente, enquanto seu braço esquerdo repousa sobre o colo. Suas pernas estão flexionadas, com os pés descalços e estigmatizados. São Francisco veste um hábito marrom. À sua direita, há uma caveira sobre um livro branco aberto, um terço, um cilício e uma ampulheta, todos sobre a rocha. No chão, podem ser observados uma chibata e um cilício. À esquerda, encontram-se duas figuras de anjos em pé, uma atrás da outra, vestindo túnicas azuis com decotes largos e presilhas levantadas sobre a perna esquerda. Eles possuem mantos vermelhos na cintura e sandálias azuis com os dedos à mostra. O anjo de trás possui um manto ocre-marrom. Cada um deles tem cabelos loiros e segura um livro aberto com as mãos. Atrás do santo, há uma moldura quadrangular de nuvens acinzentadas com seis anjos e dois querubins: um anjo à direita, meio-corpo, vestido com azul e vermelho, e asas brancas, tocando violino; no topo das nuvens, encontram-se quatro anjos de corpo inteiro, nus, com asas brancas, envoltos em faixas de várias cores, segurando o anjo central um

triângulo com um olho inscrito, de onde parte um feixe de luz em direção à cabeça de São Francisco, e o anjo da direita segurando um filactério branco com uma legenda em preto. No centro, há dois querubins com asas azuis e vermelhas. À direita, há um lago verde com um barco à vela e um conjunto de casas brancas ao fundo, com duas torres e um torreão. À esquerda, há um casebre marrom com um telhado de palha e uma árvore com ramos verdes. O chão é marrom e preto, enquanto o céu apresenta um tom azul-claro.

Pretendemos compreender essas imagens como alegorias, pois a mensagem transmitida vai além do caráter narrativo do santo.

É importante destacar que ambas as pinturas possuem um foco na representação do caráter sacrificial, sendo evidenciado o motivo dessa mortificação no segundo quadro, *Agonia de São Francisco*. Nessa pintura, encontramos um filactério segurado pelo anjo com o Salmo 116,15: "Preciosa é aos olhos do Senhor a morte dos seus santos", que simboliza a necessidade de renunciar ao mundo terreno para alcançar o plano celestial, o que é exaltado pelo Pobre de Assis ao receber o gozo espiritual por ter alcançado essa proeza. Esses temas, como a morte e o êxtase, são identificados por Emile Mâle (2001) na arte religiosa da Reforma Católica.

O autor mencionado destaca que a alegoria foi utilizada na arte do período moderno como uma expressão do espírito da época. Adalgisa Arantes Campos (2006) complementa essa ideia, afirmando que as alegorias são frequentemente empregadas em espaços sagrados, obras públicas e outros contextos, representando personificações de conceitos como paz, verdade, justiça, fé e outros princípios edificantes.

Para amplificar o entendimento sobre o termo, de acordo com Hermann Bauer e Andreas Prater (2007), a alegoria vai além de uma simples personificação. Essa forma de expressão é utilizada nas artes visuais e na literatura para representar ideias abstratas e sentimentos. A alegoria consiste em expressar um pensamento ou conceito através de uma ou várias imagens, nas quais o sentido literal se transforma em sentido figurado ou simbólico. A alegoria busca evocar uma realidade por meio de signos convencionados historicamente e culturalmente, falando de algo além de si mesma.

Esses signos alegóricos, presentes na pintura, podem ser explorados para ampliar nossa compreensão da funcionalidade das imagens na sacristia. Nesse sentido, nosso objetivo é oferecer uma ferramenta interpretativa que nos permita compreender as produções pictóricas dentro do contexto específico e do espaço destinado a elas.

3.2 Conexão celestial: São Francisco e os seres angelicais

São Francisco de Assis é um dos santos mais populares da Igreja Católica, sendo um personagem amplamente documentado na Idade Média. A rápida popularização de Francisco pode ser observada pelo fato de que ele foi canonizado apenas dois anos após sua morte, em 1228. A Ordem dos Frades Menores, fundada pelo santo, se espalhou por toda a Europa e, posteriormente, por outras partes do mundo. A história de São Francisco tem sido objeto de numerosas narrativas e estudos realizados por hagiógrafos, biógrafos e historiadores.

Atualmente, os estudos sobre o franciscanismo têm passado por uma ampla renovação na historiografia contemporânea, especialmente nas últimas décadas. Especialistas dedicados especificamente às fontes franciscanas, incluindo seus escritos, hagiografias, iconografias e poemas, têm contribuído significativamente nessa área (BARTOLLI, 2007). A iconografia relacionada a Francisco de Assis é vasta e complexa, abrangendo uma variedade de temas que evoluem ao longo do tempo.

O Concílio de Trento teve um papel importante na transformação da representação iconográfica do santo mendicante, conforme apontado por César (2009). A partir do século XVI, ocorreram mudanças significativas nos elementos iconográficos que tradicionalmente compunham as cenas de São Francisco. Os longos ciclos narrativos da vida do santo tornaram-se menos frequentes, e alguns temas tradicionais, como o da estigmatização, passaram a ser retratados de forma diferente, com enfoques narrativos modificados.

As cenas hagiográficas características do medievo passam a ser menos frequentes, dando mais espaço a uma representação que reflete uma interiorização espiritual, resultando na criação de um ambiente ascético e místico. Não apenas São Francisco de Assis, mas outros santos canonizados

também passaram a ser retratados em atitude contemplativa, isolados em oração, meditação ou em êxtase.

Embora o Concílio de Trento não tenha estabelecido uma legislação exaustiva sobre o assunto, ele teve um impacto significativo na forma de representação nos espaços sagrados. As referências às imagens sagradas estão presentes na sessão XXV, intitulada *A Invocação e Veneração às Relíquias dos Santos e das Sagradas Imagens*.

Pedro Paiva (2014) identifica alguns direcionamentos presentes nesse capítulo. Em primeiro lugar, destaca-se a reafirmação do uso legítimo das imagens sagradas, tais como as representações de Cristo, da Virgem Maria e dos demais santos, sendo que os fiéis devem prestar-lhes honra e veneração. O Concílio também estipulou que os bispos deviam ensinar como as “imagens” podem instruir ensinamentos dos mistérios de Deus. Ou seja, as imagens seriam usadas para uma “função pedagógica e catequética” (p. 24). Nesse sentido, o documento conciliar expressa que não coloquem “quaisquer imagens de falsos dogmas, nem que causem motivo a rudes e perigosos erros”, impondo às autoridades eclesiais vigilância quanto às artes sacras produzidas pelos artistas.

Por conseguinte, é solicitado que as figuras religiosas não sejam pintadas “com formosura escandalosa” (CONCÍLIO ECUMÊNICO DE TRENTO, p.165) e que nenhuma imagem nua seja colocada nos edifícios religiosos. Po-Chia Hsia (2010) observa que os artistas foram exortados a evitar a impureza em seu trabalho artístico, para que a nova arte pudesse inspirar os fiéis a um espírito de piedade, por meio de representações claras e precisas da doutrina cristã.

O autor explica que a glorificação do corpo humano pela arte renascentista provocou desaprovação por parte dos clérigos italianos influenciados pelo espírito tridentino. Em algumas igrejas da época, as imagens com as genitálias do menino Jesus foram cobertas, e outras foram destruídas, como fez Jacques Boonen, bispo de Gante, que eliminou todas as pinturas e esculturas que considerava indecentes. Como resultado, alguns artistas sofreram censura, mas “pouco a pouco foram os próprios artistas que

assumiram as linhas mestras da Contrarreforma, e, gradualmente, foram internalizando o espírito da Reforma Católica” (PO-CHIA HSIA, p.192, tradução nossa)⁷⁰.

Giulio Carlo Argan (2004) observa que essa orientação tridentina nas artes é apresentada pelas autoridades eclesiásticas como um elemento fundamental da doutrina religiosa. O autor destaca que a imagem não influencia a ação nem a decisão, mas exerce influência sobre as intenções. Ela não fornece esquemas ou modelos, mas sim faz solicitações.

Além disso, Argan enfatiza que quanto mais as representações artísticas correspondem às atitudes, interesses e costumes dos diferentes estratos sociais, mais eficazes elas se tornam. Dessa forma, a arte se torna um instrumento essencial para um estilo de vida religiosa da época, como expresso no pensamento de São Francisco de Sales sobre a devoção. Argan identifica que essa abordagem é um meio de alcançar a salvação através das obras, ou seja, cumprindo os deveres sociais que se aplicam a todas as classes sociais, adaptando as práticas devocionais às forças, deveres e compromissos individuais de cada um. Essas devoções individuais intensificam a busca pela salvação dos indivíduos, preparando-os para a vida após a morte.

A devoção é a redução da vida religiosa à práxis: o devoto não pede a demonstração das verdades supremas, mas apenas elege um certo modo de comportamento.

A demonstração de uma verdade é igual para todos, os modos de comportamento são muitos, e é necessário fazê-lo convergir para um só fim. (ARGAN, 2004, p.59)

Esse direcionamento para uma finalidade comum reflete um conceito do historiador que é compartilhado por vários estudiosos das produções artísticas desse período. Trata-se da ideia de arte como propaganda, na qual a propaganda não apenas demonstra, mas também persuade, e essa persuasão está ligada à devoção.

⁷⁰ Poco a poco fueron los propios artistas los que asumieron las líneas maestras de la Contrarreforma y, gradualmente, fueron internalizando el espíritu de la Reforma Católica.

Emile Mâle (2001) analisa que essa disseminação do entendimento sobre o uso das produções artísticas em prol da religiosidade católica foi bem-sucedida devido à presença de artistas que eram receptivos aos ensinamentos da doutrina romana e imersos na espiritualidade de sua época.

Esse sentimento religioso, frequentemente expresso nos devocionais da época, encontra seu reflexo no uso frequente de representações angelicais nas manifestações artísticas do período. “A última das hierarquias celestes, dos anjos, foi a que adquiriu maior relevância na arte e no pensamento cristão⁷¹” (p. 282, tradução nossa).

Walsham (2011) aborda o papel dos anjos no contexto pós-Trento, destacando que, embora não tenham sido os protagonistas nos temas centrais do Concílio, desempenharam um papel coadjuvante na disseminação da Reforma Católica por meio das expressões artísticas da época. A devoção aos seres angelicais torna-se mais frequente a partir do período medieval, especialmente a partir do século XIII. Nesse período, Santo Tomás de Aquino e São Boaventura dedicaram-se à resolução de questões doutrinárias relacionadas à natureza e existência dos anjos como seres espirituais. Eles também exploraram a extensão e os limites das atribuições dos anjos como instrumentos da vontade divina, auxiliando a consolidação dessa devoção.

A devoção angélica desempenhava um papel importante na configuração da piedade religiosa, como enfatizado por Walsham (2011). Tornaram-se frequentes os relatos de intervenções angelicais nas vidas de santos, monges e leigos, encontrando expressão não apenas em livros devocionais, mas também em textos litúrgicos. Este último destaca-se, especialmente, pela presença dos seres angelicais no ciclo litúrgico anual e na prática devocional sacramental. Acreditava-se que estavam presentes tanto na celebração eucarística quanto no leito de morte, lutando contra os demônios para assegurar a salvação dos fiéis, como o exemplo visual dos *Ars Moriendi*⁷².

⁷¹ La última de las jerarquías celestes, la de los ángeles, fue la que adquirió más relevancia en el arte y en el pensamiento cristianos.

⁷² Temática comum em livros de devoção destinados ao preparo de cristãos para uma boa morte. Geralmente retratam um moribundo em sua cama nos últimos momentos de sua vida, cercado por seres sobrenaturais celestiais e demoníacos. Para mais detalhes: CASTRO, D. H. A. de. (2021). A iconografia da morte no final da Idade Média: um estudo sobre a Dança

A crença na presença desses seres é acentuada pelo crescimento da devoção ao anjo da guarda, uma crença de que Deus designou um anjo para proteger cada indivíduo desde o seu nascimento. Conforme destacado por Walsham (2011), a partir do século XV, essa religiosidade já se consolidara nas práticas devocionais, evidenciando-se em orações específicas por sua proteção presentes em cartilhas encomendadas para leigos nesse período.

A presença dos anjos auxiliou no fortalecimento do espírito da época, contribuindo para influenciar as transformações religiosas que ocorriam no Período Moderno. Ao apoiar e reforçar a espiritualidade da Reforma Católica, eles marcaram presença não apenas nos textos devocionais e litúrgicos, mas sobretudo nas expressões artísticas visuais. Destacaram-se ao ressaltar a presença desses seres divinos no cenário terreno, contribuindo como coadjuvante para a consolidação da mentalidade da época. Essa característica é presente nas manifestações artísticas de Minas Gerais, com diversas representações da iconografia angelical nas edificações religiosas.

Ao analisar o acervo de obras de Mestre Ataíde, Campos (2007) destaca o interesse do artista pelos coros angélicos, em especial os anjos músicos. Essa característica pode ser observada nos painéis presentes na sacristia da Capela de São Francisco de Assis. Na obra, os anjos estão presentes em ambas as imagens, com predomínio na segunda cena.

Na pintura *São Francisco em Oração*, é possível observar dois anjos no canto superior direito, retratados de forma voluptuosa, com curvas sinuosas em seus braços e pernas. O anjo à esquerda está vestido com um tecido laranja escuro, enquanto o anjo à direita usa uma veste vermelha que cobre parte de seu corpo. Ambos estão apoiados em uma nuvem densa localizada na parte superior do painel. Seus olhos estão semifechados, direcionados para baixo em direção ao santo penitente. Eles observam a cena em que São Francisco está sentado, fixando seu olhar na cruz.

O anjo com a veste laranja escuro parece realizar algum tipo de diálogo com o outro ser celestial, estendendo a mão esquerda para fora e mantendo a

mão direita aberta para dentro. Por sua vez, o outro anjo segura-se na nuvem, com o olhar fixo para baixo.



Figura 32: Manoel da Costa Ataíde. Detalhe do painel *São Francisco em oração*. Sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Mariana, MG. Têmpera sobre madeira. Fonte: acervo pessoal

Na obra *Agonia de São Francisco*, de Mestre Ataíde, a presença dos coros angélicos é mais proeminente. Nessa cena, há um total de nove anjos que compõem a representação.

Quatro desses seres angelicais são retratados de forma semelhante ao quadro anterior, com corpos pequenos que remetem a uma figura infantil. Outros dois anjos são representados apenas com suas cabeças visíveis, enquanto os três últimos possuem corpos maiores, semelhantes a adolescentes ou adultos.

No canto superior esquerdo, podemos observar dois anjos que parecem estar abraçados. Um deles está envolto em um tecido vermelho, enquanto o outro utiliza um tecido azul que cobre parte de seus corpos. O anjo

à direita estende seus braços para cima, com os olhos voltados para o filactério presente do outro lado da imagem, que é segurado por outro ser celestial. Sua boca está aberta e, pela posição de suas mãos, lábios e olhos fixos no salmo, parece estar recitando uma oração. O anjo à esquerda direciona seu olhar para Pobre de Assis.

No centro da parte superior, um anjo estende seu corpo apoiado em uma nuvem. Ele está vestido com um tecido vermelho claro que envolve seu corpo. Seu olhar está fixo para baixo, em direção a São Francisco, e em suas mãos segura um triângulo com um olho no centro. Um feixe de luz atravessa a cena, alcançando o rosto do santo. Esse símbolo é conhecido como Olho da Providência e, de acordo com Matthew Wilson (2020), é utilizado na iconografia cristã para representar Deus.



Figura 34: Manoel da Costa Ataíde. Detalhe do painel *Agonia de São Francisco*. Sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Mariana, MG. Têmpera sobre madeira. Fonte: acervo pessoal

Wilson explica que esse atributo é uma personificação da "Divina Providência", que demonstra a benevolência de Deus em todas as situações humanas. Ele sugere que o Olho da Providência pode ser interpretado como um sinal da vigilância compassiva de Deus sobre a humanidade. O triângulo presente no símbolo representa a Santíssima Trindade, composta pelo Pai, Filho e Espírito Santo. Os raios de luz que se refletem no centro do triângulo podem simbolizar a presença divina e a graça de Deus alcançando São Francisco de Assis.



Figura 35: Manoel da Costa Ataíde. Detalhe do painel *Agonia de São Francisco*. Sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Mariana, MG. Têmpera sobre madeira. Fonte: acervo pessoal

No canto superior esquerdo, encontra-se um anjo deitado de bruços. Ele está envolto de um panejamento laranja escuro que cobre seu corpo, e que

se estende sobre si formando um semicírculo. Sua cabeça está levemente inclinada para baixo, enquanto seu olhar se fixa no santo mendicante. Em sua mão, segura um filactério com a inscrição do Salmo 116,15: "PRETIOZA IN/ CONSPECTU DEIMORS SANCTO/ RUM EJUS" (Preciosa é aos olhos do Senhor a morte dos seus santos). Esse versículo é utilizado em exéquias e aplicado na liturgia da morte de mártires, expressando o sacrifício desses homens justos, que são considerados preciosos aos olhos de Deus. Essa passagem pode ser interpretada tanto como a morte física, que é bem vista por Deus, pois os receberá no céu, quanto como uma exaltação de São Francisco como exemplo de santidade. Através da mortificação da carne, ele pode contemplar a presença divina.

Portanto, essa ideia sugere uma reflexão aos fiéis sobre a vida após a morte, reforçando a ideia inicial da alegoria penitencial presente nas imagens. Ela destaca aos observadores a importância de se prepararem espiritualmente para a eternidade, ilustrando o exemplo do santo que é considerado valioso aos olhos de Deus.

Na parte central da imagem, destacam-se duas cabeças de querubins, cada uma posicionada acima de pequenas asas nas cores vermelha e azul. O querubim da esquerda dirige seu olhar em direção ao santo, enquanto o outro direciona seu olhar para a direita.



Figura 36: Manoel da Costa Ataíde. Detalhe do painel *Agonia de São Francisco*. Sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Mariana, MG. Têmpera sobre madeira. Fonte: acervo pessoal

À direita, encontra-se um anjo músico que está tocando violino. Suas vestes, em tons de branco e vermelho, possuem elaborados detalhes que envolvem seu corpo. Suas asas e o próprio instrumento musical são retratados com mais detalhes, evidenciando a atenção do artista na pintura. Essa representação sugere que o próprio Mestre Ataíde foi responsável pela obra, conferindo assim uma relevância especial a esse anjo dentro da cena. Conforme discutido por Campos (2007), o artista era conhecido por seus retratos de anjos músicos, os quais são frequentemente encontrados em suas outras composições.



Figura 37: Manoel da Costa Ataíde. Anjos músicos. Detalhe do forro da Capela de São Francisco, Ouro Preto, MG. Têmpera sobre madeira. Fonte: acervo pessoal

A familiaridade do artista marianense com a música é evidenciada através da presença de instrumentos musicais listados em seu inventário⁷³ e da incorporação de elementos musicais em suas obras visuais. Como, por exemplo, a representação de anjos músicos no teto da Capela de São Francisco, em Ouro Preto, e a Capela-Mor da Matriz de Santa Bárbara.

No forro da Capela de São Francisco, Ataíde retratou uma variedade de instrumentos musicais, como violino, violoncelo, flauta, clarineta, fagote, trompete, trompa, bandolim, alaúde, triângulo e harpa. Em ambos os cenários, os anjos seguram partituras musicais, revelando uma representação visual das harmonias que ecoavam em suas canções celestiais. Além disso, um anjo segura um rolo de partitura, sugerindo que desempenhavam o papel de regentes no coro divino das composições visuais.

⁷³ Consta a presença de um pianoforte, um fagote, uma violela, uma rebeca e uma folha de fagote. (MENEZES, 1965, p. 137-140)



Figura 39: Manoel da Costa Ataíde. Anjos músicos. Detalhe da parede lateral da Capela-Mor da Matriz de Santa Bárbara, MG. Fonte: Facebook - Museu da Música de Mariana



Figura 39: Manoel da Costa Ataíde. Anjos músicos. Detalhe do forro da Capela de São Francisco, Ouro Preto, MG. Têmpera sobre madeira. Fonte: Museu da Música de Mariana

Conforme Lupi (2012) esclarece, a representação dos anjos músicos tem suas raízes na angelologia mística contemplativa, onde esses seres celestiais desempenhavam uma função essencial na transmissão de mensagens divinas aos seres humanos, orientando e protegendo-os. Essa concepção ganhou ainda mais força no final da Idade Média, especialmente com o desenvolvimento da espiritualidade dos anjos da guarda, essa função se fortaleceu, acrescida pela representação da contemplação por meio da música celestial.

Além disso, a representação dos seres celestiais com instrumentos musicais ganhou destaque à medida que os fiéis passaram a utilizar cada vez mais instrumentos em suas práticas religiosas. Lupi (2012) esclarece que as orquestras celestes frequentemente imitam as orquestras terrenas, fazendo uso de elementos que refletem a prática musical da época. Isso estabelece uma ponte simbólica entre o céu e a Terra, onde um é a alegoria do outro.

Nesse sentido, ao retratar os anjos músicos, os artistas desempenham um papel de tornar visível o mundo espiritual, contribuindo para enriquecer a experiência da divindade nas cenas representadas.

Nas representações visuais da época, era uma prática comum a representação de anjos tocando um instrumento musical em diversas cenas, entoando hinos de louvor, oferecendo consolo aos santos e participando de outras composições espirituais.

Na dissertação de mestrado de Pedro Queiroz Leite (2010), ele iniciou uma investigação com o propósito de identificar um modelo adequado para as pinturas de Ataíde na sacristia, mais especificamente para o painel da *Agonia de São Francisco*. Durante sua análise, Leite direcionou sua atenção a uma estampa de Agostino Carracci, intitulada *São Francisco consolado por anjos musicais*, que, por sua vez, derivou de uma pintura de Francesco Vanni intitulada *São Francisco em êxtase*.



Figura 40: Agostino Carracci. *São Francisco consolado por anjos musicais*, a partir de Francesco Vanni, 1595. Gravura, 30,7x23,3cm. Fine Arts Museum of S. Francisco, CA, EUA.
 Manoel da Costa Ataíde. *Agonia de São Francisco*. 1794 a 1804. 548x280cm. Sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Mariana, MG. Têmpera sobre madeira. Fonte: Wikimedia

Em sua pesquisa, Leite destacou a existência de elementos similares entre essas obras e os trabalhos de Ataíde, tais como a expressão de tristeza em São Francisco e a disposição da figura nas composições. Além disso, ele observou a correspondência entre a asa direita do anjo retratado por Carracci e a asa direita dos anjos duplos pintados por Ataíde, bem como a posição das pernas nos personagens criados pelo pintor mineiro. A partir dessa estampa, Leite conduziu uma busca nos acervos de igrejas, museus e bibliotecas na tentativa de localizá-la, ou qualquer outra que Ataíde possa ter utilizado como base para suas obras. Infelizmente, Leite não teve sucesso em encontrar a gravura de Carracci, nem qualquer outra que se assemelhasse a ela.

Apesar disso, a investigação de Leite exemplifica algum possível modelo que pode ter influenciado a composição artística do artista marianense.

Finalizando os seres angelicais na cena, há dois anjos posicionados no canto esquerdo da tela, em tamanho real e retratados com o corpo inteiro. O anjo da frente veste um tecido nas cores azul, vermelho e branco, complementado por sandálias e alguns botões decorativos. O segundo anjo,

logo atrás, usa um tecido azul e laranja escuro. Embora ambos tenham corpos adultos, seus rostos têm uma aparência infantil. Eles estão concentrados na leitura de um livro, fixando os olhos no texto. Esses anjos também apresentam mais detalhes em comparação aos demais, com um cuidado maior na representação dos tecidos e das asas. Essa atenção aos detalhes sugere que Ataíde tenha atribuído uma maior importância à composição desses personagens, assim como fez com o anjo mencionado anteriormente.

Um detalhe é que, diferentemente dos outros anjos que estão posicionados nas nuvens, estes estão presentes no mesmo cenário de Santo de Assis. Eles estão localizados em cima de um toco de árvore, ao lado de São Francisco. Ambos os anjos estão com a boca aberta, sugerindo que possam estar lendo o livro que seguram. Sugere-se que, devido à proximidade e à presença no mesmo plano, eles possam estar lendo ou rezando com o Pobre de Assis, intensificando o contato divino com o mundo terreno. Essa interação permite que ele desfrute da alegria espiritual proporcionada por Deus.

É perceptível a dicotomia entre as esferas celestial e terrena. Uma das formas de distinção é o uso das cores, como apontado por outros estudiosos. O ambiente terrestre é retratado com cores terrosas, como marrom, amarelo ocre, cinza e verde escuro, enquanto os seres divinos são representados com cores mais vibrantes, como azul e vermelho. Outrossim, vale ressaltar uma característica singular da obra: os seres divinos se aproximam do Santo de Assis, ao invés de ser o contrário, como é comum nas cenas de glorificação presentes na iconografia dos santos. O céu desce em direção ao santo italiano, envolvendo-o em uma aura de santidade.



Figura 41: Manoel da Costa Ataíde. Detalhe do painel *Agonia de São Francisco*. Sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Mariana, MG. Têmpera sobre madeira. Fonte: acervo pessoal

Essa representação reforça a ideia da proximidade entre o divino e o humano, destacando a figura de São Francisco como um referencial de conexão entre o céu e a terra. Além disso, as cores dicotômicas atribuídas aos seres divinos criam um contraste com as tonalidades terrenas no segundo quadro, *Agonia de São Francisco*, reforçando a união entre dois ambientes antagônicos. No entanto, as obras de Ataíde demonstram que essa união é possível de ser alcançada através da penitência e da oração.

As representações de São Francisco de Assis após a Reforma Católica frequentemente apresentam a presença de anjos, sendo comum encontrá-los em temas iconográficos característicos dos painéis de Ataíde, como: oração, êxtase e morte. Esses temas são característicos do período pós-tridentino, como identificado por Emile Mâle (2001) e Cesar (2009), este acrescenta a

representação da estigmatização de São Francisco, que foi utilizada demasiadamente nas capelas franciscanas.

O espírito do Concílio de Trento, conforme explicado por Mâle (2001), buscava transcender a natureza humana e se entregar totalmente a Deus. Esse fervor em propagar a fé católica diante dos cismáticos e de outros povos fortalecia a luta pela fé, preparando os fiéis para a mortificação e criando uma atmosfera de oração e exaltação da religião católica. Nessa época, novos santos moldaram a espiritualidade da Idade Moderna. O historiador disserta que, enquanto os santos do medievo realizavam milagres, os da Reforma Católica se tornaram eles próprios os milagres. Santos como Inácio de Loyola, São Felipe Neri e Santa Teresa de Ávila concretizaram o desejo desse período de alcançar a união plena com Deus, tornando-se modelos a serem seguidos. Conforme referido o autor:

Sem dúvida, a Igreja colocou em primeiro lugar as virtudes heroicas dos santos; atribuía grande importância aos seus êxtases e às suas visões, como se pode verificar pela leitura, no *Bullarium romanum*, das atas das suas canonizações. Para a maioria dos fiéis, os êxtases e as visões eram como o próprio estigma da santidade e (...) os pintores agiam como dóceis intérpretes do pensamento dos fiéis e da Igreja⁷⁴. (MÂLE, 2001, p.154, tradução nossa)

Assim, os artistas desse período enfatizavam os triunfos arrebatadores dos santos, retratando suas visões divinas e as experiências espirituais extáticas que vivenciavam. Santiago Sebastián (1981) complementa as ideias de Mâle ao realizar um estudo sobre a iconografia da Reforma Católica. Em sua análise, ele propõe uma reflexão sobre a evolução do pensamento espiritual, destacando que tanto a arte quanto a literatura compartilham o denominador comum do misticismo.

De acordo com a historiadora da arte Janeth Rodríguez-Nóbrega (2006), a teologia mística pode ser compreendida como uma ciência

⁷⁴ Indudablemente, la Iglesia situaba en primera fila las virtudes heroicas de los santos; daba mucha importancia a sus éxtasis y a sus visiones, como se podía comprobar leyendo, en el *Bullarium romanum*, las actas de sus canonizaciones. Para la mayoría de los fieles, los éxtasis y las visiones eran como el estigma mismo de la santidad y (...) los pintores actuaban como dóciles intérpretes del pensamiento de los fieles y de la Iglesia.

sobrenatural e especulativa que busca conhecer a Deus através de uma revelação sobrenatural, conhecida como graça divina. Essa espiritualidade propõe o progresso espiritual como um movimento ascendente da alma em direção à divindade. Cabe destacar que essa via de ascensão mística varia de acordo com cada mística e sistema espiritual, conforme alguns exemplos que foram citados.

As representações visuais dos êxtases costumam expressar o sobrenatural que há nos êxtases, conforme relata Mâle (2001), com figuras flutuantes entre as nuvens, sendo consolados por anjos ou sendo arrebatados para o céu. Os santos, frutos dessa espiritualidade, são quase sempre retratados nos seus momentos de êxtases, e o historiador chama a atenção em um fato que santos de outras épocas passaram a ser retratados em cenas gloriosas. Como é o caso de São Francisco:

No século XVII, os pintores já não representavam a vida do santo episódio por episódio, e as cenas ilustradas por Giotto se contentam em resumir a vida de São Francisco em duas ou três cenas de êxtases que repetem sem parar. Apresenta o que os franciscanos queriam demonstrar, ou seja, que São Francisco podia rivalizar com Santa Tereza e Santo Inácio de Loyola, e que podia desfrutar dos mesmos gozos espirituais que eles. Dois desses episódios excepcionais são os momentos de arrebatamento e os que indicam a estigmatização de santidade do santo⁷⁵ (MÂLE, 2001, p. 169, tradução nossa).

Mâle (2001) utiliza o exemplo de São Francisco de Assis para destacar o anseio pelo aspecto místico presente nas obras religiosas da época. O autor observa que os artistas desse período tendiam a resumir a vida do santo em poucos episódios, enfatizando principalmente seus momentos de êxtase. Ao fazer isso, São Francisco poderia ser colocado em um patamar semelhante ao de Santa Teresa e Santo Inácio de Loyola, destacando que ele também

⁷⁵ En el siglo XVII los pintores ya no siguen la vida del santo episodio por episodio; ya no representan más las escenas ilustradas por Giotto; se contentan con resumir la vida de san Francisco en dos o tres escenas de éxtasis que se repiten sin cesar. Parece como se los franciscanos hubieran querido demostrar que san Francisco podía rivalizar con santa Teresa y san Ignacio de Loyola y que había disfrutado de los mismos favores que ellos. Pues don estos favores excepcionales, esos instantes de anonadamiento en Dios, los que en estos momentos indican el estigma de la santidade.

experimentou as mesmas experiências espirituais vivenciadas por esses santos místicos.

Para ilustrar como São Francisco de Assis alcançou tamanho favor de Deus, a representação dos estigmas esteve amplamente presente nas obras de arte religiosas da época. Os hagiógrafos narram que ele recebeu impressas em suas mãos, pés e peito as mesmas chagas de Jesus, sendo agraciado ao se configurar de tal forma a Cristo que recebeu as feridas da crucificação. Esse atributo foi amplamente utilizado pela "Ordem que desfrutou com imenso orgulho" (MALÊ, 2001, p.171) de tal conexão com o divino.

Brunetto (1994) observa que, desde o século XVI, autores literários franciscanos passaram a enfatizar a imagem mística e triunfal de São Francisco, com diversos textos recorrendo a essa narrativa. O autor comenta que tanto os escritos como as manifestações artísticas se adaptaram à visão do santo com a nova espiritualidade. O autor constata que, no decorrer do século XVII, essa idealização do Pobre de Assis adquiriu um novo sentimento espiritual com a proliferação de imagens do santo contemplando o crucifixo.

Nas duas representações de Ataíde, São Francisco segura um crucifixo. Na primeira, o santo olha fixamente nos olhos de Jesus na cruz, e o artista retrata Cristo retribuindo o olhar para o santo. Enquanto o santo italiano inclina sua cabeça e olha para cima, apoiando-se na lateral do madeiro da cruz, o Filho de Deus mantém sua cabeça e olhar voltados para baixo. No painel *Agonia de São Francisco*, o santo abraça o crucifixo com um pouco menos de destaque, sendo consolado pelos anjos. Nessa cena, a conexão profunda entre São Francisco e o símbolo do sacrifício de Cristo é representada, ressaltando a experiência mística do santo. Nóbrega (2006) observa que a imagem de Cristo Crucificado era o ponto central de todas as práticas devotas e servia como um suporte visual na maioria das experiências místicas.

As representações visuais foram empregadas no contexto ultramarino para exaltar São Francisco como um reflexo de Cristo. O autor destaca que essa mesma ideia também permeava a literatura e a poesia. Como exemplo, Brunetto menciona um sermão do Padre Antônio Vieira que "utilizou todo tipo

de sugestões em sua oratória para insistir no valor da verdadeira efígie de Cristo, a figura de Francisco⁷⁶ (p.136, tradução nossa).

Reuestese o mesmo Christo de Serafim; hum Serafim da suprema Hyerarquia se transforma em Christo: ambos impressos, & ambos impressores, & estes forao os nobilissimos artifices, que imprimirao, & tornaram a estampar as Chagas no corpo de Francisco: para que obrasse aqui o Amor, o que hauia ali executado o odio: & para que nós, que nam podemos ver as Chagas de Christo em Christo, sem horror da maldade humana, vissemos as Chagas de Christo em Francisco so ò com admiração da Bondade Diuina. (VIEIRA, 1663, p.8 apud BRUNETTO, 1996, p.136-137)

Carlos Brunetto observa que a concepção literária exposta pelo Padre Vieira coincide com a visão do São Francisco na era colonial. Para ele, essa visão é captada pelo significado crucial atribuído às impressões das chagas, que se destacam na grande maioria das representações artísticas do santo. O historiador aponta que nas feridas de Cristo presentes no corpo do santo reside a essência da mensagem artística franciscana, conectando-o com a imagem simbólica do "*alter Christus*", ou seja, um outro Cristo.

Outro exemplo ressaltado pelo pesquisador espanhol é um sermão anônimo, redigido por um jesuíta como justificção para uma representação de São Francisco, que foi posicionada diante do colégio da Companhia de Jesus, no Rio de Janeiro, em 1740:

"[...] He porque Sao Francisco de Assiz, e o Nome Santissimo de JESUS sao huma especie de Synonimos, que equivalem hum ao outro, e vem dizer o mesmo. Donde venho a concluir, que nao foy menor acerto collocar naquella nicho a Sao Francisco de Assiz, do que lavar naquella pedra o Nome Santissimo de JESUS [...] Collocar naquella nicho a Sao Francisco de Assiz, nao foy menor acerto; porque neste Serafim da terra ferido com cinco Chagas perfectamente conhecemos retratado o mesmo Redemptor [...].

Que outra cousa he aquelle retrato da Redempção, se não hum natural trasumpto, huma copia perfektissima, huma viva, e espressa Imagem de JESUS? [...] pois he Francisco por industria, e efficacia

⁷⁶ [...] desplegó toda suerte de sugerencias en sua oratoria para insistir en el valor de vera efígie de Cristo la figura de Francisco. (p.136)

do amor, viva Imagem de JESUS, como he por essencia o mesmo JESUS Imagem do Eterno Padre [...]." (BRUNETTO, 1996, p.138)

Os textos literários e as representações artísticas originárias de Portugal, que foram trazidos ao Brasil nas primeiras décadas, enfatizam as chagas como o elemento central do franciscanismo, mais do que a importância previamente atribuída às cenas hagiográficas nos séculos anteriores ao Concílio de Trento.

Esses elementos estão presentes nas representações de São Francisco de Ataíde, que procurou destacar as chagas de Cristo no corpo do santo.

A dualidade presente na cena, que transcende as fronteiras entre as esferas humanas e divinas, entre o espiritual e o mundano, entre o humano e o angelical, encontra seu ponto de conexão na figura de São Francisco. Dotado das próprias chagas do Crucificado, concedidas de maneira divina, ele é apresentado como uma ponte que une a dicotomia entre o plano terreno e o celestial.

3.3 São Francisco da Penitência

O painel *São Francisco em Oração* retrata o santo sentado em um toco de árvore, com as pernas cruzadas, segurando um crucifixo em suas mãos. Ele veste um hábito marrom e sandálias, exibindo as chagas de sua estigmatização, visíveis em seu peito, mão direita, parte inferior do pé esquerdo e parte superior do pé direito. Feixes de luz irradiam de sua cabeça, adornada com uma auréola.

Ao redor do personagem, uma rocha semicircular o circunda, formando uma composição circular que direciona o olhar do observador para o Pobre de Assis, ao mesmo tempo que enfatiza a ideia central do quadro.

Sob o tronco onde São Francisco repousa, são dispostos objetos alusivos à penitência. Logo ao lado do santo, uma caveira é posicionada entre o seu braço e a cruz, com sua frente direcionada para ele. A utilização do crânio como símbolo representa a efemeridade da vida, ressaltando o espírito religioso da época. Essa concepção é inspirada no livro do Eclesiastes (1,2),

expressando a ideia de *Vanitas Vanitatum* (Vaidade das Vaidades) e *Memento Mori* (lembra-te de que morrerás), simbolizando a fragilidade e a brevidade intrínseca da vida, sujeita à inevitabilidade da morte.



Figura 42: Manoel da Costa Ataíde. Detalhe do painel *São Francisco em oração*. Sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Mariana, MG. Têmpera sobre madeira. Fonte: acervo pessoal

A caveira tornou-se um símbolo iconográfico amplamente presente em diversas obras a partir do século XVI. Sua presença “pode significar um indício de uma possível interação entre as práticas artísticas do período e alguns escritos religiosos que passaram a circular na época” (CÉSAR, 2009, p.7). Esse elemento foi comum em representações de outros santos, como São Bruno, Santa Catarina de Siena, Santa Maria, entre diversos outros santos penitentes.

A pedagogia edificante do *Vanitas*, como destacado por Marco Paiva (1988),

era uma forma de pintura de natureza-morta muito popular no século XVII ao norte da Europa, especialmente nos Países Baixos e na Alemanha. A idéia dessa natureza-morta, alegoria da condição mortal do homem, desenvolveu-se principalmente em Leyde, a partir da Reforma Calvinista... O tema "Memento Mori" ou "Vanitas" expandiu-se de Leyde para vários países europeus, mesmo católicos,

encontrando diferentes intérpretes como Claesz, Dou, Heda e Harmen Steenwyck ao norte e Zurbarán e Antonio de Pereda ao sul (...) Bilhas ou odres de vinho, copos tombados, cachimbos partidos, cofres, sinetes, espadas, conchas vazias, frutos, flores e insetos de vida efêmera. Havia grande liberdade de invenção destes símbolos de vaidade, poder, prazer e fugacidade. Mas, como condição básica para a alegoria do MEMENTO MORI, o relógio e a caveira, o tempo e a morte. (*apud* CAMPOS, 2007, p.234)

Os objetivos alusivos a temas penitenciais são destacáveis nessa obra de Ataíde. Além da caveira já mencionada, há uma disciplina ou pequeno flagelo com gotículas de sangue no chicote. Esse instrumento é composto geralmente por sete cordas, simbolizando os sete pecados capitais e as sete virtudes. Segundo Albert Drummond (2014), a conceitualização dos pecados capitais na Igreja Católica teve origem com Gregório Magno, durante o período da patrística. Magno trabalhou na reescrita e adaptação das concepções de pecado de Santo Agostinho, estabelecendo a lista dos sete pecados capitais e desenvolvendo sua própria hierarquia, com base na gravidade e ofensa a Deus. Nessa hierarquia, o orgulho ocupa o topo, seguido pela inveja, ira, tristeza, avareza, gula e luxúria. De acordo com o mesmo autor, foi a partir do Concílio de Trento que esses pecados foram oficializados como parte da doutrina católica e se tornaram mais populares. Como contrapartida, as sete virtudes, tais como humildade, generosidade, castidade, paciência, temperança, caridade e diligência, representam qualidades positivas que auxiliam diretamente no combate aos pecados capitais.

Algumas ordens, como os capuchinhos italianos, incorporam a disciplina em suas práticas de ascese, patrocinando até mesmo flagelações públicas nas confrarias que apoiam, conforme indicado por Black (2003). Essas ordens realizam um ritual com o uso da disciplina três vezes por semana, durante o qual os frades recitam os salmos *Miserere Mei* e *De Profundis* enquanto se flagelam com o instrumento.

Nos Estatutos da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência em Mariana, encontramos referências ao uso da disciplina. No capítulo 41, parágrafo 2, é prescrito que todas as segundas, quartas e sextas-feiras da Quaresma e Advento, os irmãos devem se reunir na capela para uma

oração mental noturna, com a recitação do salmo *Miserere Mei* e o uso da disciplina. Nas sextas-feiras do restante do ano, o instrumento flagelante também é utilizado.

Ao lado do flagelo, destaca-se um cilício de metal pontiagudo com gotículas de sangue nas pontas, um instrumento penitencial utilizado para causar deliberadamente dor ou desconforto ao usuário, sendo aplicado em alguma parte do corpo, como coxa ou torso.

Outro objeto presente nessa cena é a ampulheta, um dispositivo usado para medir a passagem do tempo. Ela é composta por dois bulbos de vidro conectados verticalmente por um gargalo estreito, permite o fluxo regulado de uma substância (historicamente areia) do bulbo superior para o inferior. Frugoni (1988) aponta que, embora existam registros de objetos semelhantes à ampulheta antes do fim do século XVI, o primeiro registro documentado data de um afresco de 1338, pintado por Ambrogio Lorenzetti, intitulado "Alegoria do Bom Governo". Com o passar dos anos, a ampulheta ganhou maior relevância e, segundo Maré (2020), sua forma, que torna visível a passagem do tempo através do fluxo de areia, demonstrou um potencial alegórico que intensifica a simbologia da efemeridade da existência humana na terra, tornando-se um elemento frequente nas pinturas com temática *Vanitas*.

Próximo à ampulheta, encontra-se um rosário marrom, uma ferramenta de devoção mariana que auxilia na oração e meditação. Ele é composto por um cordão físico interligando uma série de nós ou contas, geralmente divididas em cinco conjuntos de dez contas menores, conhecidas como "Ave-Marias", separadas por contas maiores representando "Pai-Nossos". O rosário inclui um crucifixo e um detalhe azul conectando uma conta à cruz.

Junto aos objetos mencionados anteriormente, encontra-se um livro aberto. No entanto, seu conteúdo permanece incompreensível, uma vez que o artista optou por representar apenas as iniciais de cada parágrafo. Nos títulos, podemos observar a letra "O" na primeira página e as letras "H" e "O" na segunda. Nos textos corridos, nota-se a letra "D" em uma página e a letra "M" na outra. Sugerimos que as orações contidas no livro sejam as orações salmistas: *De Profundis* e *Miserere Mei*.

Em latim, ambos os textos iniciam a primeira sentença com as mesmas iniciais presentes no livro do painel, “*De profundis clamavi ad te, Domine*⁷⁷,” e “*Miserere mei, Deus*⁷⁸”

De profundis

Das profundezas clamo a ti, Yahweh:
Senhor, ouve o meu grito!
Que teus ouvidos estejam atentos
ao meu pedido por graça!

Se fazes conta das culpas, Yahweh,
Senhor, quem poderá se manter?
Mas contigo está o perdão,
para que sejas temido

Eu espero, lahweh, eu espero com toda a minha alma,
esperando tua palavra;
minha alma aguarda o Senhor
mais que os guardas pela aurora

Mais que os guardas pela aurora
aguarde Israel a lahweh,
pois com lahweh está o amor,
e redenção em abundância:
ele resgatará Israel
de suas iniquidades todas. (BÍBLIA, Salmos 130 (129))

⁷⁷ *De profundis clamavi ad te, Domine; / Domine, exaudi vocem meam. Fiant aures tuæ intendentis / in vocem deprecationis meæ. / Si iniquitates observaveris, Domine, Domine, quis sustinebit? / Quia apud te propitiatio est; et propter legem tuam sustinui te, Domine. / Sustinuit anima mea in verbo ejus: / Speravit anima mea in Domino. / A custodia matutina usque ad noctem, speret Israël in Domino. / Quia apud Dominum misericordia, et copiosa apud eum redemptio. / Et ipse redimet Israël ex omnibus iniquitatibus ejus.*

⁷⁸ *Miserere mei, Deus / Secundum magnam misericordiam tuam / Et secundum multitudinem miserationum tuarum / Dele iniquitatem meam
Amplius lava me ab iniquitate mea / Et a peccato meo munda me / Quoniam iniquitatem meam ego cognosco / Et peccatum meum contra me est semper
Tibi soli peccavi, et malum coram te feci / Ut justificeris in sermonibus tuis, et vincas cum judicaris / Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum / Et in peccatis concepit me mater mea
Ecce enim veritatem dilexisti / Incerta et occulta sapientiae tuae manifestasti mihi / Asperges me hysopo, et mundabor / Lavabis me, et super nivem dealbabor
Auditui meo dabis gaudium et laetitiam / Et exultabunt ossa humiliata / Averte faciem tuam a peccatis meis / Et omnes iniquitates meas dele
Cor mundum crea in me, Deus / Et spiritum rectum innova in visceribus meis / Ne proicias me a facie tua / Et spiritum sanctum tuum ne auferas a me
Redde mihi laetitiam salutaris tui / Et spiritu principali confirma me / Docebo iniquos vias tuas / Et impii ad te convertentur
Libera me de sanguinibus, Deus, Deus salutis meae / Et exultabit lingua mea justitiam tuam / Domine, labia mea aperies / Et os meum annuntiabit laudem tuam
Quoniam si voluisses sacrificium, dedissem utique / Holocaustis non delectaberis / Sacrificium deo spiritus contribulatus / Cor contritum, et humiliatum, Deus, non despicias
Benigne fac, domine, in bona voluntate tua sion / Ut aedificentur muri ierusalem / Tunc acceptabis sacrificium justitiae, oblationes, et holocausta / Tunc imponent super altare tuum vitulos*

Miserere

Do mestre de canto. Salmo. De Davi. Quando a profeta Nata foi encontrá-lo após ele ter estado com Betsabéia.

Tem piedade de mim, ó Deus, por teu amor!
 Apaga minhas transgressões, por tua grande compaixão!
 Lava-me inteiro da minha iniquidade
 e purifica-me do meu pecado!
 Pois reconheço minhas transgressões
 e diante de mim está sempre meu pecado
 pequei contra ti, contra ti somente,
 pratiquei o que é mau aos teus olhos.

Tens razão, portanto, ao falar,
 e tua vitória se manifesta ao julgar.
 Eis que eu nasci na iniquidade,
 minha mãe concebeu-me no pecado.

Eis que amas a verdade no fundo do ser,
 e me ensinas a sabedoria no segredo.
 Purifica meu pecado com o hissopo e ficarei puro,
 lava-me, e ficarei mais branco do que a neve.

Faze-me ouvir o júbilo e a alegria,
 e dancem os ossos que esmagaste.
 Esconde a tua face dos meus pecados
 e apaga minhas iniquidades todas.

Ó Deus, cria em mim um coração puro,
 renova um espírito firme no meu peito;
 não me rejeites para longe de tua face,
 não retires de mim teu santo espírito.

Devolve-me o júbilo da tua salvação
 e que um espírito generoso me sustente.
 Ensinarei teus caminhos aos rebeldes,
 para que os pecadores voltem a ti.

Livra-me do sangue, ó Deus, meu Deus salvador,
 e minha língua aclamará tua justiça.
 Ó Senhor, abre os meus lábios,
 e minha língua anunciará o teu louvor.

Pois tu não queres sacrifício
 e um holocausto não te agrada.
 Sacrifício a Deus é espírito contrito,
 coração contrito e esmagado, ó Deus, tu não desprezas.

Faze o bem a Sião, por teu favor,
 reconstrói as muralhas de Jerusalém.
 Então te agradarás dos sacrifícios de justiça
 - holocaustos e ofertas totais -
 e em teu altar se oferecerão novilhos. (BÍBLIA, Salmos 51 (50))

A primeira oração está presente no Salmo 130 (129), considerado um dos sete salmos penitenciais, que expressam um senso de pecado e o desejo de arrependimento, conforme explicado por Peter Bergquist (1990). Além desse, os salmos penitenciais incluem os Salmos 6, 31, 37, 50 (*Miserere Mei*),

101 e 142. Essas composições foram especialmente utilizadas em ritos de penitência durante a Quaresma.

Em 14 de agosto de 1736, o Papa Clemente XII incentivou os cristãos, por meio do breve *Caelestes Ecclesiae thesauros*, a rezar diariamente pelas almas do Purgatório. O Papa convidou a todos a se ajoelharem na primeira hora do anoitecer e recitar devotamente o Salmo 130, concluindo com um *Requiem aeternam*. Mais tarde, em 18 de março de 1781, o Papa Pio VI concedeu igual indulgência àqueles que rezassem o *De Profundis* em qualquer lugar onde não houvesse sino para os mortos.⁷⁹

Embora não tenhamos evidência se tais informações chegaram a Minas Gerais na época da pintura dos painéis, elas demonstram a relevância dessa oração na espiritualidade do arrependimento, da penitência e da súplica pelas almas do purgatório. Práticas penitenciais comuns nas associações leigas do período.

A Oração do *Miserere*, um dos sete salmos penitenciais, caracteriza-se por seu enfoque no arrependimento e na busca pelo perdão divino. Sua introdução assinala a autoria atribuída a Davi, contextualizando-a em um episódio em que o monarca teria cometido adultério com Bate-Seba e articulado a morte de seu marido Urias, que era um de seus soldados. A prece veicula um profundo sentimento de contrição e suplica pela misericórdia divina, ao mesmo tempo que promove uma sincera reflexão acerca do pecado, do reconhecimento dos equívocos e da busca pela purificação espiritual.

Conforme mencionado anteriormente, o *Miserere* tem uma presença marcante nos Estatutos da Ordem Terceira Franciscana, sendo recitado semanalmente pelos seus membros. A possível inclusão das orações nos painéis de Ataíde reforça o caráter penitencial das imagens.

Outra utilização das orações no contexto colonial mineiro é na liturgia relacionada à memória dos defuntos, conforme registrado no *Manuale Romano Seraphicum*, em 1758, e analisado por Adalgisa Arantes Campos (2013). A

⁷⁹ Ver mais: Society of Saint Vincent de Paul. Rules and Indulgences Granted by the Sovereign Pontiffs: With the Explanatory Notes Annexed. From the Manual of the Society. Council of New York Palala Press, 2018. 65 p.

autora destaca que o ofício de defuntos apresenta capítulos do Livro de Jó alternados com salmos penitenciais, como o *Miserere Mei* e o *De Profundis*. Essas passagens reafirmam as atribuições da vida humana, o rápido envelhecimento, as ilusões passageiras e as inevitáveis realidades da morte. “Seu conteúdo enfatiza o lado amargo da vida que é considerada reino das sombras quando comparada à vida celestial.” (CAMPOS, 2013, p.155).

O zelo por uma preparação adequada para a morte e o temor de não receber amparo nesse momento levavam os devotos a buscar ingressar em uma confraria, tornando comum a destinação de uma considerável quantia para os ritos fúnebres em seus testamentos. Essas celebrações ocupavam um lugar de destaque entre as práticas assistencialistas realizadas pelas irmandades leigas. Segundo Daniel Precioso (2013), os sufrágios, ou seja, os rituais fúnebres, englobavam quatro etapas: a encomendação (oração realizada antes da inumação); o acompanhamento do féretro; o sepultamento em uma cova pertencente à irmandade; e a celebração de um número determinado de missas pela alma do falecido.

Nas ordens terceiras, além dos ritos mencionados, os membros também desfrutavam de outros benefícios, como absolvições, profissões em artigo de morte e indulgências. Portanto, o pertencimento a uma ordem terceira conferia maiores privilégios espirituais, destinados à remissão dos pecados e, conseqüentemente, à salvação da alma. Isso pode ser ilustrado através de exemplos como o de Mestre Ataíde, que expressou o desejo de ser enterrado pela Ordem Terceira Franciscana ou da Nossa Senhora do Carmo, com o intuito de usufruir desses benefícios espirituais mais significativos. Conforme indica Barbosa sobre a Ordem Terceira de São Francisco de Mariana:

Professar o hábito garantia ao sujeito amparo social e espiritual: no que tange ao primeiro aspecto, era possível ao irmão ser acudido em situações de miséria e/ou doença; no segundo caso, garantia-lhe uma vivência cristã mais próxima do ideal, a posse de indulgências espirituais e amparo na hora da morte, com cortejo e sepultura.

Destacamos aqui as principais ações de amparo espiritual e social ofertadas pela OTSFM: os rituais fúnebres (missas em favor da alma dos irmãos defuntos, veste mortuária, cortejo e sepultura) e a assistência em caso de pobreza e/ou enfermidade. (...) os rituais fúnebres eram o serviço que tinha mais destaque na OTSFM em detrimento das possíveis ações no campo do amparo social – pobreza e enfermidade. (BARBOSA, 2012)

Portanto, uma das principais atividades da Ordem Terceira consistia na prestação de assistência aos seus irmãos, proporcionando um amparo fúnebre, onde as celebrações de sufrágio assumiam uma significativa importância espiritual tanto para os falecidos como para os vivos que participavam.

Do lado direito do rosário, podemos observar a presença de um ramo de folhas com três rosas, integrando a composição dos objetos penitenciais. Contudo, até o momento, não foi possível identificar um significado claro para esse elemento. Considerando a sua recorrência na obra de Ataíde, tal como no quadro *São Francisco em Oração* na capela Franciscana de Ouro Preto, que guarda semelhança com o primeiro painel da sacristia de Mariana, onde encontramos também a cruz, o livro de orações e a caveira, acreditamos que as três rosas não se limitam a um mero elemento decorativo na imagem. Nessa perspectiva, é plausível deduzir que as três rosas possam estar associadas a simbolismos pertinentes ao contexto das imagens franciscanas ou religiosas em geral. Essa representação poderia estar simbolicamente ligada à Trindade, uma alusão à Santíssima Virgem Maria (que frequentemente é associada a rosas), votos de pobreza, obediência e castidade, as três ordens religiosas franciscanas ou uma referência a virtudes específicas.

À esquerda do Santo, no painel *São Francisco em Oração*, deparamo-nos com um cilício de dimensões superiores às mencionadas anteriormente. Esse cilício exibe pequenas gotas de sangue sobre os espinhos, e encontra-se suspenso em uma das extremidades da rocha circular que envolve tanto o Santo quanto os objetos de penitência. Tudo indica que esse instrumento possa ter sido utilizado em regiões mais amplas do corpo, possivelmente no abdômen ou no tronco.

No primeiro plano, deparamo-nos com uma cabana de madeira coberta por telhado de palha, sua porta está levemente entreaberta. A paisagem da pintura é marcada por uma vegetação escassa, composta por arbustos e raízes expostas, todas ressequidas sobre um solo rochoso. Uma árvore envelhecida, com troncos cortados, completa a cena. De acordo com a análise de Campos (2005), tais elementos destacam a sensação de isolamento urbano e social do santo. Na paisagem, uma composição urbana ao fundo contrasta com o estilo

predominante no primeiro plano, que é marcado por um clima de austeridade, evocado tanto pela cabana eremítica quanto pela vegetação seca. O estilo penitente presente na cena também se alinha com a atmosfera austera da pintura.

A relevância da mortificação e a busca por uma espiritualidade mais austera têm suas raízes ligadas à história de São Francisco, desde os primórdios da Ordem Terceira na Idade Média até o movimento subsequente dos irmãos terceiros em Mariana.

Essa tradição ascética e austera se entrelaça com o histórico da prática penitencial, que, conforme destacado por Angelita Marques Visalli (2003), desempenhou um papel crucial ao longo da história do cristianismo, oferecendo uma rota para o perdão aos cristãos sobrecarregados por pecados. Essa busca pelo perdão, expressa tanto no Antigo quanto no Novo Testamento através do termo grego *metanoia* (traduzido como penitência ou conversão na Vulgata), implica uma retificação do comportamento humano diante de Deus. Portanto, como aponta Visalli (2003, p. 46), "a conversão ou penitência, nesse sentido original, denota um retorno a Deus."

A autora observa que à medida que o Ocidente se tornava mais institucionalizado, com a organização monástica sendo considerada a forma mais completa de devoção a Deus, foi ao redor dela, ou ao emular o seu modelo, que a população laica procurou encontrar meios para expressar sua *metanoia* ou conversão.

No século III, Visalli (2003) explica que Tertuliano desempenhou um papel fundamental ao definir uma doutrina penitencial na qual o pecador, reconhecendo sua culpa e arrependendo-se, expressava externamente sua contrição através de práticas destinadas a humilhá-lo. Isso incluía o uso de cilício⁸⁰, cobrir a cabeça com cinzas, observar jejuns rigorosos e realizar prolongadas orações e prostrações. Além disso, buscava ajuda junto aos sacerdotes e apelava pela salvação dos fiéis. Nesse período, a transformação

⁸⁰ "Veste feita inicialmente com pele de cabra e, posteriormente, com crina de cavalo; de qualquer modo, uma veste usada sob o traje rústico de penitente." (VISALLI, 2005, p.46)

do pecador penitente ocorria de maneira pública, imposta como consequência de pecados graves, “que entre os séculos III e IV eram arrolados (em ordem decrescente) como impureza (adulterio e “outros”), homicídio, idolatria, magia, avareza, furto.” (VISALLI, 2003, p.46).

A historiadora ressalta que, a partir do século IV, a prática da penitência assumiu uma dimensão mais rigorosa, caracterizada pelo aumento das restrições impostas aos penitentes. Essas restrições eram acompanhadas pelos pecados que não se extinguiram ao término do período determinado, continuando a afetar suas vidas, sob ameaça de excomunhão. Esse processo resultava na proibição de receber a comunhão, de servir nas forças militares, de ocupar cargos públicos e no desencorajamento do envolvimento comercial.

A autora observa que esse endurecimento na vida penitencial dos pecadores coincidiu com o surgimento, no Ocidente, de fiéis que, mesmo sem terem cometido pecados graves, escolhiam submeter-se à penitência de maneira voluntária. O século V marca o início do surgimento dos penitentes voluntários, e suas práticas persistiram até o século XII. Uma característica penitencial que atravessou os séculos era a adoção de vestimenta distintiva de penitente, como túnica, bastão, cinto para as calças, alforge e sandálias. Além disso, os penitentes dedicavam-se ao cuidado dos doentes, especialmente dos mais marginalizados, como os leprosos, bem como ao sepultamento dos falecidos. Eles também auxiliavam na construção e reconstrução de igrejas e hospitais, mantinham uma prática constante de oração e participavam da comunhão semanalmente. Isso era acompanhado pela abstenção de festas populares, banquetes festivos e espetáculos.

Nessa época, as rigorosas demandas da penitência evoluíram para formas mais suaves por meio da penitência privada, graças à introdução da confissão realizada em ambientes privados. Através desse processo, o pecador poderia reconciliar-se quantas vezes fossem necessárias, seguindo mortificações mais ou menos severas de acordo com as prescrições presentes nos livros penitenciais para cada pecado. No entanto, de modo geral, “penitência tornou-se cada vez mais sinônimo de jejum” (VISALLI, 2003, p.49).

Visalli (2003) destaca que as práticas penitenciais não se baseavam em um único fundamento uniforme na Igreja. Essas práticas não seguiam uma Ordem ou um quadro hierárquico bem definido, a legislação eclesiástica relacionada a essas práticas estava dispersa entre vários concílios e sínodos.

As práticas devocionais de natureza penitencial foram exploradas através das expressões artísticas, ganhando notoriedade, sobretudo, a partir do século XVI, após o Concílio de Trento.

Um exemplo dessa transformação é observado na iconografia de São Francisco, que passou a ressaltar de maneira mais proeminente sua dimensão penitente e contemplativa. Essas representações artísticas não apenas enfatizavam a austeridade do santo, mas também capturavam seus momentos de êxtase, arrebatamentos e o recebimento dos estigmas. Tornaram-se comuns imagens que o retratavam de forma "extenuada – esgotada, sofrida – com o rosto marcado pelo sofrimento – magro, pálido e enrugado" (COSTA, 2014, p.42). Assim, as manifestações artísticas também exploram as devoções de austeridade. Morello (2018) destaca que:

São Francisco, sozinho ou com outros santos, está presente em muitas pinturas que, ao longo do século XV e até o século XVIII, representam-no numa atitude de oração ou de presença silenciosa, segundo uma tipologia iconográfica denominada "Conversações Sacras". (MORELLO, 2018, p.23)

Essas características são diretamente evocadas nas pinturas de Ataíde, exibindo uma influência sutil, mas discernível, desses traços distintivos desse período. Para compreender essa conexão, é essencial mergulharmos mais profundamente nos conceitos religiosos que envolvem as mortificações corporais.

De modo geral, conforme Angelita Marques Visalli (2003) observa, a ética cristã sustentava que a abstinência dos prazeres mundanos deveria ser mantida com cautela e moderação nas sensações, de modo a não pôr em risco o que era eterno: a alma. A dor física, em contraposição ao prazer sensorial, surgia como um meio significativo de expiar o pecado e um método de "educação" para reprimir nos impulsos corporais os desejos que poderiam impossibilitar a salvação. Essa prática encontra seu alicerce no ascetismo,

implicando na mortificação corporal como uma forma de provocar sofrimento, conseqüentemente, redimir o pecado. Através dessa superação, a segurança do céu seria alcançada.

Portanto, a mortificação consistia em práticas destinadas a eliminar do corpo, ou de partes específicas dele, a vitalidade considerada pecaminosa ou em conflito com valores tidos como supremos. A supressão das vontades individuais se traduzia na superação de duas áreas distintas: o consumo de alimentos e bebidas, assim como a expressão da sexualidade.

Visalli (2003) observa que a vitória sobre os desejos mundanos constituía o objetivo central dos cristãos dedicados à salvação da alma. A batalha contra os impulsos da gula associava-se à luta contra os impulsos sexuais, o que remonta aos primeiros "pais do deserto" e à sua busca pelo afastamento do mundo. A autora enfatiza a interligação entre a prática do jejum e a luta contra os desejos carnis, como um processo de transição de um ambiente ecológico para outro, indo das terras habitadas do Egito até o deserto, conforme mencionado no Antigo Testamento.

Essa atmosfera de austeridade, que também é visível nas pinturas de Ataíde e em outras obras que realçam o caráter penitente dos santos, se manifesta através de árvores cortadas, galhos ressecados, solo arenoso e a indicação do afastamento do santo do ambiente urbano.

De acordo com Peter Brown (1990), havia a crença de que o primeiro pecado de Adão e Eva havia sido o ato de gula. Sua ânsia pelo alimento físico os levou a desobedecer à ordem divina de não comerem o fruto da Árvore do Conhecimento. Esse ato destruiu o equilíbrio perfeito no qual haviam sido originalmente criados. Sob essa perspectiva da Queda, a gula, especialmente quando enfrentada pela fome, obscurecia as implicações sociais evidentes - avareza e dominação - em relação à sexualidade. Assim, o jejum era visto como uma forma de desfazer parte do pecado original de Adão. Além disso, o historiador ressalta que jejuar heroicamente vivendo no deserto representava a tentação enfrentada pelo primeiro casal e a oportunidade de superá-la, algo que eles não haviam conseguido fazer.

A preocupação com a abstinência e o jejum encontra expressão nas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia. Nos capítulos XVI ao XIX, a partir do parágrafo 392, o documento delinea obrigações e recomendações para a prática dessa mortificação. Inicialmente, destaca-se que, uma vez que a carne e o espírito perpetuam um conflito constante, o jejum é um alicerce sólido que auxilia a manutenção da castidade. Diante disso, a Igreja impõe aos fiéis a obrigação de jejuar em determinados dias do ano, para que, conforme indica as diretrizes do documento, a abstinência do consumo de alimentos e bebidas possa reparar os danos que a intemperança e a gula causam às almas.

Por conseguinte, as Constituições afirmam que a prática da mortificação e da abstinência são uma forma de punir os corpos que se recusam a se submeterem a esses princípios. Essa abordagem visa libertar os fiéis das amarras desses desejos corporais desenfreados, concedendo-lhes maior fortaleza para perseguir a salvação.

O documento eclesiástico prossegue ao assinalar que todos aqueles que estão incumbidos de observar o jejum são orientados a aproveitar esse período não apenas para disciplinar seus corpos, mas também para purificar suas almas ao se absterem dos pecados. Durante esses dias, é recomendável participar da missa e engajar-se em práticas de piedade cristã, “para que alcancem o fim do jejum, e sintão em suas almas os proveitosos efeitos d'elle” (CONSTITUIÇÕES, XVI, 392).

Os fiéis que se encontram sujeitos a observar o preceito são aqueles que possuem idade superior a vinte e um anos e inferior a sessenta anos. Recomenda-se a observância do jejum eclesiástico, que envolve a abstinência de todo gênero de carne e a realização de apenas uma refeição durante o dia, no horário costumeiro estipulado pela igreja. Nesse sentido, é indicado que todos os párocos exortem os fregueses de suas delimitações religiosas a cumprirem essa obrigação. São permitidas algumas exceções para profissões que demandam maior esforço físico ou condições de saúde que possam ser prejudicadas.

Os dias de preceito que devem se cumprir o jejum são: todo o período da quaresma, da Quarta-feira de Cinzas até o Sábado Santo, excluindo-se os

domingos; as Quatro Têmporas do ano⁸¹, que abrangem a primeira quarta-feira, sexta-feira e sábado do terceiro domingo do Advento; bem como a primeira quarta-feira, sexta-feira e sábado após o primeiro domingo da Quaresma, da festa do Espírito Santo e da festa da Exaltação da Santa Cruz. Além disso, também se cumpre o preceito em algumas festas fixas ao longo dos meses do ano.

O documento esclarece que, como o jejum é um símbolo de penitência e privação, quando os preceitos coincidirem com um domingo, estes não devem ser seguidos. Isso se deve ao fato de que o domingo é um dia de celebração na Igreja, em que se comemora a ressurreição de Cristo, “e seria diminuir a alegria deste dia o envolver-se nêle a tristeza, e mortificação do jejum” (CONSTITUIÇÕES, XVIII, 407).

Por fim, o texto estipula os dias em que a abstinência de carne deve ser observada, proibindo o consumo desse alimento durante todo o período da Quaresma, em todas as sextas-feiras, nos sábados a cada duas semanas, nas segundas, terças e quartas-feiras das ladainhas de maio, nas Quatro Têmporas do ano e “em todos os mais dias em que ha obrigação de jejuar por ser da essencia do jejum a abstinencia da carne” (CONSTITUIÇÕES, XIX, 408).

Essas diretrizes enfatizam a significância do jejum na vida religiosa, abarcando não apenas a mortificação pessoal, mas também funcionando como uma ferramenta para a purificação espiritual. Essa prática estava ligada à regulação dos impulsos carnis e à aspiração pela purificação por meio das práticas penitenciais. Tais métodos encontravam eco entre os fiéis da Ordem Terceira de Mariana, como previamente mencionado ao abordarmos as práticas de oração e penitência que os terceiros deveriam seguir.

Conforme ressaltado por Visalli (2003), o cristianismo é inerentemente uma religião escatológica, que concebe a vida terrena como efêmera, decorrente do erro humano e sua conseqüente punição. A dicotomia entre o corpo e o espírito, presente nas reflexões dos autores cristãos desde os seus primórdios, estabelece que a busca pela salvação eterna requer a mortificação

⁸¹ As Quatro Têmporas são períodos, na tradição da Igreja Católica, associados ao início de cada estação, durante os quais os fiéis dedicam três dias de oração e penitência.

dos desejos carnis, uma busca que se manifesta por meio de jejuns e das práticas penitenciais retratados nos painéis da sacristia da capela de São Francisco, em Mariana. A autora também enfatiza que a disseminação de práticas ascéticas mais rigorosas está intimamente entrelaçada com a fervorosa movimentação religiosa entre os leigos durante a Idade Média, que coincide no surgimento das Ordens Terceiras.

Um outro aspecto significativo durante esse período, que continua a ter um impacto na espiritualidade dos painéis franciscanos, como indicado por Campos (2011), foi a introdução do conceito de Purgatório. De acordo com Le Goff (2006), essa nova teologia promoveu uma maior reflexão interior por meio do exame de consciência, enfatizando a importância da conversão e do perdão dos pecados.

Barbosa (2015) aborda a relação entre o movimento penitente e o surgimento de diversas formas de organizações de leigos no contexto do baixo medievo. Essas organizações, inspiradas pelas confrarias sacerdotais, buscavam proteção social e uma vida religiosa ativa. Duas categorias de grupos eram proeminentes nesse cenário: as guildas, focadas na proteção dos direitos dos trabalhadores e na assistência social, e as confrarias, voltadas principalmente para a caridade cristã. Nas confrarias e irmandades, a ocupação profissional não era um critério para a adesão, homens e mulheres buscavam aliviar as dificuldades da vida por meio da caridade e se aproximar do sagrado. Esses grupos cumpriram papéis interligados, oferecendo tanto proteção social quanto espiritual. Com características comuns, as organizações escolhiam um santo de devoção, observavam os preceitos católicos e contavam com a assistência clerical em suas práticas religiosas. Por meio de eleições, mantinham uma administração interna que organizava tarefas e serviços de caridade, financiados por esmolas e contribuições anuais.

Nesse contexto de mobilização de leigos em confrarias caritativas e/ou religiosas, Martins (2001) destaca que surgiram grupos de homens e mulheres que adotaram a mensagem dos Frades Menores e organizaram-se em confrarias. Esses confrades penitentes diferenciavam-se das confrarias comuns, buscando uma ligação mais profunda com as religiões mendicantes das quais se inspiravam. A Ordem Secular Franciscana contava com

procuradores e comissários visitantes, formando uma "família franciscana" com seus prelados regulares. A fundação da Ordem Terceira da Penitência é atribuída a março de 1221, em Florença, e embora não haja confirmação que tenha sido uma iniciativa direta de São Francisco, ele desempenhou um papel fundamental na renovação espiritual do século XIII.

Gustavo Henrique Barbosa (2015) comenta que o papa Nicolau IV aprovou a regra dos Irmãos da Penitência, vinculando-os aos Frades Menores. A regra instruía os irmãos terceiros a se absterem de banquetes, bailes e juramentos solenes, a viverem em harmonia, a praticarem jejuns regulares e a frequentarem a comunhão e a confissão. Essa regra delineava um estilo de vida ao qual os irmãos terceiros se comprometiam a aderir na medida do possível. Embora não constituíssem votos estritos, quebrar alguma norma não era considerado pecado mortal, podendo ser expiado com a adoção de medidas penitenciais. Mesmo sem adotar os três votos solenes necessários para integração a uma ordem regular (Ordem primeira de alguma ordem religiosa), os terceiros podiam coexistir sob a égide dos Frades Menores, aproveitando as mesmas indulgências espirituais conferidas aos regulares e continuando a viver no mundo.

Dentre a hierarquia franciscana, esse domínio leigo surgia como um espaço próprio para a busca de espiritualidade penitencial por homens e mulheres imersos no cotidiano secular, conforme indica o pesquisador supracitado. Analisando os benefícios civis e religiosos que os irmãos terceiros da Penitência desfrutavam, torna-se evidente o motivo pelo qual os fiéis buscavam avidamente ingressar nesse grupo. Os privilégios eram variados, incluindo a participação nas indulgências conferidas aos seus prelados regulares - um auxílio para a passagem das almas do purgatório ao paraíso - e uma considerável autonomia diante das autoridades eclesiásticas e civis, pois os irmãos e irmãs da Penitência estavam sob a jurisdição direta de sua ordem regular.

Segundo Barbosa (2015), durante um período de descrédito nos séculos XIV e XV, as Ordens Terceiras passaram por revitalização e foram empregadas de forma significativa nas estratégias da Igreja Católica para combater a propagação da Reforma Protestante e consolidar a fé católica nos

novos territórios colonizados na Idade Moderna. A partir do Concílio de Trento, as Ordens Terceiras são marcadas por um renascimento, tanto em termos de número quanto de alcance. A diretriz para essa revitalização foi traçada durante a Assembleia Geral Franciscana, em Toledo, em 1606. A partir de 1615, a primeira associação da Ordem Terceira de São Francisco foi estabelecida pelo missionário espanhol frei Inácio Garcia na corte portuguesa, em Lisboa. Nos anos seguintes, os irmãos terceiros testemunharam uma rápida expansão pelo Reino, ilhas atlânticas e territórios da América portuguesa.

No Brasil, o surgimento e expansão das Ordens Terceiras de São Francisco foram moldados pelas diretrizes da Coroa portuguesa. A partir de 1580, outras ordens religiosas receberam autorização para estabelecer conventos na região, rompendo a exclusividade da Companhia de Jesus no território recém-descoberto. Seguindo Rower (1942), a partir de 1584, a expansão franciscana no território colonial ganhou força com a criação da Custódia de Santo Antônio do Brasil – vinculada à Província portuguesa de mesmo nome. Até o final do século, essa Custódia acolheu cinco conventos: Olinda (1585), Bahia (1587), Igarçu (1588), Paraíba (1589) e Vitória (1591). No século XVII, surgiram mais sete conventos franciscanos: Recife (1606), Rio de Janeiro (1608), Ipojuca (1609), Serinhaém (1620), Sergipe do Conde (1629), São Paulo e Santos (1640). Em 1657, a Custódia de Santo Antônio foi elevada a Província autônoma. No mesmo ano, criou-se uma nova custódia para agrupar os conventos ao Sul do Espírito Santo, denominada Imaculada Conceição do Rio de Janeiro. Em 1675, também ascendeu a Província autônoma e assumiu a supervisão dos comissariados das Ordens Terceiras em Minas Gerais ao longo do século XVIII.

A primeira fundação das Ordens Terceiras de São Francisco ocorreu em 20 de março de 1619, na cidade do Rio de Janeiro. Posteriormente, surgiram institutos terciários em Santos (1641), Bahia (1641), São Paulo (1646), Taubaté (1677) e Itu (1683). No Reino, também ocorria um movimento similar na criação de institutos terciários. As primeiras Ordens Terceiras em Lisboa (1615), Porto (1633), Coimbra (1659) e Braga (1674) datam do século XVII. Isso significa que o estabelecimento das Ordens Terceiras na Colônia coincidiu com a formação de suas contrapartes no território luso.

Em Minas Gerais, como mencionado anteriormente, a presença das ordens religiosas foi proibida a partir de 1709, o que fortaleceu o papel proeminente dos leigos na administração religiosa da região, através de irmandades, confrarias e Ordens Terceiras. Segundo Barbosa (2010), a criação das extensões da Ordem Terceira de São Francisco na região mineira está relacionada ao processo contínuo de estruturação e hierarquização social que se desenrolou desde a corrida do Ouro. Segundo o autor: “Na medida em que a sociedade se assentava, ela ficava mais propensa à distinção social” (p.104).

Conforme apontado por Campos (1999), as Ordens Terceiras franciscanas surgiram nas Minas a partir de 1740. Associadas a uma igreja paroquial, elas se instalavam em um altar dedicado ou em um nicho emprestado, onde a imagem do patriarca era colocada. Em áreas urbanas de maior concentração, essas Ordens chegaram a construir seus próprios templos, como ocorreu em Vila Rica (1766-1837), Mariana (1762-1822), São João del-Rei (1774-1827) e Diamantina (1766-1798), segundo observa a autora.

Cristiano Oliveira (2015) enfatiza a Carta Patente de 28 de outubro de 1745 como um marco essencial para o surgimento do primeiro instituto terciário franciscano em Vila Rica, Minas Gerais. Nesse documento, o frei Antônio da Conceição, regente da Província da Imaculada Conceição do Rio de Janeiro, designou a frei Antônio de Santa Maria a tarefa de resgatar religiosos franciscanos apóstatas na região, reintegrando-os ao convento e estabelecendo uma Ordem Terceira Franciscana. O frei Antônio de Santa Maria foi pioneiro como comissário visitador das Ordens Terceiras nas Minas. A já existente presença de irmãos terceiros professos na região serviram como incentivo para a criação dessa ordem secular. Em 1746, em Vila Rica, o primeiro sodalício desse tipo nas Minas foi estabelecido, principalmente com irmãos terceiros vindos da congregação do Rio de Janeiro. Essa iniciativa visava oferecer acesso a serviços espirituais e apoio secular disponíveis através de suas patentes.

A criação da Ordem Terceira de São Francisco, em Mariana, conforme destacado pela pesquisa de Barbosa (2015), teve como base a observação de que havia muitos irmãos terceiros associados à Ordem de Vila Rica residindo

na referida cidade. Esses irmãos terceiros solicitaram ao comissário visitador, frei Manoel do Livramento, em 1758, permissão para estabelecerem um grupo próprio na cidade de Mariana. Esse pedido foi concedido e o ato foi confirmado em 21 de julho de 1758 pelo bispo diocesano Dom Frei Manoel da Cruz.

Oliveira (2015) observa que a Ordem Terceira Franciscana, desde sua criação, exercia um atrativo nas elites locais, uma vez que os participantes da primeira reunião fundadora incluíam as figuras mais destacadas da própria cidade. Além disso, ele salienta que fazer parte de uma Ordem Terceira representava a opção mais próxima de integrar o "Corpo Místico" da Igreja. Num contexto social altamente hierarquizado, onde a religião desempenhava um papel fundamental, estar em maior sintonia com a cristandade podia ser visto como um fator diferenciador crucial para a busca da salvação da alma – uma preocupação de extrema relevância para esses indivíduos. Conforme salienta o pesquisador:

Uma simples análise dos testamentos redigidos no período enfocado permite a percepção de que a preocupação com a salvação da alma era uma constante àqueles homens que habitavam não só as Minas, como todo o Império Português. Eram constantes nestes documentos a atribuição de um grande número de missas para “as almas do purgatório”, assim como de seus familiares e, claro, a própria. A Ordem Terceira de São Francisco era também sempre lembrada nos testamentos, seja para realizar o acompanhamento dos irmãos defuntos, ou na escolha da mortalha, ou até mesmo herdando os bens do falecido em troca de missas e cerimônias em intenção da alma do defunto. (OLIVEIRA, 2015, p.65)

A busca pela salvação era um traço marcante desse período, manifestando-se através das diversas formas de expressão artística. Essa busca transcendental não somente permeava a espiritualidade do período, mas também deixava uma marca tangível nas criações artísticas, na arquitetura e nas práticas culturais da sociedade. Nas Ordens Terceiras Franciscanas, as práticas penitenciais se configuravam como um meio expressivo na iconografia, traduzindo esse sentimento, ressaltando a importância dos ritos de purificação e expiação dos pecados. Adalgisa Arantes Campos (2011) ressalta que:

Não obstante, é comum a representação de atributos que lembram o quanto a vida e os bens terrenos são efêmeros: a ampulheta (fluir incessante do tempo), a flor (cuja existência é pouco durável), o espelho (vaidade corporal), o livro (vaidade do conhecimento), os instrumentos e partituras musicais (apego aos prazeres). A espiritualidade franciscana ressalta também em seu programa iconográfico, atributos que expressam a solução para a vida cristã, ou seja, para a salvação da alma: o crânio (a lembrança da morte), o rosário (a necessidade da oração contínua) o silício, a cruz e os mártírios do Cristo (a necessidade da penitência). (p.64)

A espiritualidade penitencial dos terceiros franciscanos encontrava destaque na Procissão de Cinzas. De acordo com a pesquisa de Campos (1999), esse cortejo tradicionalmente contava com a presença de santos leigos, representando penitentes, além de Nossa Senhora da Conceição, a padroeira da Ordem. A procissão também incorporava cenas alusivas ao Santo de Assis e algumas inspiradas no Gênesis, retratando a criação do homem, a desobediência e a punição divina por meio da imposição da morte.

A autora observa que o propósito da procissão era apresentar aos devotos a narrativa da criação e da queda, assim como o martírio e a redenção de Jesus, visando instigar uma reflexão nos fiéis sobre a mortalidade, a futilidade e a efemeridade de tudo que é terreno. Ela destaca que a mortificação em vida era considerada essencial para a salvação, como enfatizava Vieira: “Todos nascemos para morrer, e todos morremos para ressuscitar” (CAMPOS, 1999, p.139).

Durante a Procissão de Cinzas, em Mariana, e com algumas variações em procissões congêneres, de acordo com os Estatutos da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência de Mariana de 1765, juntamente com as descrições fornecidas por Campos (1999), o seguinte esquema, descrito a seguir, é observado. Primeiro, a cruz da penitência é carregada por um homem vestido de saco, acompanhado por dois ciriais trajados da mesma forma. Logo após, aparece a árvore da penitência, desprovida de folhas e coberta de espinhos. Três figuras alusivas à morte (simbolizada por uma pessoa vestida de pintura esquelética), à confissão e à construção vêm em seguida. Também estão presentes a árvore do paraíso, com uma cobra enroscada, bem como

Adão e Eva. Um querubim com espada, representando a expulsão do Éden, desprezo pelo mundo e os santos inocentes (que morreram em Marrocos). Posteriormente, o andor de Nossa Senhora da Conceição aparece, cercado por quatro lanternas e dois anjos. Doze andores subsequentes carregam, cada um, doze anjos e os respectivos santos: São Francisco Penitente, o Patriarca entregando a Regra a São Lúcio e Santa Bona, Madre Santa Clara do Monte Falco, Pontífice confirmando a Regra, Santa Isabel Rainha da Hungria, São Roque, São Ivo, Santa Rosa de Viterbo, São Luís (Rei de França), Santa Isabel (Rainha de Portugal), São Domingos e São Francisco. Por fim, o andor de São Francisco recebendo as chagas que é acompanhada com quatro lanternas. A procissão prossegue com quatro anjos segurando pálios, transportados pelos Irmãos que ocupam os postos mais elevados na Ordem. O Estatuto exorta os penitentes a realizarem a procissão com zelo e devoção, a fim de que ela possa servir a Deus e ao Santo Patriarca da maneira mais convincente possível.

Em São João del-Rei, de acordo com Campos (1999), os terceiros franciscanos exibiam composições mais voltadas para o escatológico e ocasionalmente até para o macabro durante o cortejo. Tais elementos incluíam uma ampulheta, duas figuras portando bandejas com cinzas, caveiras, ossos e a representação simbólica do "desprezo das vaidades", segundo uma descrição de 1781.

A autora disserta que, em meados dos setecentos, as estátuas de roca⁸² dominavam as imaginárias dos terceiros, com observância nos detalhes e nos materiais, envolvendo-os com roupas, peles de carneiro, perucas, sapato, cabacinha, cachorrinho, caveiras, entre outros atributos. No cortejo, pessoas podiam representar alguns personagens, como Adão e Eva, revestidas de peles ou folhas; a morte, que era vestida com uma estampa de esqueleto e portava uma foice; anjos carregando cartelas com frases explicando a passagem do Gênesis.

Essa procissão transmite o ideal de espiritualidade alusiva à quaresma, seguidos de exercícios espirituais e penitenciais comentados anteriormente. A

⁸² "Imagem de grande ocorrência nas velhas igrejas mineiras, apresentando apenas a descoberto, parte do corpo — rosto, busto, braços, mãos ou por extensão, meio corpo, ficando o restante da figura revestido de roupagem em pano natural." (ÁVILLA, 1996, p.173).

referida historiadora disserta que o Cortejo de Cinzas reflete a lembrança da morte (*Memento Mori*), da vaidade humana (*Vanitas*) e do sacrifício à maneira de Cristo.

As sacristias dos terciários refletiram igualmente esse enfoque penitencial e de austeridade. Como destacado anteriormente, a Reforma Católica acentuou a relevância desse espaço como local de preparação litúrgica e contemplação espiritual. As expressões artísticas foram utilizadas para intensificar a sacralidade dos ritos religiosos, evocando temas relacionados ao sacrifício, à penitência e à reverência pelos santos da Ordem.

A sacristia era um ambiente de acesso restrito, destinado aos responsáveis pelas celebrações litúrgicas de cada capela. No entanto, de acordo com Biancardi (1988), em meio ao contexto de predominância de organizações leigas em Minas Gerais, era comum que as sacristias fossem mais acessíveis. Nas igrejas onde não havia um espaço dedicado a reuniões, como os consistórios, atividades não litúrgicas podiam ocorrer nesse local.

Os Estatutos dos terciários franciscanos em Mariana trazem algumas referências a esse espaço. No capítulo dezenove, que trata das diretrizes para a posse dos novos irmãos eleitos, o documento descreve um ritual em que o Irmão Vigário, juntamente com o Irmão Comissário, carregará tochas acesas e as entregará aos Irmãos Sacristães da Mesa Nova, para o Ministro Imediato e todos os mesários. Após uma procissão pela Capela com o canto do *Responso* para os irmãos falecidos, os irmãos devem se dirigir à sacristia em silêncio e modéstia. No capítulo trinta e oito, há uma descrição que todos aqueles que trazem consigo alguma espada ou arma estão proibidos de entrar na capela, sacristia e noviciado.

Apesar das escassas referências sobre quem tinha acesso ao espaço reservado da sacristia, dada a sua menção restrita a ocasiões oficiais ou litúrgicas, podemos deduzir que os membros da Ordem Terceira de São Francisco circulavam nesse ambiente. Isso se deve, primeiramente, ao fato de que esse local proporciona entrada a outros compartimentos, e a sua ornamentação evoca um sentimento de valorização e identificação com a Ordem Terceira, uma afiliação almejada pelas elites locais. Portanto, as características penitenciais e contemplativas presentes nas pinturas estão relacionada aos terciários franciscanos.

Nesse sentido, Salvador (2015) enfoca a relevância das escolhas iconográficas presentes nos forros da capela franciscana. Ela ressalta que: “as representações mais intimamente ligadas à Ordem franciscana se localizam na sacristia, lugar restrito e reservado” (p.116). Por outro lado, no forro da nave, a cena selecionada foi a do dilúvio. A autora observa que essa representação assume uma abordagem mais genérica do cristianismo.

3.4 Isolamento e vida em comunidade

Nas pinturas de Mestre Ataíde no forro da sacristia, destaca-se o emprego da paisagem localizada à direita de ambas as imagens. Campos (2007) ressalta a presença de uma cidade distante ao fundo e um barco solitário em águas serenas. Segundo a autora, essa representação “indica o emprego precoce da paisagem, ainda que submetida ao motivo religioso” (p. 229). O uso imagético desse recurso acentua o clima de austeridade nas imagens, com o santo patriarca retratado de forma isolada da vida em comunidade. Há, assim, uma dualidade entre esses dois elementos que é ressaltada pelo artista.

No painel *São Francisco em Oração*, destaca-se a presença de uma paisagem no canto direito. Nessa composição, um rio de tonalidades terrosas é pontuado por dois barcos à vela, enquanto no horizonte surgem casas cuja arquitetura se assemelha às edificações do período colonial. Nove construções puderam ser identificadas na cena. Ainda mais ao fundo, elevações montanhosas completam a composição. Ataíde reserva cerca de um terço da extensão horizontal do painel para retratar essa paisagem, conferindo-lhe uma destacada representação.



Figura 43: Manoel da Costa Ataíde. Detalhe do painel *São Francisco em oração*. Sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Mariana, MG. Têmpera sobre madeira. Fonte: acervo pessoal

Na outra pintura, o artista retrata a mesma cena, porém com algumas modificações. Apenas uma embarcação é visível, enquanto, ao fundo, as construções coloniais apresentam torres em três edificações, possivelmente relacionadas a templos religiosos. Nesse caso, identificamos cinco construções. A paleta de cores mantém a tonalidade terrosa, mas, no relevo montanhoso, o verde assume um tom mais escuro, conferindo um contraste acentuado à composição urbana. Entretanto, vale ressaltar que não podemos afirmar que essa diferença se origine da intenção artística original, pois as condições de conservação podem ter tido um desgaste diferenciado ao longo do tempo. A presença das capelas, diferenciando-se do painel anterior, chama a atenção, sugerindo uma possível associação com uma temática mais glorificada de São Francisco, que é agraciado pelas bênçãos divinas na companhia dos anjos.



Figura 44: Manoel da Costa Ataíde. Detalhe do painel *Agonia de São Francisco*. Sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Mariana, MG. Têmpera sobre madeira. Fonte: acervo pessoal

Márcio Sampaio (1997) observa que até meados do século XIX, a pintura mineira permaneceu essencialmente vinculada à igreja, com foco predominantemente em temas religiosos. O autor enfatiza que assuntos profanos, como retratos e cenas da vida cotidiana, surgiam de forma esporádica, sem adquirir um significado mais amplo. Em sua análise, Sampaio conclui que:

Embora a pintura de paisagem só venha a afirmar-se como gênero autônomo no final do século XIX, ela aparece já nas primeiras manifestações com alguma frequência, funcionando como pano-de-fundo das cenas bíblicas e da vida dos santos que são temas das pinturas de teto ou parede das igrejas. (p.9)

No entanto, o autor aponta para algumas exceções, entre elas José Joaquim Viegas de Menezes (1778-1841), que iniciou sua produção de peças gráficas, pinturas de paisagens e retratos a partir de 1802. Residindo em Vila Rica, Viegas de Menezes é reconhecido como um dos pioneiros da imprensa mineira, desafiando as proibições vigentes ao imprimir um livro, em 1806, através da técnica de calcografia. Entre suas produções, destacam-se algumas aquarelas de Mariana, como a representação da Chácara Episcopal de Mariana e os jardins de Dom Cipriano.



Figura 45: José Joaquim Viegas de Menezes. Prospecto da Caza e Chácara Episcopal vista de huma janela do Seminario, que lança para a mesma Chácara em Marianna, 1809, aquarela sobre papel, 31x53,5cm, acervo do Museu Arquidiocesano de Mariana. Fonte: Wikipedia

Identificamos que a incorporação da paisagem urbana colonial nas pinturas de Ataíde sugere uma profundidade simbólica que vai além da sua mera estética.

Márcio Sampaio (1997) observa que o uso de paisagens como plano de fundo para cenas bíblicas ou representações de santos costuma ter um propósito meramente decorativo. Entretanto, há situações em que, para além de sua função estética, a presença da paisagem assume um significado simbólico, “carregando toda a atmosfera e a informação adicional para a figuração do primeiro plano” (p.9). Tal aspecto é visível nas obras de Ataíde na sacristia, onde a paisagem não apenas contribui para a beleza visual, mas também fortalece a mensagem transmitida pelas imagens.

Como mencionamos previamente, o clima de austeridade é transmitido pelas duas imagens. Nesse contexto, o próprio santo é retratado em um estado de isolamento da vida social comum. Esta dualidade essencial, que oscila entre a vida em comunidade e o isolamento contemplativo, é uma característica da espiritualidade franciscana, conforme identificado por Visalli (2003). Distinguida dos monges que se retiravam da sociedade, a singularidade da Ordem dos Frades Menores reside na sua atuação direta na vida urbana, intercalando essas atividades com momentos de recolhimento solitário dedicados à oração, penitência e jejum.

Diante disso, torna-se plausível compreender os painéis da sacristia como um modelo a ser seguido. A representação das casas coloniais e do relevo montanhoso ao fundo pode ter sido identificada pelos observadores como a própria cidade onde residiam, estimulando uma conexão analógica entre o patriarca e eles próprios. Essa analogia poderia refletir a necessidade do isolamento, a busca pela mortificação do corpo e a ascensão espiritual, tudo dentro do contexto do recolhimento, sem, contudo, abdicar de um engajamento ativo na comunidade circundante. Ou seja, a figura de São Francisco de Assis é retratada como alguém que pratica o eremitério, mas sem deixar de evidenciar sua participação ativa na vida comunitária.

As pinturas de Mestre Ataíde na sacristia exploram a relação entre a paisagem local e os temas religiosos. A representação da paisagem urbana

colonial por Ataíde acrescenta um significado mais profundo, possivelmente simbolizando a dualidade fundamental da espiritualidade franciscana entre a vida contemplativa e o envolvimento comunitário. Essas composições não apenas visualmente retratam a paisagem, mas também sugerem interpretações sobre a interconexão entre os elementos visuais, rituais litúrgicos e mensagens simbólicas que o artista pretendia transmitir. A presença frequente da água e as diferentes abordagens dessas representações adicionam camadas de significado, representando tanto a dicotomia entre a vida urbana e o isolamento espiritual quanto a condenação dos pecados humanos.

3.5 As funcionalidades imagéticas nas sacristias mineiras

No primeiro capítulo, destacamos as funcionalidades atreladas ao espaço da sacristia e sua valorização a partir do Concílio de Trento. As representações visuais também são evidenciadas nesse local, sendo atribuídas funções que dialogam com o espaço e também com os comitentes de cada edifício religioso.

Desde as primeiras capelas construídas pelos missionários nas terras brasileiras, um espaço específico sempre foi reservado para a sacristia. Biancardi (1988) classifica as sacristias brasileiras em duas categorias distintas: aquelas associadas a igrejas construídas pelo clero regular e aquelas vinculadas ao clero secular. Nessa última categoria, a autora inclui também as construções religiosas das Irmandades e Ordens Terceiras.

Ao longo do período colonial brasileiro, a historiadora observou que se registrou um maior número de construções das Ordens Terceiras em comparação com as Ordens Primeiras, sendo as ordens terciárias franciscanas e carmelitas particularmente proeminentes na expansão ultramarina lusitana. A hierarquia social da época favoreceu as Ordens Terceiras, atraindo principalmente pessoas da elite, o que resultou em maior capacidade econômica para a edificação de suas capelas. Em Minas Gerais, além de Mariana, as Ordens Terceiras franciscanas ergueram imponentes templos em cidades como Vila Rica, São João del-Rei e Diamantina.

As imagens presentes no espaço da sacristia auxiliam na compreensão das funcionalidades associadas a esse ambiente. Ao examinar a sacristia da Capela de São Francisco, em Mariana, observamos três narrativas essenciais que emergem de forma marcante: as práticas penitenciais, a ênfase no êxtase ou em uma espiritualidade transcendental, e a reverência a São Francisco de Assis. Essa temática não se limita à mencionada sacristia, estendendo-se também a outras sacristias das Ordens Terceiras franciscanas, como a de Ouro Preto, que apresenta similaridades nas pinturas de teto.

A sacristia da Capela de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, segundo a mesma autora mencionada anteriormente, foi construída entre 1777 e 1779, incluindo a execução do lavabo por Antônio Francisco Lisboa - Aleijadinho. Essa peça, conforme explorado pela pesquisa de Francisco Barroso Filho (2016), apresenta uma representação simbólica da Ordem. Na parte superior, na frente da cruz, encontra-se duas mãos com estigmas, simbolizando Cristo e São Francisco. Logo abaixo, um escudo oval exibe as cinco chagas de Jesus, rodeado por dois anjos. O anjo à esquerda segura uma ampulheta, enquanto o da direita segura uma caveira. Um raio de luz parte do escudo e ilumina um arcanjo que carrega um medalhão com a efígie de São Francisco na mão esquerda, enquanto a mão direita segura uma coroa de louros, simbolizando a vitória. Essa coroa é colocada sobre uma figura com vestes franciscanas, com os olhos vendados, representando uma alegoria da fé. O letreiro na figura central diz *haec est ad coelum quae via ducit oves*, que traduzido para o português significa "este é o caminho que conduz as ovelhas ao céu". Aos pés da figura franciscana, dois anjos estão presentes: um com um cilício e outro com um cingulo ou cordão franciscano. Os quatro anjos carregam objetos relacionados à penitência, conversão dos pecados e brevidade da vida, evidenciando o sentimento de Vanitas, aspectos presentes nas manifestações artísticas da Ordem Terceira da Penitência. No pedestal, entre duas cabeças de cervos, outra inscrição diz *Ad dominum curro sitiens cervus ad undas*, a qual significa "Corro para o Senhor, assim como o servo sequioso corre para as águas". Essa frase enfatiza tanto a purificação pelas águas usadas no lavabo para a preparação litúrgica quanto o desejo espiritual de buscar a divindade.



Figura 46: Antônio Francisco Lisboa. Lavabo da sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Ouro Preto, MG. Fonte: acervo pessoal



Figura 47: Sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Ouro Preto, MG. Fonte: acervo pessoal

A historiadora supracitada observa, ainda, que o arcaz apresenta um design simples, feito de jacarandá e cedro, com sete gavetas grandes e dez menores, sem adornos ou puxadores. O centro do móvel, onde se encontra o altar, é pintado em azul-turquesa com molduras amarelas, formando quadrados decorados com pinturas singelas de rosas. Sobre o oratório não há um nicho ou oratório, mas sim um fundo com um pequeno teto, adornado com diversos anjos, volutas azuis, e, acima deles, uma pomba simbolizando o Espírito Santo. Na frente do altar, estão duas imagens: uma de Cristo crucificado na cruz e a outra do santo patriarca abraçando Jesus, com seus olhares fixados um no outro.



Figura 48: Detalhe do arcaz. Sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Ouro Preto, MG. Fonte: acervo pessoal



Figura 49: Detalhe do altar. Sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Ouro Preto, MG. Fonte: acervo pessoal

Em 1780 e 1781, o artista Manoel Pereira de Carvalho (1746-1829) produziu os cinco painéis, conforme documentado nos recibos da Ordem⁸³. De acordo com Barroso Filho (2016), as pinturas laterais retratam dois santos eremitas e dois santos religiosos, imersos em cenas penitenciais e de oração. O autor identifica esses personagens em apenas dois dos quadros, Santo Antão e Santa Maria Egípcíaca, ambos reconhecidos como santos penitentes do deserto. Entretanto, Cônego Raimundo Trindade (1951) sugere uma outra interpretação, mencionando que os santos representados no teto são "de um lado, São Francisco da Porciúncula, e Santa Maria Egípcíaca; do outro lado, a mesma santa e São Francisco em oração" (p.398). Portanto, apesar da dificuldade em determinar a identificação precisa de cada figura religiosa em cada imagem, é relevante observar as escolhas iconográficas feitas pelo artista.

⁸³ A nossa ven.ª Ordem a M.ª Perª de Carvª, Pintor que foi da Sacristia D.ª e o que dadª obra selhe ficou devendo na frª que suplicou ameza d'13 de Janrº d'82 - 24000 selhepagarão ja 12000 oqueconsta do decum.to N.3 na linha doSindico Antº Fr.oo da Sª e restaselhe - 10/8a. (RAIMUNDO, 1951, p.396)



Figura 50: Manoel Pereira de Carvalho. *Santa Maria Egípcíaca, São Francisco da Porciúncula, Santa Maria Egípcíaca e Santo Antônio*. Forro da Sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Ouro Preto, MG. Fonte: acervo pessoal

Os quatro personagens estão ambientados num lugar afastado da sociedade urbana, com bastante vegetação, acompanhados de uma cabana ou um rochedo para acomodação, semelhante à cabana eremítica presente no painel da sacristia de Mariana. Há diversas outras referências que são utilizadas em ambas, como os objetos penitenciais, tais como o crucifixo, caveira, livro de oração, ampulheta, cilício, rosário e a disciplina, inclusive, no quadro de Santa Maria Egípcíaca, a santa está aplicando esse instrumento de mortificação em si, assim como cilício. Na representação da cena, também é observável algumas árvores cortadas e ressequidas, contrastando com a vegetação, evocando uma atmosfera de austeridade na pintura. Outra semelhança é a presença de pássaros em todos os quadros, que também é presente na pintura de Ataíde.

No centro da sacristia, destaca-se a cena de São Francisco sendo transportado ao céu. A glorificação do patriarca é retratada com o santo sendo carregado por três anjos: um segurando suas costas, outro sua mão e braço, e um terceiro empurrando seu pé para cima. Todos estão envoltos por nuvens que dão a impressão de que o céu desce até o patriarca, elevando-o para os altos céus. Raios de luz emanam da parte superior do painel em direção ao personagem principal, que olha para cima com os braços abertos, rendendo-se ao chamado divino. Outros seres angelicais compõem a cena: à direita, um anjo carrega um brasão semelhante ao presente no lavabo; à esquerda, dois anjos apontam para o santo fundador da Ordem dos Frades Menores, e um deles segura um estandarte branco. A paleta de cores predominante para os anjos é o azul e o vermelho. Na parte inferior da pintura, uma paisagem se desenha, com vegetação, montanhas e troncos de árvores cortadas e secas. As cores utilizadas por Manoel Pereira de Carvalho são contrastantes: na cena com o santo e os anjos, predominam cores fortes como amarelo, vermelho e azul; enquanto na paisagem, predominam cores mais escuras como ocre, verde escuro e marrom. A dualidade se estende à narrativa: na parte superior, a glorificação enfatiza a divinização e o deslumbramento da glória celeste; já na parte inferior, o caráter terreno prevalece, acompanhado pelo clima de austeridade evocado pelos galhos ressequidos.



Figura 51: Manoel Pereira de Carvalho. *Glorificação de São Francisco*. Forro da Sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Ouro Preto, MG. Fonte: Filho (2016)

É interessante identificar as semelhanças entre as pinturas do teto da sacristia de Mariana e aquelas encontradas na sacristia de Ouro Preto. As narrativas iconográficas desdobradas em ambas compartilham elementos similares. Um exemplo é o painel *São Francisco em Oração*, onde é possível perceber um enfoque narrativo na penitência, na mortificação e na austeridade espiritual que permeiam a composição da cena.

Outra correspondência pode ser observada entre o painel central da sacristia de Ouro Preto e a *Agonia de São Francisco* na sacristia de Mariana.

Ambas apresentam a concepção de que o céu se aproxima de São Francisco, expressando essa conexão através do contraste entre as representações celestiais e terrenas. Na pintura de Manoel Pereira Carvalho, o patriarca é elevado aos céus para a sua divinização, enquanto na obra de Ataíde, os seres celestiais permanecem na esfera terrena, diferenciando-se pelas nuvens que cercam o santo, consolando-o em seu êxtase por meio da música e a luz divina que o envolve.

As semelhanças presentes nas pinturas de teto das duas igrejas comunicam propósitos similares na utilização destas representações visuais como veículos de transmissão de ideais que estão ligados aos valores dos terciários franciscanos. Entre esses ideais, destacam-se a penitência, a mortificação, o arrependimento dos pecados e a glorificação do santo patriarca como um modelo a ser seguido e exaltado. Dada as similaridades entre as duas composições imagéticas, surge a possibilidade de inferir uma possível influência, visto que as pinturas de Ouro Preto foram criadas anteriormente, o que poderia ter exercido uma influência sobre o comitente das produções visuais de Manoel Pereira Carvalho.

Também estão presentes, na sacristia da capela de São Francisco de Ouro Preto, quatro quadros de Francisco Xavier Gonçalves sobre o arcaz. Filho (2016) comenta que essas pinturas retratam: São Francisco diante do Papa Inocêncio; São Francisco pregando; visão de São Francisco; e o São Francisco lendo as regras da Ordem a São Lúcio e a Santa Bona. Ao redor das paredes, encontram-se os quadros de Santa Isabel de Portugal, São Roque, Santa Isabel da Hungria, Santa Rosa de Viterbo, Santo Ivo e São Luiz, Rei da França. E segundo o mesmo autor, são figuras religiosas pertencentes à Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Na Sacristia da Capela de São Francisco de Assis, em Diamantina, destaca-se uma pintura no forro, atribuída ao pintor Caetano Luís de Miranda (1774-1837), datada de 1795, que também participou da pintura da capela-mor, conforme apontado por Selma Melo Miranda (2009). De acordo com Del Negro (1978), a obra é intitulada *São Francisco Adorando o Crucificado*. A composição retrata o santo ajoelhado sobre um tablado, aos pés do crucificado, em um momento de visão divina à esquerda. O patriarca estende um braço

aberto e mantém o outro sobre o próprio peito, evidenciando as chagas em suas mãos. Cristo, com marcas de ferimentos em diversas partes de seu corpo, estende uma das mãos em direção ao ombro do Santo de Assis, fixando o olhar nele. Raios de luz emanam de ambos os personagens e são acompanhados por três anjos. Um anjo à direita é representado apenas pela cabeça, enquanto os outros dois seres celestiais são posicionados na parte inferior da pintura, segurando o Evangelho aberto. Um panejamento no plano de fundo, à esquerda, percorre toda a extensão do quadro, como se fosse aberta para que os observadores testemunhem o encontro divino entre os protagonistas. O restante do fundo da obra é ocupado por nuvens.

A obra pictórica é complementada por uma elaborada moldura de rocalha, que envolve a cena central. De acordo com a descrição de Miranda (2009):

A estruturação geral compreende dois grandes ornatos sinuosos laterais ao painel central, com curvatura de maior raio na parte superior, apoiados sobre base formada por pares de S e C escalonados em três estágios e coroamento em alto frontão encimado por peanha ornamental e cruz. Pontos sensíveis da estrutura foram marcados por pares de crianças – dois meninos em cima ladeando o frontão e dois na região intermediária – e por par de guirlandas de flores encadeadas na base. Concheados, rocalhas e motivos florais se espriam por toda a tarja em vibrante ornamentação que se sobrepõe ao tratamento tracejado da superfície de fundo, certamente inspirado na arte heráldica. Entre os ornatos destacam-se o flamejante acabamento de rocalhas e concheados laterais, o desenvolvimento das cartelas do coroamento e da base, a suavidade e delicadeza dos meninos e o generoso emprego de motivos florais. Flores e folhas em arrecadas, festões e buquês se espalham em toda a composição. (p.152)

A autora destaca a presença de uma tarja, na parte inferior da pintura, contendo um diálogo entre São Francisco e o Cristo Crucificado, redigido em português, ao contrário do latim mais comum na época e usado na pintura da capela-mor: “Que hé isto? ó bom Jesus eu me confundo / Entre tanto favor e fineza tanta: / A virtude hé que me encanta / Por ella do alto Empyreio desço ao mundo.” (DEL NEGRO, 1978. p. 42). Esse diálogo estabelece uma conexão

direta com o tema retratado no painel central, em que o santo contempla o crucificado e é consolado através da sua Paixão.

Na estrutura de rocalha, quatro anjos foram dispostos entre os eixos laterais da composição, todos coroados por flores e assentados entre os modilhões.



Figura 52: Caetano Luís de Miranda. *São Francisco adorando o crucificado*. Forro da Sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Diamantina, MG. Fonte: acervo pessoal

A pintura do forro, embora não apresente diretamente o tema penitencial como nas sacristias de Ouro Preto e Mariana, também possui sua presença aqui. A representação de Cristo crucificado evoca um dos temas centrais das práticas de mortificação da carne e da renúncia aos prazeres terrenos através de sacrifícios corporais. São Francisco, com suas chagas evidentes, incorpora essa ideia ao ajoelhar-se e contemplar a cruz de Cristo. A temática da glorificação também está presente, evidenciada pela representação da cena divina com as nuvens e os anjos, que denotam a natureza divina do acontecimento retratado. Portanto, é possível inferir que

nessa sacristia também se entrelaçam temas comuns às duas sacristias previamente discutidas: penitência, glorificação e a exaltação do santo patriarca.

A sacristia da Capela dos Terciários Franciscanos, em São João del-Rei, segundo as observações de Biancardi (1988), apresenta uma estética mais contida em comparação com outras capelas da mesma ordem em Minas Gerais. O lavabo, talhado em pedra sabão, ostenta uma taça de granito, ornada por um anjo central e dois peixes entrelaçados aos seus pés. A parte superior do lavabo é guarnecida por anjos laterais e uma concha central, em meio a conchóides e volutas decorativas. O espaço abriga um pequeno arcaz, definido por linhas retas, contando com quatro gavetas providas de puxadores simples em metal. Merece nota que o armário na parede lateral, no qual o oratório se encontra alocado, data de um período subsequente, conforme observado pela autora. Na parede que se encontra o lavabo, encontramos três imaginárias, sendo uma delas do santo patriarca segurando um crucifixo. Contudo, diferentemente de outros exemplos, essa sacristia carece de pinturas adornando o ambiente.

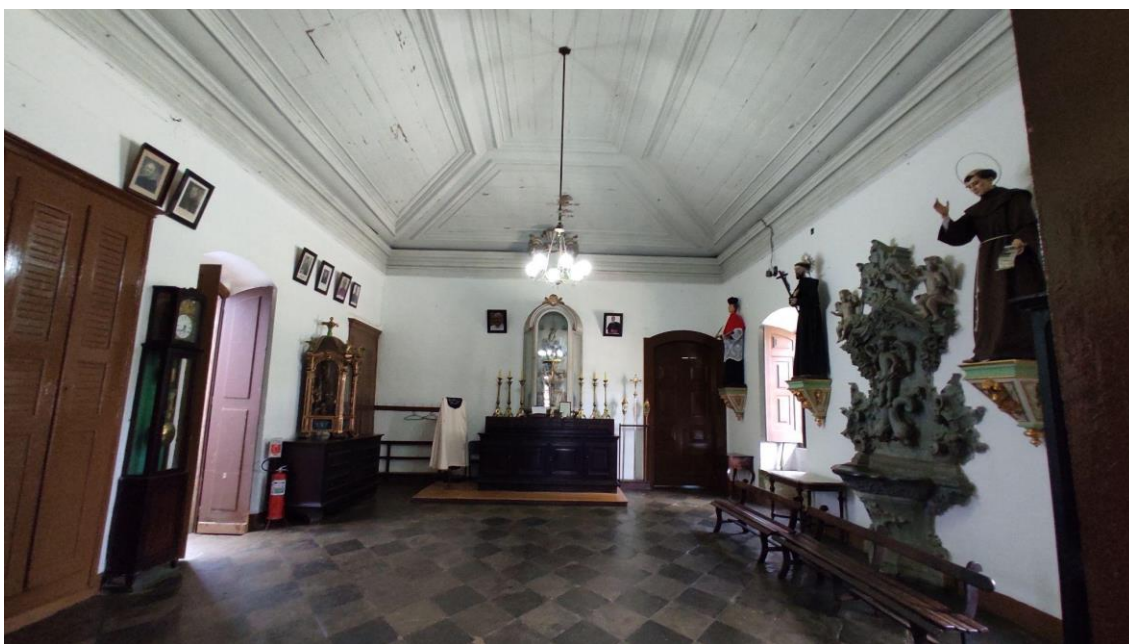


Figura 53: Sacristia da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, São João del-Rei, MG.
Fonte: acervo pessoal

Para uma análise comparativa, apresentaremos algumas sacristias das Ordens Terceiras do Carmo e de outras associações laicas, com o intuito de aprimorar a compreensão do papel das imagens nesse contexto e de suas conexões com os membros de cada entidade laica. Assim, nosso objetivo é identificar as temáticas comuns nas diversas edificações religiosas, conceituando as escolhas imagéticas e, dessa forma, demonstrando tanto os temas gerais presentes nas imagens de Ataíde quanto aqueles que se diferenciam.

A construção da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Ouro Preto, teve início em 1756, sob a supervisão de José Pereira dos Santos. A iniciativa partiu dos irmãos terceiros do Carmo do Rio de Janeiro, que se estabeleceram na antiga Vila Rica. As obras da nave estenderam-se até 1779, e, em 1780, Francisco de Lima Cerqueira concluiu a cantaria da portada, o lavabo da sacristia e o arco do coro. A sacristia, conforme apontado por Biancardi (1988), encontra-se situada atrás da Capela Mor e possui dimensões de 12,20 metros de comprimento por 5,60 metros de largura.

No centro do arcaz da sacristia, destaca-se um oratório composto por quatro colunas decoradas com base, capitéis e cornijas ornamentadas com frisos dourados, guirlandas de flores e elementos *rocaille*. O frontão superior exibe dois anjos em cada lateral e diversos rostos angelicais rodeando o brasão da Ordem do Carmo, que representa uma montanha com uma cruz e três estrelas. O fundo interior do oratório é adornado com rostos de anjos e uma imaginária de Cristo no centro.



Figura 54: Detalhe do altar e do lavabo da sacristia da Capela da Ordem Terceira do Carmo, Ouro Preto, MG. Fonte: acervo pessoal

O lavabo, datado de 1776, de acordo com Biancardi (1988), é esculpido em pedra-sabão com detalhes dourados. No centro do lavabo, encontra-se a representação da Virgem do Carmo com Jesus em seu colo, juntamente com o escapulário, enquanto a parte inferior é decorada com guirlandas de flores e elementos *rocaille*.

As paredes laterais da sacristia abrigam duas telas representando São Luís da França, e no forro, encontram-se cinco caixotes com pinturas. No painel central, São Simão Stock recebe o escapulário de Nossa Senhora do Carmo, rodeado e sustentado por vários anjos. Os demais painéis retratam: Santa Teresa de Jesus, São João da Cruz, Profeta Elias, Santa Maria Madalena de Pazzi e Santo Alberto de Jerusalém.

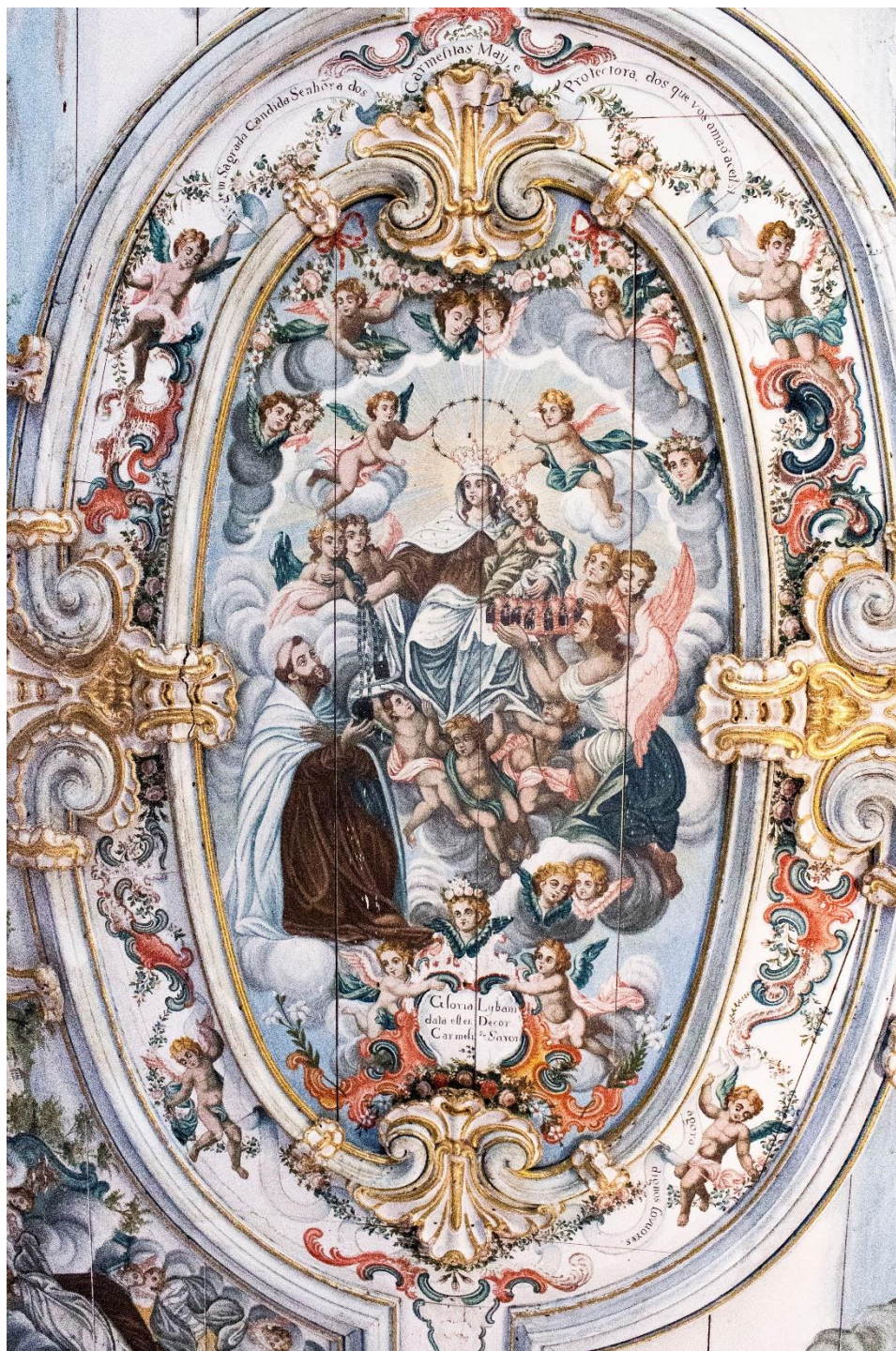


Figura 56: Detalhe do forro da sacristia da Capela da Ordem Terceira do Carmo, Ouro Preto, MG. Fonte: acervo pessoal



Figura 57: Detalhe do forro da sacristia da Capela da Ordem Terceira do Carmo, Ouro Preto, MG. Fonte: acervo pessoal

A Igreja de Nossa Senhora do Carmo, localizada em Sabará, Minas Gerais, teve sua construção iniciada em 1763, sob a iniciativa da Ordem Terceira do Carmo, que contratou o mestre Tiago Moreira para supervisionar as obras. A sacristia está posicionada no lado direito da Capela-mor, e, em seu forro, uma pintura retrata a figura de Santa Tereza de Jesus. Nesta representação, Santa Tereza está ajoelhada junto a uma mesa que sustenta um livro aberto. À frente do seu coração, uma chama simboliza a paixão espiritual que a consumia. A cena é complementada pela presença de um anjo que segura uma flecha, direcionando-a em direção ao coração da carmelita, simbolizando uma união mística entre ela e o divino.

As capelas da Ordem Terceira do Carmo nas cidades de Mariana, São João del-Rei e Diamantina não exibem pinturas no forro de suas sacristias. Em Mariana e Diamantina, apresentam arcazes com um oratório contendo um crucifixo na parte superior.



Figura 58: Detalhe do forro da sacristia da Capela da Ordem Terceira do Carmo, Sabará, MG. Fonte: acervo pessoal



Figura 59: Sacristia da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Mariana e Diamantina, MG. Fonte: Google Maps

Na Igreja Matriz Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto, reuniu-se um significativo número de irmandades leigas, incluindo a Irmandade de Nossa Senhora do Pilar e a Irmandade do Santíssimo Sacramento. A sacristia é acessada pelos corredores laterais e encontra-se posicionada atrás da capela-mor. O arcaz de jacarandá ocupa toda uma parede lateral, e, do lado oposto, um lavabo esculpido em pedra-sabão adornado com golfinhos entrelaçados.

O forro da sacristia, como indicado por Biancardi (1988), data do final do século XVIII e é decorado com pinturas em caixotões de formas poligonais. Dois painéis de formato octogonal destacam-se nesse forro, retratando a Assunção de Nossa Senhora e a Coroação da Virgem.



Figura 60: Detalhe do forro da sacristia da Igreja Matriz Nossa Senhora do Pilar, Ouro Preto, MG.
Fonte: acervo pessoal

A Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, localizada em Ouro Preto, tem sua origem na irmandade com o mesmo nome. O forro da sua sacristia, uma obra datada entre 1792 e 1794 e executada por José Gervásio de Sousa, representa os quatro evangelistas: Mateus, Marcos, Lucas e João.



Figura 61: Detalhe do forro da sacristia da Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Ouro Preto, MG. Fonte: acervo pessoal

Na Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em São João del-Rei, iniciada a partir da Irmandade do Santíssimo Sacramento, estabelecida na cidade em 1711, houve o desejo de erguer um novo templo na região, cuja concretização se deu a partir de 1721. O forro da sacristia apresenta a mesma temática anterior, retratando os quatro evangelistas.



Figura 62: Detalhe do forro da sacristia da Igreja Matriz Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei, MG. Fonte: acervo pessoal

A Igreja Matriz de Santo Antônio, em Tiradentes, também está relacionada à Irmandade do Santíssimo Sacramento, que foi fundada em 1710 na cidade, mesmo ano em que se iniciou a sua construção. De acordo com Gagliardi (2020), essa Matriz possui duas sacristias, uma ligada à Fábrica da Matriz e outra à Irmandade do Santíssimo Sacramento, ambas adornadas no mesmo período.

Na Sacristia do Santíssimo Sacramento, a decoração abrange o forro policromado, o nicho, o respaldo do arcaz, o próprio arcaz e as sanefas das portas e das janelas. A talha presente foi esculpida por Salvador de Oliveira e Romão Dias Pereira Cardoso, durante a década de 1780, e os forros e painéis de ambas as sacristias foram pintados por Manoel Victor de Jesus.

Dentro do oratório, destaca-se uma imagem do Cristo Crucificado. Logo acima do arcaz, quatro painéis representam os quatro evangelistas, separados por pilares adornados com detalhes em *rocaille*. O forro se estende como uma espécie de abóbada, com os painéis recurvados. Essas quatro cenas retratam episódios do Antigo Testamento que prenunciam eventos do Novo Testamento, como, por exemplo, o sacrifício de Abraão.

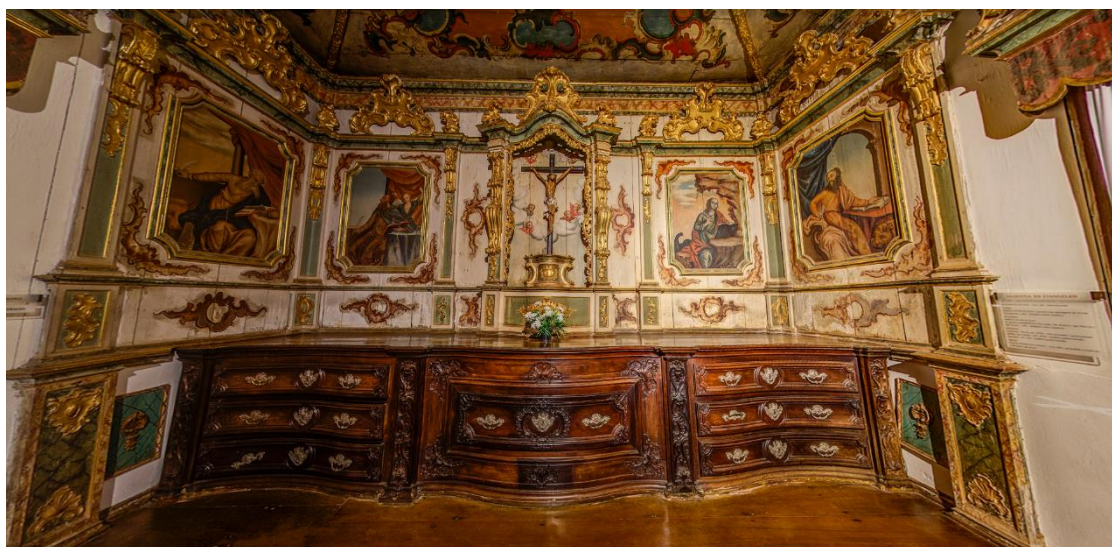


Figura 63: Detalhe da sacristia do Santíssimo Sacramento da Igreja Matriz de Santo Antônio, Tiradentes, MG. Fonte: Google Maps



Figura 64: Detalhe da sacristia do Santíssimo Sacramento da Igreja Matriz de Santo Antônio, Tiradentes, MG. Fonte: Google Maps

A Sacristia da Fábrica da Matriz apresenta uma disposição do arcaz, dos painéis parietais e do oratório semelhante ao espaço anterior. As paredes acima do arcaz estão revestidas de madeira e abrigam quatro pinturas, emolduradas e policromadas. Dois desses quadros retratam São Pedro e São Paulo, segurando objetos que remetem à sua iconografia, como chaves e espada. Os outros dois quadros representam Santo Antônio em oração diante do Menino Jesus e São Vicente Ferrer diante de uma aparição da Virgem. O forro deste espaço é plano e ornamentado com uma pintura decorativa disposta em um padrão de rocalhas vazadas, adornadas com guirlandas de flores entrelaçadas por laços de fitas.



Figura 65: Detalhe da sacristia da Fábrica da Matriz da Igreja Matriz de Santo Antônio, Tiradentes, MG. Fonte: Gaqliardi (2020)

Ao examinar as sacristias das Ordens Terceiras franciscanas, destaca-se a ênfase dada a São Francisco de Assis como um modelo representativo aos terceiros franciscanos, juntamente com elementos penitenciais que se relacionam à ideia de mortificação e ao sacrifício de Cristo. O uso frequente da figura do santo nesse espaço reflete o objetivo de valorizá-lo perante os membros da Ordem Terceira, fazendo dele uma figura central na sacristia e conferindo a esse local uma funcionalidade adicional, estabelecendo uma conexão de pertencimento dos membros com a ordem franciscana.

É interessante notar que essa valorização do santo fundador também se reflete nas sacristias da Ordem Terceira do Carmo, que preza igualmente por destacar os principais santos carmelitas nesse espaço. Por outro lado, nas sacristias de outras associações laicas, observa-se uma tendência a enfatizar imagens de natureza mais crística, com temas relacionados aos quatro evangelistas, prefigurações do Antigo Testamento e episódios do Novo Testamento, como a Anunciação⁸⁴.

⁸⁴ Este texto servirá, futuramente, como um ponto de partida para uma pesquisa voltada às funcionalidades imagéticas das sacristias mineiras do século XVIII e início do XIX.

Considerações Finais

A Reforma Católica deixou um impacto significativo na valorização dos ritos litúrgicos e na otimização do uso dos espaços religiosos. Nesse contexto, as sacristias ganharam destaque especial, indo além da sua função tradicional de mero local de preparação e reflexão dos sacerdotes, bem como de guarda de objetos sacros e paramentos sacerdotais. Durante esse período, houve uma apreciação crescente da dimensão estética e simbólica desse ambiente, incorporando manifestações artísticas que enriqueceram sua atmosfera. No âmbito brasileiro, as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia desempenharam um importante papel ao estabelecer diretrizes para a organização e o uso desse local.

Nesse contexto, houve uma valorização da dimensão estética e simbólica desse ambiente, incorporando manifestações artísticas que aderem às funcionalidades da sacristia. Conforme destacado por Sobral (1990), as sacristias podem ser equiparadas a uma "Pinacoteca da época Barroca", assemelhando-se a museus de arte. Elas ostentam a mesma grandiosidade presente no altar-mor e na nave, sendo ornamentadas com obras de artistas renomados ao longo dos séculos. As representações visuais desempenham funções que estabelecem um diálogo tanto com o ambiente em si quanto com os fiéis que frequentam o local.

Em Minas Gerais, diversas sacristias do período colonial são acompanhadas de imagens que convergem com essa ideia. Em suma, a religião desempenhou um papel essencial desde os primeiros agrupamentos, exercendo uma influência crucial na organização social. Ela passou a ser conduzida por associações laicas, como confrarias, arquiconfrarias, irmandades e ordens terceiras, desempenhando um papel de relevância na composição social de Minas Gerais durante o século XVIII e início do XIX. As irmandades, representando diversas classes sociais, competiam na construção de igrejas que refletiam seu status social, acompanhando as tendências arquitetônicas da época.

As Ordens Terceiras ganharam destaque na região mineira devido à proibição das ordens religiosas. Além disso, elas atraíram membros das elites

locais, visto que esse pertencimento representava uma opção mais próxima de integrar o "Corpo Místico" da Igreja. Os terciários recebiam mais privilégios espirituais que as demais associações laicais e, além disso, deveriam fazer mais penitência e buscar com mais afinho os sacramentos.

A mortificação era amplamente recomendada nesse contexto religioso, pois se acreditava que ela desempenhava um papel significativo na expiação dos pecados, além de servir como um método de "educação" para reprimir os impulsos corporais e desejos que poderiam prejudicar a busca pela salvação. Essa aspiração por uma ascese era particularmente valorizada pelos franciscanos, refletida na representação de temas penitenciais e austeros nas manifestações artísticas dos templos associados a essa Ordem.

Integrados ao espírito da época, os artistas locais eram membros de irmandades e associações leigas, a exemplo de Manoel da Costa Ataíde, que desempenhou um papel ativo nas organizações laicas presentes nas vilas mineiras. Uma dessas instituições foi a Ordem Terceira de São Francisco, em Mariana, onde o próprio artista está sepultado. Ataíde foi um homem atrelado à religiosidade da época, buscando viver em conformidade com os preceitos religiosos. Além disso, ele abriu mão da herança paterna e não acumulou muitos bens materiais, fatores que sustentam a hipótese de que o artista tenha doado piedosamente os painéis presentes no forro da sacristia da capela franciscana marianense, intitulados como *São Francisco em Oração* e *Agonia de São Francisco*.

As duas pinturas se destacam por representarem temas de natureza sacrificial e contemplativa, explorando signos alegóricos que transcendem o sentido literal. Um aspecto a ser considerado é o impacto da Reforma Católica na iconografia de São Francisco, com uma ênfase crescente na espiritualidade e na união entre o divino e o humano em cenas de enlevamento. Na obra de Ataíde, a paleta de cores quentes e terrosas, assim como a presença de anjos, ressaltam uma clara dicotomia entre o céu e a terra.

Além disso, destaca-se a presença de alegorias relacionadas à penitência no painel. O retrato de *São Francisco em Oração* apresenta o santo como um penitente, cercado por objetos simbólicos de mortificação, como a

caveira, o chicote, o cilício, a ampulheta e o rosário. Esses elementos simbolizam a ênfase dada à prática da penitência na Ordem Terceira de São Francisco, em Mariana, e nas tradições religiosas da época, ressaltando a importância da ascese corporal e do arrependimento para uma preparação adequada da alma para a morte.

Dessa maneira, ao explorarmos a sacristia da Capela de São Francisco, em Mariana, identificamos três narrativas que se destacam de maneira evidente: as práticas penitenciais, a ênfase no êxtase e uma espiritualidade transcendental, além da reverência a São Francisco de Assis. Esses temas não se restringem exclusivamente à sacristia mencionada, estendendo-se a outras sacristias das Ordens Terceiras franciscanas. Nessas capelas, a representação proeminente do santo fundador como modelo simbólico cria uma conexão significativa de pertencimento entre os membros e a ordem.

Dessa forma, as imagens que ornamentam o espaço da sacristia ampliam a compreensão das funcionalidades associadas a esse ambiente. Elas não apenas representam, mas também interagem funcionalmente com o espaço e os fiéis que frequentam esse local. Essa interação sugere uma perspectiva mais abrangente sobre as funções das imagens nas sacristias, indo além da representação iconográfica para desempenhar funções dinâmicas que interagem com a experiência espiritual da época e a conexão dos fiéis com a ordem religiosa.

Referências bibliográficas

- ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte, autêntica, 2015.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papyrus, 1993.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- _____, Mário de. *A arte religiosa no Brasil*. São Paulo: Experimento. 1993
- ANTONIL, André João. *Cultura e opulência por suas drogas e minas*. São Paulo: Edusp, 2007
- ANTUNES, Daniele Caroline. *Da confecção para o uso às ressignificações do desuso: o vestuário religioso londrinense do século XX como fonte histórica e documento da cultura material do Museu Histórico de Londrina*. Orientadora: Angelita Marques Visalli. 2023. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2023.
- ARRUDA, José Jobson de Andrade et al. O Sentido da Colônia: Revisitando a crise do Antigo Sistema Colonial no Brasil. In: MATTOSO, José et al. *História de Portugal*. São Paulo: UNESP, 2000. cap. 10, pp. 169-187.
- ASSIS, São Francisco. *Testamento de São Francisco*. Disponível em: <<https://www.capuchinhos.org.br/cboeste/franciscanismo/escritos-de-sao-francisco/exortacoes/testamento/testamento-de-sao-francisco>>. Acesso em: 30 de ago. de 2019.
- AVERINI, Riccardo. Tropicalidade do Barroco. IN: AVILA, Afonso. *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997
- ÁVILLA, Afonso. *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997

_____, Affonso. *Circularidade da ilusão e outros textos*. São Paulo: Perspectiva, 2004

_____, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____, Affonso, et al. *Barroco mineiro glossário de arquitetura e ornamentação*. 3.ed.rev e ampl. - Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro. Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996

ÁVILA, Teresa de. *O castelo interior ou moradas*. Tradução das Carmelitas Descalças do Convento Santa Teresa, Rio de Janeiro. São Paulo: Paulus, 1981.

Attwater, Donald. *A Catholic dictionary* (The Catholic encyclopædic dictionary). New York, Macmillan, 1958.

BALAS, Edith. *Michelangelo's Medici Chapel: A New Interpretation*. Philadelphia: American Philosophical Society Independence Square, 1995

BARBA, Felipe Sánchez. *Real Monasterio de Guadalupe - Pinturas*. Guadalupe, 2011. Disponível em: <https://monasterioguadalupe.com/artecultura/pinturas/>. Acesso em: 8 jun. 2022.

BARBOSA, Gustavo Henrique. Ordem Terceira de São Francisco de Mariana: fé e poder na segunda metade do século XVIII. *Temporalidades* - Revista Discente do Programa de Pós-graduação em História da UFMG, vol. 2, n.º 1, Janeiro/Julho de 2010 - ISSN:1984-6150, p.102-111. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/5394>. Acesso em: 30 jun. 2022.

BARBOSA, G. H. Ordem Terceira de São Francisco de Mariana: fé e poder na segunda metade do século XVIII. *Temporalidades*, v. 2, n. 1, p. 101–111, 30 jul. 2010.

BASCHET, Jérôme. *A civilização feudal: do ano mil à colonização da América*. Bauru: Edusc, 2006.

_____, Jérôme. Introdução: a imagem-objeto. In: SCHIMIT, Jean Claude et BASCHET, Jérôme. *L'image*. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. P. 7-26 (tradução: Maria Cristina C. L. Pereira). Disponível em www.pem.historia.ufrj.br/arquivo/jerome_baschet001.pdf.

BATISTA, Eduardo Luís Araújo de Oliveira. Iconografia tropical: motivos locais na arte colonial brasileira. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.25. n.1. p. 359-401. Jan. - abril 2017

BARATA, Mário Antônio. Situação e Aspectos da Escultura e da Pintura no Período Colonial. In: *Seminário sobre a cultura mineira no período colonial*. Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais: Belo Horizonte. 1979

BARTOLI, Marco. Estado atual da pesquisa sobre as Fontes Franciscanas. IN: MOREIRA (ORG), Alberto da Silva. *São Francisco e as fontes franciscanas – Bragança Paulista*: Editora Universitária São Francisco: Ifan, 2007, p 51-79.

BAUER, Hermann; PRATER, Andreas. *Barroco*. Köln: Taschen, 2007.

BAUMGARTEN, Jens; TAVARES, André. O Barroco colonizador:: a produção historiográfico-artística no Brasil e suas principais orientações teóricas. *Perspective*, v. 2, p. 1-23, 2013. DOI 10.4000/perspective.5538. Disponível em: <https://journals.openedition.org/perspective/5538>. Acesso em: 4 maio 2023.

BAZIN, Germain. Barroco – Um Estado de Consciência. IN: AVILA, Afonso. *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997

BAZÁN, Emilia Pardo. *La Indulgencia de las Rosas*. [S. l.], 2 ago. 2009. Disponível em: <http://www.franciscanos.org/enciclopedia/indulgencia.htm>. Acesso em: 8 dez. de 2021.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BELTING, Hans. *Semelhança e Presença – a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: ARS URBE, 2010.

____. Para uma antropologia da imagem. *Revista Concinnitas*, volume 1, número 8, Julho 2005, 15p.

BERTHOUD, Émile. La Réforme catholique et l'art religieux. Articles parus dans *Esprit et Vie*. n° 8, 19 avril 2000 , p. 36-39, n° 9, 3 mai 2000 , p. 32-39 et n° 10, 17 mai 2000. Disponível em: <<http://www.clerus.org/clerus/dati/2001-07/25-13/berthoud1.html> >. Acesso em: 8 dez. de 2021.

BERGQUIST, Peter. Preface. In: LASSO, Orlando di. *The Seven Penitential Psalms and Laudate Dominum de caelis*. [S. l.]: A-R Editions, 1990.

BLACK, Christopher F. *Italian Confraternities in the Sixteenth Century*. Cambridge University Press, New York, 2003

BIANCARDI, Cleide Santos Costa. *Formas e Funções das sacristias no Brasil - Colônia*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, USP, 1988. (Tese de Doutorado).

BÍBLIA Sagrada de Jerusalém, 4^a ed. São Paulo: Paulus, 2002.

BOAVENTURA, são. *Legenda Maior*. Disponível em: <http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1221-1274,_Bonaventura,_Legenda_Major_Sancti_Francisci,_PT.pdf>. Acesso em: 8 de dez. de 2021.

BONNE, Jean Claude. Arte e environnement: entre arte medieval e contemporânea. In: FONSECA, Celso Silva. et al. (orgs). Por uma longa duração: perspectivas de estudos medievais no Brasil. VII Semana de Estudos Medievais. Brasília: Universidade de Brasília, 2010.

BONILLA, José Antonio Terán. El templo cristiano: su simbolismo durante el periodo colonial. *Dirección de Estudios Históricos, INAH*, [s. l.], p. 83-100, 2000.

BOSCHI, Caio César. *Os Leigos e o Poder* (Irmandades Leigas e Política Colonizador em Minas Gerais). São Paulo: Ática, 1986

_____, Caio C. *O Barroco Mineiro: Artes e Trabalho. Tudo é história*, 123. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

_____, Caio. “Como os filhos de Israel no deserto”? (ou: a expulsão de eclesiástico em Minas Gerais na 1ª metade do século XVIII. *Varia Historia*, Belo Horizonte, n. 21, jul. 1999, p. 119-141.

BROWN, Patricia Fortini. Laetentur Caeli: The Council of Florence and the Astronomical Fresco in the Old Sacristy. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 44, 1981, pp. 176–80, <https://doi.org/10.2307/751062>. Acessado em: 6 de abril de 2022.

BROWN, Peter. Corpo e Sociedade: o home, a mulher e a renúncia sexual no início do cristianismo. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

BRUNETO, Carlos Javier Castro. La teatralización como constante del arte de Portugal Y Brasil em el Barroco. In: *Revista electrónica editada por la Asociación Española de Americanistas*. 2014, n.13 disponible em <<http://www.revistas.um.es/navegamerica>>.

_____, Carlos Javier Castro. El pensamiento franciscano y la imagen de San Francisco de Asís en el Mundo Moderno. In: RUIZ, Enrique Martínez; GRIMÓN, Vicente Suárez. *Iglesia y sociedad em el Antiguo Régimen*, volume I. III Reunión Científica, Asociación Española de Historia Moderna. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1994

_____, Carlos Javier Castro. Temas Iconográficos canários em el arte de los franciscanos: fray Juan de Jesús y el Cristo de La Laguna. Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1996, p.55-72.

_____, Carlo Javier Castro. *Franciscanismo y arte barroco en Brasil*. Santa Cruz de Tenerife: Producciones Gráficas S.L., 1996. 282p.

BURKE, Peter (org). *A Escrita da História: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

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

Arquiabacial do Mosteiro de São Bento. Orientador: Prof. Dr.º Luiz Alberto Ribeiro Freire. 2011. Dissertação (Mestre em Artes Visuais) - Universidade Federal da Bahia – Escola de Belas Artes PPGAV – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Salvador, 2011.

CAMPOS, Adalgisa Arantes (org). *Manoel da Costa Ataíde*: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: C/Arte, 2007

CAMPOS, Adalgisa Arantes. As Ordens terceiras de São Francisco nas Minas Coloniais: Cultura artística e procissão de Cinzas. In: *Estudos de História* (UNESP). Franca, v. 6, n. 2, p. 121-134, 1999.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Arte sacra no Brasil colonial. Belo Horizonte Editora cArte, 2011

_____, Adalgisa Arantes. Aspectos da vida pessoal, familiar e artística de Manoel da Costa Ataíde. IN: CAMPOS, Adalgisa Arantes (org). *Manoel da Costa Ataíde*: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: C/Arte, 2007

_____, Adalgisa Arantes. A pintura de Manoel da Costa Ataíde: notas sobre suas fontes, aspectos iconográficos e estilísticos. IN: CAMPOS, Adalgisa Arantes (org). *Manoel da Costa Ataíde*: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: C/Arte, 2007

_____, Adalgisa Arantes. *As irmandades de São Miguel e as Almas do Purgatório*: culto e iconografia no Setecentos mineiro. Editora C/Arte, 2013.

_____, Adalgisa Arantes. Capela de São José dos Homens Pardos em Ouro Preto: História, Arte e Restauração. Editora C/Arte, 2015.

_____, Adalgisa Arantes (org). Irmandades Mineiras e Missas. *Varia História*, Belo Horizonte, nº15, mar/96, p.19-27.

_____, Adalgisa Arantes. Considerações sobre a pompa fúnebre na capitania das Minas Gerais: o século XVIII. *Varia Historia*, Minas Gerais, vol. 3, n. 4, junho 1987, p. 3-24

_____, Adalgisa Arantes, FRANCO, Renato. Aspectos da visão hierárquica no barroco luso-brasileiro: disputas por precedência em confrarias mineiras. *Revista Tempo*, Niterói, Universidade Federal Fluminense, vol. 9, núm. 17, julho, 2004, p. 1-23.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Introdução. In: _____. *História de Minas Gerais: as minas setecentistas*. Volume 2. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007. p.359.

CARETA, Marco Aurélio Figueiroa. O Paraíso aos mineiros: proposições acerca de um discurso poético de Manoel da Costa Ataíde. Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas Campinas, SP. 2013.

CASTRO, Daniel Henrique Alves de. *Manuel da Costa Ataíde e a Iconografia Franciscana*. Trabalho de Conclusão de Curso. Curso de Licenciatura em Artes Visuais. Centro de Educação, Comunicação e Artes. Universidade Estadual de Londrina, 2019.

Castro, D. H. A. de. (2021). A iconografia da morte no final da Idade Média: um estudo sobre a Dança Macabra. *Ícone: Revista Brasileira De História Da Arte*, 5(6), 62–85. Recuperado de <https://seer.ufrgs.br/index.php/icone/article/view/107550>

CATANEO, Pietro. *I quattro primi libri di Architettura*. Veneza: in casa de'figliuoli di Aldo. 1554. Disponível em: . Acesso em: 11 de abril de 2022

CEBALLOS, Alfonso Rodríguez G. de. Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, [s. l.], v. III, p. 43-52, 27 abr. 2022. Disponível em: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/2764>. Acesso em: 13 abr. 2022.

CELANO, Tomás de. *Primeira Vida de São Francisco*. Disponível em: <<http://www.clarissas.net.br/pdf/Obras%20completas%20de%20S%C3%A3o%20Francisco.pdf>>. Acesso em: 8 de dez. de 2021.

CÉSAR, Aldilene Marinho. Transformações na cultura religiosa: os ciclos pictóricos da vida de Francisco de Assis na Itália dos séculos XIII ao XVI. *ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA* – Fortaleza, 2009. p.4

CHAHON, Sergio. Visões da religiosidade católica no Brasil Colonial. *Revista Digital Simonsen*, v. 1, p. 85-99, 2014.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural*. Portugal: Memória e Sociedade, 2002.

_____, Roger. O Mundo como representação. *Estudos Avançados*. Vol. 5, n.11. São Paulo. Jan/Abr. 1991. Tradução Le monde comme représentation. *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*. Année 1989, Volume 44, Numéro 6, pp. 1505-1520.

CHIESA del Santissimo Nome di Gesù all'Argentina. [S. l.], 2021. Disponível em: <https://www.chiesadelgesu.org/la-chiesa/visita-virtuale/>. Acesso em: 19 maio 2022.

CODEX IURIS CANONICIS. Libreria Editrice Vaticana, 1917. Disponível em: <https://www.jgray.org/codes/cic17lat.html>. Acesso em: 31 mar. 2023.

CONCÍLIO ECUMÊNICO DE TRENTO. [S. l.], 2022. Disponível em: <http://agnusdei.50webs.com/trento30.htm>. Acesso em: 26 abr. 2022.

COSTA, Everaldo Batista da. A paisagem barroca como memória estética nacional. *In: Finisterra*. no.103 Lisboa dez. 2016

COSTA, Marisa Sá Freire. *São Francisco de Assis por Caravaggio*. Ouro Preto: Instituto de Filosofia, Artes e Cultura – Universidade Federal de Ouro Preto. 2014.

COSTA, Rafael Ferreira. A sacristia do convento de São Francisco de Olinda. Dissertação (Mestrado em História da Arte Portuguesa). Universidade do Porto. Porto, 2017. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/108419>. Acesso em: 27 de Agosto de 2023.

COSTA, Simona. As vilas mineiras setecentistas: o caso de Vila Rica. *Urbana: Rev. Eletrônica Cent. Interdiscip. Estud. Cid. Campinas, SP.* v.10, n.1, 2018, p.160-184.

COSTA, Rebeca Sousa da. Agonia e morte de São Francisco de Assis:: iconologia do painel da sacristia da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana (Séc. XIX). 2022. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em história) - UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB, Brasília, 2022. Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/31186>. Acesso em: 21 ago. 2023.

COUTINHO, M. J. P. *Mobiliário litúrgico pétreo no contexto do barroco português: tipologias e funcionalidades*. Revista de Artes Decorativas, n. 6, p. 47-67, 1 jan. 2012.

CRUZ, João da. *Obras Completas*. Petrópolis: Vozes, 2002.

CUNHA, Alexandre Mendes. *Vila Rica - São João Del Rey: as voltas da cultura e os caminhos do urbano entre o século XVIII E XIX*. Orientador: Prof. Dr. Luciano Raposo de Almeida Figueiredo. 2002. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2002.

DANTAS, Marta. O Barroco na mira das vanguardas latino-americanas. In: *Coleção confluências da Literatura e outras áreas*. Vol II. Interpretação e múltiplos olhares. Cascavel, PR: Unioeste: Goiânia: Editora PUC Goiás, 2012

DARNTON, Robert. *O Grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DAVIES, P. (2019). Saving the Soul of Giovanni di Bicci de' Medici: Function and Design in the Old Sacristy of San Lorenzo. *Architectural History*, 62, 1–37.

DA SILVA, E. D.; NOGUEIRA, A. D.; P. PAULO, K.; A. PAIVA, E. D.; M. SANTOS, P. M. Identificação e mapeamento das cores do forro da sacristia do Carmo Pequeno de São Cristóvão SE/BR /. *Brazilian Journal of Development*, [S. l.], v. 7, n. 8, p. 85826–85844, 2021. DOI: 10.34117/bjdv7n8-678. Disponível

em: <https://ojs.brazilianjournals.com.br/ojs/index.php/BRJD/article/view/35239>. Acesso em: 16 oct. 2023.

DEKONINCK, Ralph. Contre-Réforme et art baroque: À la recherche d'une troisième voie. In: JADOULLE, J.-L. et al. *L'histoire au prisme de l'image*. [S. l.]: Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 2002. p. 115-129.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DINIZ, Aldilene Marinho César Almeida. Francisco de Assis e Antônio de Lisboa: questões acerca da iconografia dos santos franciscanos na igreja de Santo Antônio de Belém-PA. *XXVII Simpósio Nacional de História*. Natal. 2013

_____, Aldilene Marinho César Almeida. Transformações na cultura religiosa: os ciclos pictóricos da vida de Francisco de Assis na Itália dos séculos XIII ao XVI. *ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Fortaleza*, 2009.

_____, Aldilene Marinho César Almeida. O Santo em Imagens: Relações entre Concepções de Santidade e Iconografia na Época Moderna. *VII - Encontro de História da Arte – Unicamp*, 2011.

_____, Aldilene Marinho César Almeida. O Ciclo narrativo azulejar da vida de Francisco de Assis da Ordem Terceira de São Francisco de Salvador. In: SOUZA, William de Souza (org). *Ordens Terceiras no mundo luso-brasileiro (séculos XVI-XIX)*. Rio de Janeiro: Gramma, 2019.

DRUMMOND, Albert. As constituintes da moral medieval católica: como os vícios humanos se tornaram os sete pecados capitais. *Revista Mundo Antigo*, v. III, n. V, p. 41-62, 2014.

DUARTE, Josimar Faria. Processos de habilitações ao clero secular de Mariana (1745-1764). *Oficina do Historiador*, v. 14, n. 1, p. e37905, 13 abr. 2021.

ELLER, Emerson Nunes. PARA UMA INTRODUÇÃO À HISTÓRIA DO LIVRO IMPRESSO NO BRASIL: O CASO DO PADRE JOSÉ JOAQUIM VIEGAS DE MENEZES. *Educação Gráfica*, [s. l.], v. 19, ed. 03, 2015. Disponível em:

https://www.academia.edu/22265153/Para_uma_introdu%C3%A7%C3%A3o_%C3%A0_hist%C3%B3ria_do_livro_impresso_no_Brasil_o_caso_do_Padre_Jos%C3%A9_Joaquim_Viegas_de_Menezes. Acesso em: 24 ago. 2023

ESTÉVEZ, Juan Clemente Rodríguez; BRIONES, Antonio Luis Ampliato. DIEGO DE RIAÑO Y LA SACRISTÍA MAYOR DE LA CATEDRAL DE SEVILLA: NUEVAS CONSIDERACIONES SOBRE SU AUTORÍA. *LABORATORIO DE ARTE*, [s. l.], v. 31, ed. 06, p. 97-112, 2019. DOI <http://dx.doi.org/10.12795/LA.2019.i31.06>. Disponível em: https://institucional.us.es/revistas/arte/31/Art_06.pdf. Acesso em: 6 jun. 2022.

FEITLER, B. Quando chegou Trento ao Brasil? O Concílio de Trento em Portugal e nas suas conquistas: olhares novos. Universidade Católica Portuguesa, 1 jan. 2014.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio: O Dicionário da Língua Portuguesa*. 8. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FERREIRA, Maria Clara Caldas Soares. *A Arquiconfraria do Cordão de São Francisco em Minas Gerais: história, culto e arte (1760-c.1850)*. 2019. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/34547>. Acesso em: 30 jun. 2022.

FERNANDES, Cybele Vidal N. As sacristias nos conjuntos arquitetônicos do Brasil colonial. *XXIX Colóquio CBHA*, [s. l.], 2009. Disponível em: http://www.cbha.art.br/pdfs/cbha_2009_fernandes_cybele_art.pdf. Acesso em: 6 abr. 2022.

FERNANDES, Cybele Vidal N. As sacristias franciscanas no Brasil: Uma contribuição ao estudo do tema. In: FERREIRA-ALVES, NATÁLIA MARINHO. *Os Franciscanos no Mundo Português: Artistas e Obras*. [S. l.]: Cepespe - Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, 2009. p. 61-69. ISBN 978-989-95922-8-5.

FLEXOR, M. H. O. O Concílio de Trento e as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia: “Programa” de arquitetura e a arte sacra na Bahia. *Imagem Brasileira*, n. 9, p. 39–47, 2018.

FIGUEIREDO, Paula. *Catedral de Braga / Sé de Braga*. 2013. Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=1050. Acesso em: 22 jun. 2022.

FILHO, Nestor Goulart Reis – Notas sobre o urbanismo barroco no Brasil. IN: AVILA, Afonso. *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997, p.217-233.

FIORAVANTI, Maria Lucia Bighetti. *A Pintura Franciscana dos Séculos XVIII e XIX na Cidade de São Paulo: Fontes e Mentalidade*. 2007. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

FRADE, Gabriel dos Santos. *Entre Renascimento e Barroco: os Fundamentos da Arquitetura Religiosa e a Contrarreforma – o De Fabrica Ecclesiae de Carlos Borromeu*. Tese (Doutorado - Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – FAUUSP. Orientador: Benedicto Lima de Toledo. São Paulo, 2016.

FRAGOSO, João; GOUVÊA, Maria de Fátima (org.). *O Brasil Colonial, volume, 3 (1720-1821)*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. Imaginária e Imaginário no Brasil Colonial. *18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais – 21 a 26/09/2009 - Salvador, Bahia*.

FREYRE, Gilberto. *A propósito de frades*. Salvador: Livraria Progresso, 1959.

FROTA, Coelho Lélia. *Vida e Obra de Manuel da Costa Ataíde*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1982.

FRUGONI, Chiara. *Vida de um homem: Francisco de Assis*. Tradução Federico Carotti – São Paulo: Companhia de Letras, 2011.

FRUGONI, Chiara. *Pietro et Ambrogio Lorenzetti*. Scala Books, 1988.

FURTADO, João Pinto. Inconfidências e conjurações no Brasil; notas para um debate historiográfico em torno dos movimentos do último quartel do século XVIII. In: FRAGOSO, João; GOUVÊA, Maria de Fátima (org.). *O Brasil Colonial, volume, 3 (1720-1821)*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

GAGLIARDI, Ignacio. TIRADENTES (MG): Igreja Matriz de Santo Antônio – Parte III: Imaginaria da Matriz, 2020. Disponível em: <<https://ilumineoprojeto.com/igreja-de-santo-antonio-tiradentes-mg-parte-iii-imaginaria-da-matriz/>>. Acesso em: 16 out. 2023.

GARCÍA, Alfredo Martin. Franciscanismo y Religiosidad Popular en el Norte de Portugal Durante la Edad Moderna: la Fraternidad de Ponte de Lima. *Archivo Ibero-Americano* 74, nº 279 (2014): 517-556.

_____, Alfredo Martin. Un Ejemplo de Religiosidad Barroca. La V.O.T. Franciscana de la Ciudad de León. *Estudios humanísticos. História*. Nº 3, 2004, p.147-176

GASPARINI, Graziano. A Arquitetura Barroca Latino-Americana: uma Persuasiva Retórica Provincial. IN: AVILA, Afonso. *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997

GENIN, Soraya Mira Godinho Monteiro; JONGE, Krista De. Concepção e construção de abóbadas nervuradas análise geométrica e formal. *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Valencia*, Madrid, p. 881-890, 2009. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/280712715_Concepcao_e_construcao_de_abobadas_nervuradas_Analise_geometrica_e_formal. Acesso em: 16 jun. 2022.

Geertz, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008. 323p.

GINZBURG, C. Indagações sobre Piero. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989.

_____, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Tradução Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

GOMBRICH, E.H. *Os usos das imagens: estudos sobre a função social da arte e da comunicação visual*. Porto Alegre: Bookman, 2012.

_____, E.H. *A História da Arte*. Tradução: Álvaro Cabral. 16ª edição. Rio de Janeiro: LTC, 2019.

_____, E.H. *Arte e ilusão*. Um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GÓMEZ, Mercedes. *La Sacristía del Monasterio del Escorial*. [S. l.], 2015. Disponível em: <https://artedemadrid.wordpress.com/2015/09/20/la-sacristia-del-monasterio-del-escorial/>. Acesso em: 9 jun. 2022.

GÓMEZ, José Antonio Díaz. El Proyecto Artístico De La Cartuja De Granada: Revisión Y Nuevas Aportaciones Documentales En Torno A Su Patrimonio Y Discurso Iconográfico. In: MIRANDA, María del Amor Rodríguez (org.). *El Legado Inequívoco De Una Época “Especial Homenaje A Francisco Hurtado Izquierdo”*. Córdoba: Asociación “Hurtado Izquierdo”, 2019. ISBN 978-84-09-10868-8. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=738775>. Acesso em: 10 jun. 2022.

GORBEA, Antonio Almagro. *PLANIMETRÍA DE LA CARTUJA DE LA ASUNCIÓN DE NUESTRA SEÑORA DE GRANADA*. Granada: Escuela e Estudios Árabes CSIC, 2010. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/36040031.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2022.

HILL, Marcos. Algumas Obras do Pintor Manuel da Costa Ataíde e Seus Comentários. In: *Cultura Visual* - Revista do Curso de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, v.1, n. 3, jan./jul. 2001.

_____, Marcos. Reflexões sobre a Pintura Ilusionista Parietal no Período Colonial Mineiro. In: *Revista Barroco*. Nº.19, anos 2001/2004

HISPALIS, Net. *Catedral de Sevilla: Sacristia*. [S. l.], 2004. Disponível em: http://www.hispalis.net/turismo_y_cultura/monumentos/catedral/sacristia.phtml. Acesso em: 6 jun. 2022.

HONNECOURT, Villard. Estudos de iconografia medieval: o caderno de Villard de Honnecourt, arquiteto do século XIII. Edição, tradução e comentários de Eduardo Carreira. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

HOORNAERT, Eduardo. *A Igreja no Brasil Colônia (1500-1800)*. 2ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

JIMÉNEZ, José Miguel Muñoz. El Escorial como santuario contrarreformista. *Actas del Simposium: Literatura e imagen en El Escorial*, Madrid, p. 811-834, 1996. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2857192>. Acesso em: 10 jun. 2022.

JUNQUEIRA, Vanessa Aparecida Teixeira Proença. *Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto: um guia comentado*. 2006. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2006.

KAMITA, João Masao. GESU DI ROMA: engenho e retórica na arte barroca. In: *Associação Nacional de História – ANPUH XXIV Simpósio Nacional de História*, [s. l.], 19 maio 2022. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548210412_7578e52994d0196e7d87a0525912e5b3.pdf. Acesso em: 19 maio 2022.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006, pp. 98-115. SANTAELLA & WINFRIED Imagem. São Paulo: Iluminuras, 2008.

KITSON, Michael. *O Barroco*. Londres, Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações LTDA, 1979

LEITE, Pedro Queiroz. *Um inventário de fontes: as artes mineiras entre os séculos XVIII - XIX*. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, 2010.

LEMES, Jorge Pedro Barbosa. *O Barroco no Brasil: Arte e Educação nas Obras de Antônio Francisco Lisboa*. Maringá. 2012

LEON, Pablo Antonio Chico Ponce de. *Transformaciones y evolucion de la arquitectura religiosa de Yucatan durante los siglos XVII y XVIII: la metodologia de investigacion historica de la arquitectura y el urbanismo en un caso de estudio*. Orientador: Carlos Chanfon Olmos. 2000. Tese (Doutorado em Arquitetura) - Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000. Disponível em: https://repositorio.unam.mx/contenidos/transformaciones-y-evolucion-de-la-arquitectura-religiosa-de-yucatan-durante-los-siglos-xvii-y-xviii-la-metodologia-d-73539?c=B0noj5&d=false&q=*&i=1&v=1&t=search_1&as=0. Acesso em: 29 jun. 2022.

LEVY, H. Modelos europeus na pintura colonial. *Arte e Ensaios* (UFRJ), Rio de Janeiro, n. 15, 2008. Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wpcontent/uploads/2012/01/ae15_Hannah_Levy.pdf. Acesso em: 22 junho 2018.

LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval*. Tradução: Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1994, p.109.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A Pintura – Vol. 2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

LIMA, Fellipe de Andrade Abreu e. Antropometria, Individualismo e Genialidade na Tratadística do Renascimento Italiano. *Veredas Favip* - Revista Eletrônica de Ciências, vol. 2, no. 1 e 2, p. 3-22 2009. Disponível em: <http://blog.devrybrasil.edu.br/ojs/index.php/veredas1/article/view/118>. Acesso em: 11 abril. 2022

LIMA, Marina Luna Castor de. *Arquitetura entre Reforma e Contrarreforma: as novas tipologias de igrejas construí-das em Roma após o grande saque e os antecedentes do projeto para Il Gesù*. 2018. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/D.16.2018.tde-04122018-164536. Acesso em: 2022-05-19.

LIMA, Lana Lage da Gama. A reforma Tridentina do clero no Brasil Colonial: Estratégias e Limitações. *Actas do Congresso Internacional de História: Missionaçã Portuguesa e Encontro de Culturas*, [s. l.], p. 531-549, 1993. Disponível em: https://www.academia.edu/40330696/A_reforma_Tridentina_do_clero_no_Brasil_Colonial_Estrategias_e_Limita%C3%A7%C3%B5es. Acesso em: 21 set. 2023.

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

LORIZZO, Loredana. Carlo Maratta e la Chiesa di Santa Maria Dell'anima: Il Restauro Della Pala di Giulio Romano e la Per la Sacrestia. Estratto Da Rivista D'arte: Periodico Internazionale di Storia Dell'arte Medievale e Moderna, Chieti (Itália), v. III, ed. 5, p. 241-256, 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/9524646/Carlo_Maratta_e_la_Chiesa_di_Santa_Maria_dellAnima_il_restauo_della_pala_di_Giulio_Romano_e_la_nascita_della_Vergine_per_la_Sacrestia_in_RIVISTA_DARTE_Vol._III_2013_pp._241-256. Acesso em: 30 maio 2022.

LOYOLA, Inácio de. Exercícios espirituais. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

LUACES, Joaquín Yarza. La Imagem Del Fraile Franciscano. *VI Semana de Estudios Medievales*: Nájera, 31 de julio al 4 de agosto de 1995 / coord. por José Ignacio de la Iglesia Duarte, Francisco Javier García Turza, José Ángel García de Cortázar, 1996, ISBN 84-89362-11-4, págs. 185-212

LUSTOSA, Deise Cavalcanti; ARAÚJO, Carlos Magno de (coord.). I GREJA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS DE MARIANA: PROJETO DE CONSERVAÇÃO

E RESTAURAÇÃO DOS ELEMENTOS ARTÍSTICOS INTEGRADOS VOLUME

1. Mariana: MD Arquitetura e consultoria, 2016.

LUPI, João. Porque os anjos são músicos. *Música em Perspectiva*, Curitiba, v. 5, ed. 2, p. 7-26, 2012. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/musica/article/view/32312/28681>. Acesso em: 15 out. 2023.

LUTZ, Gregório. *História Geral da Liturgia: das Origens Até o Concílio Vaticano II*. São Paulo: Paulus, 2010.

MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1973-78.

MÂLE, Émile. *El arte religioso de la Contrarreforma*. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII e XVIII. Tradução Ana Maria Guasch. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001.

MARAVALL, José Antônio. *A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica*. São Paulo: EDUSP, 1997

MARQUES, Cátia Teles. *A sacristia e a encomenda episcopal portuguesa no período da Reforma Católica: O caso da Sé de Coimbra e o patrocínio do bispo D. Afonso de Castelo Branco*. Orientador: Carlos Alberto Louzeiro de Moura. 2013. Tese (Doutoramento em História da Arte Moderna) - Faculdade de Ciências e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2013.

MARQUES, Cátia Teles e. *Nos bastidores da liturgia tridentina: O Mobiliário Monumental e as Sacristias em Portugal dos séculos XVI ao XVIII*. 2008. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2007.

MARÉ, Estelle Alma. A brief history of the hourglass : its design as a functional device and symbolic representation in European art. *Sabinet*, [S. l.], v. 31, n. 2, 11 dez. 2020. Disponível em: <https://journals.co.za/doi/pdf/10.10520/EJC-6967894d8>. Acesso em: 28 jul. 2023.

- MARTIN, Julian Lopez. *A Liturgia Da Igreja*. São Paulo: Paulinas, 2006.
- MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Publicações do IPHAN N° 27. Rio de Janeiro: IPHAN, 1974. 2v.
- MARTINS, Roberto Borges. Vila Rica, vila pobre: dilema de uma historiografia de aluvião. *História e Economia: revista interdisciplinar*. v.17, n. 2, 2016, p. 15-54.
- MARTINS, William. *Membros do corpo místico: ordens terceiras no Rio de Janeiro (1700-1822)*. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2001.
- MELO, I. I. Os retábulos da nave e da sacristia da igreja da Companhia de Jesus em Belém do Pará. *Antiguos jesuitas en Iberoamérica*, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 34–58, 2014. DOI: 10.31057/2314.3908.v1.n2.17583. Disponível em: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ihs/article/view/17583>. Acesso em: 16 oct. 2023.
- MELLO, Suzy de. *Barroco*. Brasília, Brasiliense, 1983.
- MELLO, Magno. O arrombamento arquitetônico e a busca pela ilusão: Manuel da Costa Ataíde e o pensamento efêmero nas Minas Gerais. In: MELLO, Magno Moraes (org.). *Formas Imagens Sons: O Universo Cultural da História da Arte*. Belo Horizonte: Clio Gestão Cultural e Editora, 2014. p. 307-322. Disponível em: https://www.academia.edu/11721123/Formas_imagens_sons_o_universo_cultural_da_obra_de_arte. Acesso em: 30 jun. 2022.
- MENEZES, Ivo Porto de. Pesquisa Documental. IN: CAMPOS, Adalgisa Arantes (org). *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007
- _____, Ivo Porto de. Uma releitura da trajetória do pintor marianense. IN: CAMPOS, Adalgisa Arantes (org). *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007
- _____, Ivo Porto. *Mestre Atayde*. Spala Editora: Rio de Janeiro, 1989.

_____, Ivo Porto. *Manoel da Costa Athaide*. Biografias de artistas mineiros, 1. Edições Arquitetura, 1965.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. História e imagem: iconografia/iconologia. In: CARDOSO, Cirio Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier Editora, 2011, pp. 243- 261.

MENESES, J. N. C. Pátio cercado por árvores de espinho e outras frutas, sem ordem e sem simetria: O quintal em vilas e arraiais de Minas Gerais (séculos XVIII e XIX). *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 23, n. 2, p. 69–92, dez. 2015.

MESGRAVIS. Laima. *História do Brasil Colônia*. 1. Ed., 5ª reimpressão – São Paulo: Contexto, 2021.

MIRANDA, Selma Melo. *Igreja de São Francisco de Assis em Diamantina*. IPHAN, 2009.

_____, Selma Melo. *Arquitetura Religiosa no Vale do Ipiranga*. IN: AVILA, Afonso. *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997

MORALES, Alfred Martinez. *La sacristía mayor de la catedral de Sevilla: en la colección "Arte Hispalense"*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1984

MORELLO, Giovanni. *A Imagem, Pobrezinho de Assis*. Casa Fiat de Cultura. Belo Horizonte, 2018.

MORESI, Claudina Dutra. Aspectos técnicos na pintura de Manoel da Costa Ataíde. IN: CAMPOS, Adalgisa Arantes (org). *Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

MOTT, Luiz. MODELOS DE SANTIDADE PARA UM CLERO DEVIADO: A propósito das pinturas do Cabido de Mariana, 1760. *Revista do Departamento de História*, [s. l.], v. 9, p. 96-120, 1989. Disponível em:

https://static1.squarespace.com/static/561937b1e4b0ae8c3b97a702/t/572772217da24f738c4b7b13/1462202914805/9_Mott%2C+Luiz.pdf. Acesso em: 30 jun. 2022.

MUSEU de Mariana. [S. l.], 2018. Disponível em: <https://institutopedra.org.br/projetos/igreja-de-sao-francisco-de-assis-e-casa-do-conde-de-assumar-museu-de-mariana/>. Acesso em: 30 jun. 2022.

NAVARRO, Pilar Chías; BALBOA, Tomás Abad. La arquitectura como retórica. Dos espacios sagrados teatralizados en El Monasterio del Escorial: el transparente litúrgico de la basílica y el trasaltar de la sacristía. *EGA Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, v. 26, n. 10, ed. 32, p. 32-40, 2021. DOI 10.4995/ega.2021.14468. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/350382093_La_arquitectura_como_retorica_Dos_espacios_sagrados_teatralizados_en_El_Monasterio_del_Escorial_el_transparente_liturgico_de_la_basilica_y_el_trasaltar_de_la_sacristia. Acesso em: 9 jun. 2022.

NAVARRO, Cristóbal Belda. La obra de rejería de la catedral de Murcia. *Anales de la Universidad de Murcia*, [s. l.], p. 207-243, 1971. Disponível em: <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/21839/1/08%20La%20obra%20de%20rejeria%20de%20la%20Catedral%20de%20Murcia.pdf>. Acesso em: 1 jun. 2022.

NEGRO, Carlos del. *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira* (norte de Minas): Pintura dos tetos de igrejas. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (publicações do IPHAN; 29), 1979

_____, Carlos del. *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (publicações do IPHAN; 20), 1958

NEUNHEUSER, Burkhard. *História da liturgia através das épocas culturais*. Tradução: José Raimundo de Melo. São Paulo: Loyola, 2007.

NEVES, Belinda Maria de Almeida. *O bestiário na igreja do Colégio da Companhia de Jesus em Salvador*. 2015. Dissertação (Mestre em Artes

Visuais) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/25776>. Acesso em: 9 mar. 2023.

NEVES, Belinda Maria de Almeida. O ciclo pictórico do teto da Sacristia da igreja do Colégio dos Jesuítas da Bahia. *Perspectiva Pictorum*, v. 1, n. 1, p. 228–246, 18 jun. 2022.

NEVES, Belinda Maria de Almeida. O Ostensório e o coro angélico nos fragmentos de pintura do teto da sacristia da antiga Sé Primacial do Brasil. *CONGRESSOS BRASILEIROS DE ICONOGRAFIA MUSICAL*, São Paulo, 2017. Disponível em: http://portaleventos.mus.ufba.br/index.php/CBIM_RldIM-BR/4CBIM-2IAMLBR/paper/view/154. Acesso em: 15 out. 2023.

NÓBREGA, Janeth Rodríguez-. *La Mística y el Arte Barroco*. *Critica.cl: REVISTA LATINOAMERICANA DE ENSAYO FUNDADA EN SANTIAGO DE CHILE*, Chile, 2006. Disponível em: <https://critica.cl/artes-visuales/la-mistica-y-el-arte-barroco>. Acesso em: 19 jul. 2023.

OLIVEIRA, Carla Mary S. *Arte colonial e mestiçagens no Brasil setecentista: irmandades, artífices, anonimato e modelos europeus nas capitâneas de Minas e do Norte do Estado do Brasil*. In: PAIVA, Eduardo França; AMANTINO, Marcia; IVO, Isnara Pereira (org.). *Escravidão, Mestiçagens, Ambientes, Paisagens e Espaços*. São Paulo: Annablume, 2011. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/221675211_Arte_colonial_e_mestiçagens_no_Brasil_setecentista_irmandades_artífices_anonimato_e_modelos_europeus_nas_capitâneas_de_Minis_e_do_Norte_do_Estado_do_Brasil. Acesso em: 30 jun. 2022.

OLIVEIRA. Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. A imaginária brasileira. Originalidade, funções e características. In: *Revista Barroco*. Nº.19, anos 2001/2004

_____, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. *A Pintura de Perspectiva em Minas Colonial*. In: AVILA, Afonso. *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997

_____, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. A Pintura de Perspectiva em Minas Colonial – ciclo rococó. In: AVILA, Afonso. *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997

_____, Myriam Andrade Ribeiro. *Barroco e Rococó no Brasil*. São Paulo: Editora Arte. 2014

_____, Myriam Andrade Ribeiro. O conceito de identidade nacional na arte mineiro no período colonial. São Paulo: *Rev. Int.Est.Bras.SP*,330: 117-118. 1989

_____, Myriam Ribeiro. *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PELIKAN, Jaroslav. *Maria Através dos séculos: seu papel na história da cultura*. Tradução Vera Camargo Guarnieri – São Paulo: Companhia das Letras, 2000

PEREIRA, Paulo. As Dobras da Melancolia – O Imaginário Barroco Português. IN: AVILA, Afonso. *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997

PÍFANO, R. Q. A arte de copiar: gravura, pintura e artista colonial. *Arte e Ensaios* (UFRJ), Rio de Janeiro, n. 17, 2009. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wpcontent/uploads/2012/01/ae17_raquel_pifano.pdf>. Acesso em: 22 junho 2018.

PIFANO, R. Q. O Estatuto Social do Artista na Sociedade Colonial Mineira. Locus: *Revista de História*, [S. l.], v. 4, n. 2, 1998. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20472>. Acesso em: 30 jun. 2022.

PRECIOSO, Daniel. Os privilégios espirituais das ordens terceiras e o “bem morrer”: o caso dos mínimos de Vila Rica (1782-1808). *XXVII SIMPÓSIO*

NACIONAL DE HISTÓRIA, Natal - RN, 2013. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364494509_ARQUIVO_Textocompleto.pdf. Acesso em: 1 ago. 2023.

REISS, S. E. (1993). *The Ginori Corridor of San Lorenzo and the Building History of the New Sacristy*. 52(3), 339–343.

ROCHA, Manel Joaquim Moreira da – Arquitectura Religiosa Barroca em Braga. *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*. Porto, vol. IX-XI, 2010-2012, pp. 331-373

ROSSI, Elvio Antônio. *A Apoteose da Pintura Colonial Brasileira: O Teto Da Igreja De São Francisco De Assis De Ouro Preto*. 2 jun. 2011. Disponível em: <https://kaleidoskopiokultural.wordpress.com/2011/11/02/a-apoteose-da-pintura-colonial-brasileira-o-teto-da-igreja-de-sao-francisco-de-assis-de-ouro-preto-2/>. Acesso em: 26 jun. 2019.

ROWER, Basílio. *A Ordem Franciscana no Brasil*. Vozes: Rio de Janeiro, 1942.

RUSSEL WOOD, A. J. R. O movimento na palavra e na imagem. *In: Um mundo em movimento*. Difel, Porto, 2006.

RUSSEL WOOD, A. J. R. Fluxo e refluxo de mercadorias. *In: Um mundo em movimento*. Difel, Porto, 2006.

SACRISTIA, Igreja de São Roque em Lisboa. [S. l.], 2022. Disponível em: <https://www.hisour.com/pt/sacristy-church-of-saint-roch-in-lisbon-55400/>. Acesso em: 21 jun. 2022.

SAALMAN, H. (1985). The New Sacristy of San Lorenzo before Michelangelo. *The Art Bulletin*, 67(2), 199–228.

SALLES, Fritz Teixeira de. *Vila Rica do Pilar*. Belo Horizonte: Editora Itatiaias, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1982

SALVADOR, Natalia Casagrande. *Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Mariana: A construção de sua capela, os irmãos terceiros e as*

representações iconográficas. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, 2015.

SANTAMARÍA, Eduardo Carrero. La Sacristía Catedralicia En Los Reinos Hispanos: Evolución Topográfica Y Tipo Arquitectónico. *Revista Anual de Historia del Arte*, v. 11, p. 59-49, 2002. Disponível em: https://www.academia.edu/311204/La_Sacrist%C3%ADa_Catedralicia_En_Los_Reinos_Hispanos_Evoluci%C3%B3n_Topogr%C3%A1fica_Y_Tipo_Arquitec%C3%B3nico. Acesso em: 22 jun. 2022.

SANTIAGO, Isabel. Sacristia da Igreja de Sto Antão-o-Novo: de Lisboa para o mundo. *In: Capital Mag.* 2019. Disponível em: <https://capitalmag.pt/2019/05/01/sacristia-da-igreja-de-sto-antao-o-novo-de-lisboa-para-o-mundo/>. Acesso em: 22 jun. 2022.

SERRÃO, Vitor. Impactos do Concílio de Trento na arte portuguesa entre o Maneirismo e o Barroco (1563-1750). *In: PAIVA, José Pedro (coord.). Actas do Seminário no âmbito das comemorações dos 450 anos sobre a clausura do Concílio de Trento, 1563-2013.* Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, 2012. p. 103-132.

SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y barroco.* Madrid: Alianza Editorial, 1981.

SEBASTIÁN, Santiago. *El Barroco Iberoamericano.* Madrid: Ediciones Encuentro, 1990.

SEVCENKO, Nicolau. *Pindorama Revisitada: Cultura e Sociedade Em Tempos de Virada.* Minas Gerais: Fundação Peirópolis. 2000

SCHMITT, J.-C. “De l’espace aux lieux” : les images médiévales. *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l’enseignement supérieur public*, v. 37, n. 1, p. 317–346, 2006.

SILVA, Regina Helena Dutra Rodriguez Ferreira da. Wölfflin: Estrutura e forma na visualidade artística. IN: WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco.* São Paulo: Perspectiva, 1989

SIMÕES, João Miguel. O ciclo pictórico dedicado a São Francisco Xavier na Sacristia da Igreja de São Roque de Lisboa: iconologia, ideologia imagética e política no contexto da União Ibérica (1580-1640). In: MORNA, T.F.; Society of Saint Vincent de Paul. *Rules and Indulgences Granted by the Sovereign Pontiffs: With the Explanatory Notes Annexed*. From the Manual of the Society. Council of New York. Palala Press, 2018. 65 p.

TRIGUEIROS, A.J.; COUTINHO, M.J.P., *Missão, espiritualidade e arte em São Francisco Xavier*. Textos do encontro científico pela ocasião dos 400 anos da beatificação, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa / Museu de São Roque, 2020, pp. 92-133. ISBN 978-989-9021-31-0.

STRATHERN, Paul. *The Medici: Godfathers of the Renaissance*. Vintage Publishing: London, 2008

SOBRA, Maria de Lourdes Sampaio. *As Missões religiosas e o barroco no Pará*. Belém: Universidade Federal do Pará. 1986.

SOUSA, Cristiano Oliveira de. *Capela da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto: Prestígio, poder e hierarquia*. Orientador: A “elite dirigente” da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Vila Rica (1751 – 1804). 2015. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Juiz de Fora, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/266>. Acesso em: 30 jun. 2022.

_____, Cristiano Oliveira de. “Estatuto Particular” da Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Vila Rica: critérios de recrutamento e estrutura administrativa. *Revista de História da UEG*, Morrinhos, v. 8, n. 2, 2019. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/revistahistoria/article/view/9643>. Acesso em: 30 jun. 2022.

TEIXEIRA, Victor Gomes. Entre a devoção e o sentimento: a iconografia franciscana barroca, algumas notas sobre S. Bernardino de Siena. Barroco. *Actas do II Congresso Internacional*. Porto, Universidade do Porto. Faculdade

de Letras. Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio, 2003, pag. 691-700.

TELLES, Augusto Carlos da Silva. Observações sobre a arquitetura em Minas Gerais no Período Colonial. In: *Seminário sobre a cultura mineira no período colonial. Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais*: Belo Horizonte. 1979

TEIXEIRA, Victor Gomes: Entre a Devoção e o Sentimento, a Iconografia Franciscana Barroca. Algumas Notas sobre o S. Bernadinho de Siena. *Barroco*: actas do II Congresso Internacional: Porto, Vila Real, Aveiro, Arouca: Porto 2001, ISBN 9729350795, págs. 690-700.

THIMOTHEO, Juam Carlos. *Manoel da Costa Athayde*: de mestre a professor das artes. Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas Campinas, SP. 2012

TRINDADE, Raimundo (Cônego). “A igreja de São Francisco de Assis de Mariana”. In: *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº7. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1943. p.57-77.

TRINDADE, Raimundo (Cônego). *Instituições de Igrejas no bispado de Mariana*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1945.

University of Michigan Library Digital Collections. San Lorenzo (church). Plan.; Filippo Brunelleschi; 1419. Art, Architecture and Engineering Library, Lantern Slide Collection. Disponível em: <https://quod.lib.umich.edu/u/ummu2ic/x-Is017348/Is017348>. Acesso em: 6 de abril de 2022

URBANO, Carlota Miranda. A Hagiografia depois de Trento. In: FRANCO, José Eduardo (org.). *Concilio de Trento*: Innovar en la tradición. Historia, Teología y Proyección. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2016.

URIAS, Patrícia Daniele. *Edificar em Minas Gerais no século XVIII*: a cultura das oficinas de construções religiosas luso - brasileiras. Orientador: Andre Guilherme Dornelles Dangelo. 2013. Dissertação (Mestre em Arquitetura e Urbanismo) - Programa de pós – graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em:

<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-99BHLS>. Acesso em: 15 nov. 2023

PAIVA, José Pedro. A recepção e aplicação do Concílio de Trento em Portugal: novos problemas, novas perspectivas. In: PAIVA, José Pedro (coord.) – *O Concílio de Trento em Portugal e nas suas conquistas*, olhares novos. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa (CEHR), 2014, p. 13-40.

PALLADIO, Andrea. *The Four Books of Architecture* (1570). Translate: Isaac Ware. London, R. Ware, 1758. Disponível em: https://archive.org/details/gri_33125011569684/mode/2up. Acesso em: 11 de abril de 2022

PAOLETTI, John T. Donatello's Bronze Doors for the Old Sacristy of San Lorenzo. *Artibus et Historiae*, vol. 11, no. 21, 1990, pp. 39–69, Disponível em: <https://doi.org/10.2307/1483383>. Acesso em: 6 de abril de 2022.

PAVONE, Mario Alberto. *Iconologia Francescana il Quattrocento*. Ediar, 1988.

PEREIRA, Danielle Manoel dos Santos. A pintura colonial do forro do vestíbulo da sacristia da Ordem Terceira De Nossa Senhora Do Carmo De Mogi Das Cruzes (SP): “Documentos e revelações”. *No embalo da rede. Trocas culturais, história e geografia artística do Barroco na América Portuguesa*, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://rio.upo.es/xmlui/handle/10433/8766>. Acesso em: 15 out. 2023.

PIMENTA, João Paulo G. Literatura e condição colonial na América portuguesa. In: FRAGOSO, João; GOUVÊA, Maria de Fátima (org.). *O Brasil Colonial, volume, 3 (1720-1821)*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

PIÑOL, Emilio Gomez. *Jacobo Florentino y la obra de talla de la sacristia de la Catedral de Murcia*. Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1970.

PIO V, Papa. *Missale Romanum: ex decreto Ss. Concilii Tridentini restitutum Summorum Pontificum cura recognitum*. [S. l.: s. n.], 1570. Disponível em:

http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_1570-07-19__SS_Pius_V__Missale_Romanum__LT.pdf.html. Acesso em: 6 maio 2022.

PIVA, Isabela de Vasconcellos; MONTANHEIRO, Fábio César. Aspectos paleográficos de um manuscrito setecentista mineiro. *Caletroscopio*, Mariana, v. 4, ed. especial, p. 456-472, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/caletroscopio/article/view/3673>. Acesso em: 30 jun. 2022.

PO-CHIA HSIA, Ronnie. *El Mundo de la Renovación Católica, 1540-1770*. Madrid: Akal, 2010.

PONTUAL, Maria de Lourdes. A Sacristia da catedral da Baía e a posição de igreja primitiva. In: Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IV. Rio de Janeiro, 1940. f. 193-208. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat04_m.pdf. Acessado em: 08.Mar.2019.

PRODI, P. Cristianismo, modernidade política e historiografia. *Revista de História*, [S. l.], n. 160, p. 107-130, 2009. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.v0i160p107-130. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19105>. Acesso em: 23 abr. 2022.

PRODI, P. *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra medioevo e età moderna*. Bologna, Itália: Il Mulino, 1994.

SALLES, Fritz Teixeira de. *Vila Rica do Pilar*. Belo Horizonte: Editora Itatiaias, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1982.

SAMPAIO, Antonio Carlos Jucá de. A curva do tempo: as transformações na economia e na sociedade do Estado do Brasil no século XVIII. In: FRAGOSO, João; GOUVÊA, Maria de Fátima (org.). *O Brasil Colonial, volume, 3 (1720-1821)*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SOARES, Roberto G. F. M. S. Tensões, comportamentos e hábitos de consumo na sociedade senhorial da América Portuguesa. In: FRAGOSO, João;

GOUVÊA, Maria de Fátima (org.). *O Brasil Colonial, volume, 3 (1720-1821)*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SOBRAL, Luís de Moura. “A catedral como pinacoteca da época barroca: o ciclo pictural de Bento Coelho no Convento de São Pedro de Alcântara, Lisboa”, *in Revista Barroco*, n.º 15. Belo Horizonte, 1990

VAINFAS, Ronaldo. *Trópico dos pecados: moral, sexualidade e Inquisição no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

VALADARES, Pedro Henrique Cabral. *Tratadística da arquitetura militar européia como referência para o Recife fortificado (1537-1654)*. Orientador: Fernando Diniz Moreira. 2014. 150 f. Dissertação - Mestrado - Pós- Graduação em Desenvolvimento Urbano (MDU) do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

VASCONCELLOS, Salomão de. *Ataide: pintor mineiro do século XVIII*. Belo Horizonte: Paulo Bluhm, 1941.

VASCONCELLOS, Diogo de. *A Arte em Ouro Preto*. Belo Horizonte, Edições da Academia Mineira de Letras, 1934

VIALON, Marie. Le concile de Trente et l'art. *IHPC - Institut d'Histoire de la Pensée Classique*, [s. l.], 2011. Disponível em: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00550968>. Acesso em: 29 jun. 2022.

VIEIRA, Dilermando Ramos. *História do catolicismo no Brasil - Volume 1 - (1500-1889)*. São Paulo: Editora Santuário, 2016

VISALLI, A.M.; CASTRO, D.H.A. A Função do Retábulo no seu Espaço: Uma análise do Retábulo da Vida da Virgem Maria e de São Francisco de Nicolás Francês. *Aedos*, v. 13, n. 30, p. 85-102, jan.–jun., 2022.

VISALLI, Angelita Marques; GODOI, Pamela Wanessa. Estudos sobre imagens medievais: o caso das iluminuras. *Diálogos*, ano 2016, v. 20, ed. 3, p. 129-144, 2016. DOI 10.4025. Disponível em: dx.doi.org/104025/diálogos.v20i3. Acesso em: 1 jun. 2021

VISALLI, Angelita Marques et al. Apontamentos metodológicos para o exame de miniaturas medievais. In: PELEGRINELLI, André et al. *Imagens: saberes e usos*. Londrina: EDUEL, 2021.

_____, Angelita. O retábulo no seu lugar: uma reflexão sobre a constituição de uma novidade franciscana no século XIII. *Antíteses*. 12. 175. 10.5433/1984-3356.2019v12n24p175. 2020.

VISALLI, Angelita Marques. *O corpo no pensamento de Francisco de Assis*. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco; Curitiba: Faculdade São Boaventura, 2003.

WALSHAM, Alexandra. Catholic Reformation and the Cult of Angels in Early Modern England. In: RAYMOND, Joad (org.). *Conversations with Angels: Essays Towards a History of Spiritual Communication 1100-1700*. London: PALGRAVE MACMILLAN, 2011. cap. 12, p. 273–294.

WILSON, Matthew. The Eye of Providence: The symbol with a secret meaning? BBC News, 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20201112-the-eye-of-providence-the-symbol-with-a-secret-meaning>. Acesso em: 18 jul.2023

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1989.