

A AZULEJARIA NO IMPÉRIO PORTUGUÊS: PAINÉIS DE AZULEJOS DA MATRIZ DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DE CACHOEIRA E SEUS ASPECTOS ICONOGRÁFICOS

Darlane Silva Senhorinho

Graduanda em História pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

E-mail: darlanesenhorinho@yahoo.com.br

Palavras-chave: Azulejo. Igreja Matriz de Cachoeira. Azulejaria Portuguesa. História do Azulejo.

Este trabalho objetiva analisar a azulejaria da igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário da vila de Cachoeira. Apresentar-se-á, também, a trajetória e a evolução do azulejo na Europa, principalmente em Portugal e seu Império Colonial. A azulejaria situada na igreja Matriz da vila baiana, segundo o historiador Carlos Ott (1978, p. 25), é a de maior dimensão da Bahia. Uma breve síntese sobre a evolução do azulejo faz-se necessário para melhor entendimento desta arte. A azulejaria alcançou grande desenvolvimento na Europa, e, sobretudo em Portugal. Os mais antigos revestimentos cerâmicos portugueses que foram aplicados à arquitetura, são os pavimentos medievais.

Durante o século XV, ocorreram várias transformações fundamentais para a evolução do azulejo. Na Itália, desenvolveu-se a técnica da majólica ou faiança: as peças passaram a ser revestidas de esmalte branco opaco. No entanto, a produção italiana foi caracterizada pelas técnicas granadinas. Em Florença, a família Della Robbia desenvolveu a produção de azulejos com terracota revelada e esmaltada. Em 1500, a técnica majólica foi difundida por toda a Europa, com destaque para a produção de Antuérpia (MECO, 1985).

Em Portugal, os azulejos sevilhanos foram utilizados de forma a combinar vários padrões e cercaduras, resultando em esquemas complexos, com muitas formas arquitetônicas e com vários efeitos dinâmicos. Esse tipo de composição caracterizou a azulejaria portuguesa da Época Moderna. Em paralelo com o enfraquecimento de Sevilha, quanto à criatividade para as cerâmicas, e a tentativa de centralizar o poder político por parte de Madrid, as obras régias de Carlos V e Felipe II incentivaram Talavera a se desenvolver como grande centro cerâmico, em especial com privilégios que foram outorgados por Felipe II em 1576. Só a partir da segunda metade do século XVI é que Portugal realmente desenvolveu o fabrico de faiança e de azulejos, sendo que antes importava o produto de Sevilha e depois de Talavera, o

que influenciou na estética da azulejaria portuguesa com modelos e fontes do maneirismo hispano-flamengo (SERRÃO, 2003, p. 115-125).

Diferentemente do século XVI, período no qual ocorreram diversas transformações na azulejaria, o século seguinte caracterizou-se pela manutenção de formas e processos decorativos e pela contenção de soluções inovadoras. Coincidiu com a época do domínio filipino de guerras e carências econômicas depois da restauração de 1640, implicando na moderação do consumo sumptuário. Assim, no início do século XVII, manifestou-se a tendência dos azulejos com ornatos policromos cujos conjuntos são chamados de “enxaquetado compósito”, tipologia mais característica do período. Eram assim denominados por se assemelharem aos forros de tecidos lavrados utilizados em toda a Europa.

No século XVII mantiveram-se as formas dos processos decorativos do azulejo devido, principalmente, ao conservadorismo da Igreja. Entretanto, na segunda metade dos seiscentos, surgiram novas formas de expressão. Esse processo é marcado pelo fim da Guerra da Restauração e pela volta das relações políticas e econômicas com Espanha, França e Países Baixos. Com a recuperação da economia, aconteceu um surto artístico com forte identidade, chegando ao seu auge no reinado de Pedro II. Ao mesmo tempo em que acontecia uma revolução cromática no final da policromia seiscentista, também se desenvolveu a pintura em azul cobalto sobre esmalte branco permitindo outra fase de glamour da azulejaria portuguesa até as vésperas do terremoto.

Os azulejos holandeses encontraram em Portugal um mercado favorável e aberto para novidades. Deixou-se a azulejaria policromada, adotando lentamente o “azul e branco”, que caracterizou praticamente toda azulejaria do século XVIII, cuja origem remonta às olarias holandesas do final do século XVI. Essas oficinas holandesas estavam voltadas para a fabricação de azulejos de figuras avulsas, mas também faziam ciclos narrativos de grande porte, satisfazendo, assim, o mercado lusitano. Tornou-se muito importante o papel desempenhado pela Holanda durante a segunda metade do século XVII, com suas novas propostas com níveis da cor azul, desenho, e técnicas que ofereciam vantagens de mercado pelos preços de concorrências e melhor qualidade (MECO, 1985, p. 43).

O período Joanino da azulejaria portuguesa foi marcado por uma vasta produção, devido ao desafogo financeiro. O enraizamento desta arte relacionou-se com o gosto da clientela; a cenografia do azulejo tornava-se necessária tanto nas representações palacianas quanto litúrgicas, encontrando a teatralidade desejada. A magnitude da produção joanina, de certa forma, trouxe consigo uma redução da qualidade em termos genéricos, mesmo com a continuação da produção de obras de grande valor e significado (MECO, 1985, p. 121). Outra

consequência do período é um número maior de peças cerâmicas, acarretando prejuízos para a individualização.

A produção da azulejaria joanina teve seu auge motivado pelo grande aumento das encomendas, muitas feitas pela colônia americana portuguesa. Nesse período houve uma produção mais estereotipada e repetitiva que refletiu na simplificação pictural de grande parte dos painéis figurativos, trazendo também uma teatralização mais extrovertida das formas. As igrejas joaninas receberam de forma parcial ornamentos de azulejos mudéjares fabricados em Triana. Consolida-se, então, este tipo de decoração em Portugal, que aos pouco se liberta dos esquemas andaluzes (SIMÕES, 1965, p. 18).

As temáticas representadas em azulejos dividem-se em duas categorias: o religioso e o profano (cenar da vida cortesã, mitologia, alegorias, etc). Ambos os temas podem ser encontrados em igrejas e palácios – indicando uma liberdade temática no decorrer do século XVIII. Os temas religiosos são inspirados em passagens bíblicas do Velho e Novo Testamento, bem como em hagiografias de santos.

A temática religiosa tem um caráter apologético, historicista e devocional. A temática profana acentua a vertente cognitiva das temáticas, as mensagens de caráter exemplar e ético e cenas variadas de gênero ou puro divertimento. A maior parte da iconografia profana tem suas fontes em repertórios ilustrados europeus, tendo grande parte desses exemplares sido já inventariados por Santos Simões (SIMÕES, 1980, p. 44-48).

Ao tratarmos da arte religiosa do período colonial no Brasil, faz-se necessário remetermos ao Concílio de Trento. Na sessão XXV, ocorrida no ano de 1563, foram estabelecidas algumas instruções para os fiéis relacionadas à intercessão dos Santos, invocação, veneração de relíquias e o uso das imagens. Foi definido que as imagens de Cristo, de sua Mãe Maria e outros Santos deveriam lhes ser atribuídas à divina honra e veneração. Não deveriam, entretanto, ser honradas da mesma forma como os gentios confiavam nos Ídolos, mas a honra que se devia a elas referia-se os originais que representam, pois a adoração deve ser feita apenas para

... se lembrar, e venerar com freqüência os Artigos da Fé; e que também de todas as sagradas Imagens se recebe grande fruto, não só porque se manifestão ao povo os benefícios, e mercês, que Christo lhes concede, mas também porque se expõem aos olhos dos Fiéis os milagres, que Deos obra pelos Santos, e seus saudáveis exemplos: para que por estes dem graças a Deos, ordenem a sua vida, e costumes á imitação dos Santos, e se excitem a adorar, e amar a Deos, e exercitar a piedade (CONCÍLIO DE TRENTO, 1563, p. 353).

As imagens não deviam ter forma devassa. Os Bispos deveriam observar para que não fossem desordenadas, transtornadas ou colocadas em confusão, e para que não fossem profanas, pois para casa de Deus só convém a santidade. Em 1707, foram ordenadas a Constituição Primeira do Arcebispado da Bahia, tendo como base para a veneração das imagens o Concílio de Trento. O documento estabelecia que o uso das imagens de Cristo, sua Mãe, Anjos e Santos, deveriam ser aprovados pela Igreja Católica e que não deveriam ser adoradas, mas sim o que representavam. “As ditas Imagens, ou sejam de pintura, ou de escultura, se faça a mesma veneração, que aos originais, e significados, considerando, que no culto, que a ellas damos, veneráramos, e reverenciamos a Deos nosso Senhor, e aos Santos, que ellas representam” (CONSTITUIÇÃO, 1853, p. 10).

Remetendo-nos agora à azulejaria da igreja Matriz de Cachoeira, faremos um breve relato da construção desse templo antes da análise dos painéis. A primeira Igreja Matriz de Cachoeira foi a capela da Ajuda. No entanto, por ficar situada no alto de uma colina, o que dificultava o acesso de fiéis idosos, os paroquianos resolveram construir uma nova Matriz situada em terreno plano e que comportaria a população cada vez mais crescente da Vila. Para a construção da Igreja, João Rodrigues Adorno, doou um terreno consideravelmente grande, no valor de 200\$000 réis, e para sua construção doou a quantia de 400\$000 réis. O documento em que consta essa informação é datado em 1736. A construção da Igreja, entretanto, só foi iniciada alguns anos mais tarde, por volta de 1740. Em 1747, D. João V, Rei de Portugal entre (1707-1750), doou a importante quantia de oito mil cruzados para construção da capela-Mor e sacristia da nova Matriz. Os altares laterais em estilo rococó e a fachada do templo em estilo neoclássico só foram erigidos na segunda metade do século XVIII. Contudo, tanto o altar-mor quanto os laterais, hoje apresentam forma neoclássica (OTT, 1978).¹ Destaca-se que os azulejos colocados depois da construção dos altares laterais demonstram molduras assimétricas que são características do “rocaille”.

Quanto às datas da fixação desses azulejos, existe um debate entre Carlos Ott e Santos Simões. Para Simões (1980), os azulejos foram fixados em 1750, no entanto, Ott (1978) discorda por nesta data não haver registros da construção da nave da igreja, sendo posterior a 1754. Já sobre a pintura dos azulejos da igreja Matriz de Cachoeira, supõe-se que tenha sido realizada pela oficina de Bartolomeu Antunes, devido à semelhança com a azulejaria da igreja de São Francisco, na cidade de São Francisco do Conde, e a azulejaria presente na capela-mór

¹ Arquivo Público da Bahia, Ordens Régias 1735-1736, 1,1/33 fo. 240r. v; fo. 24 1r-v; fo.242 r. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Secção de manuscritos), Nossa Senhora de Cachoeira, II, 33, 27, 26. Documento n. 2.

da igreja de São Francisco, situada na cidade do Salvador. No entanto, Bartolomeu Antunes já era falecido no período em que foram produzidos os azulejos da nave e da capela-mór da igreja Matriz de Cachoeira. Porém, em 1754, só estava construída a caixa da capela-mór e da sacristia, faltando dourar ainda o retábulo do altar-mor; não existem relatos sobre a construção da nave antes de 1754. O que podemos supor é que Simões tenha se equivocado quanto à datação da fixação desses azulejos. Ott (1978) atribui a fixação dos azulejos aos anos 1770, e afirma que não teria sido Bartolomeu Antunes quem os pintou, mas talvez um de seus oficiais, pois as peças não apresentam um desenho perfeito como o do Mestre.

A análise dos azulejos da igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário de Cachoeira baseia-se na metodologia de Erwin Panofsky. Panofsky (2002) define a iconografia como o ramo da história que estuda o tema ou a mensagem de uma ou mais obras de arte, contrapondo com a sua forma. O autor distingue três níveis de leitura das imagens. O primeiro nível é o tema primário ou natural, dividido em factual e expressional, que é a apreensão das formas puras; certas configurações de linha, cor e etc. Todas as formas que são “reconhecidas como portadoras de significados primários ou naturais, podem ser chamadas de mundo dos motivos artísticos” (PANOFSKY, 2002, p. 50), constituindo uma descrição pré-iconográfica. O segundo nível é o tema secundário ou convencional, ligando os motivos artísticos às combinações de assuntos e conceitos. “A identificação de tais imagens, estórias e alegorias é o domínio daquilo que é normalmente conhecido por ‘iconografia’” (PANOFSKY, 2002, p. 51). O terceiro nível é caracterizado pela leitura do conteúdo intrínseco que, para Panofsky (2002, p. 52), “é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, período, classe social, crença religiosa ou filosófica - qualificadas por uma personalidade e condensadas numa obra”. Tais princípios não se manifestam explicitamente e por isso, são esclarecidos através dos “métodos de composição” ou da “significação iconográfica”. O método de composição seria a forma por meio da qual são representados alguns personagens. Por exemplo, nos séculos XIV e XV, a Natividade tradicional, na qual a Virgem Maria era representada numa cama ou num canapé, aos moldes burgueses, foi sendo aos poucos substituída por uma que mostra a Virgem ajoelhada adorando o Menino. Pensando na composição, essa mudança significa a substituição do esquema triangular para o retangular. No que diz respeito à significação iconográfica, a mudança representa o surgimento de uma nova atitude emocional. Para Panofsky (2002, p. 52), ao concebermos as formas puras, motivos, imagens, histórias e alegorias como manifestações de princípios – tanto básicos, quanto gerais – estamos interpretando os valores “simbólicos” das imagens.

A capela-mór da Matriz de Cachoeira apresenta quatro painéis de azulejos. O primeiro refere-se à pecadora que ungiu os pés de Jesus com alabastro, cena em que Jesus jantava na casa de um fariseu e entrou uma mulher chorando e beijando seus pés, ungiendo-os com vaso alabastro e unguento. O fariseu ficou se perguntando por que Jesus permitia que uma mulher pecadora chorasse e beijasse seus pés. Cristo, entretanto, perdoou seus pecados. Jesus, ao perceber as intenções do Fariseu, fez uma comparação com um credor que tinha dois devedores com dívidas de valores muito diferentes e perdoou-os, dando-lhes a entender que “perdoados lhe são seus muitos pecados, porque ela muito amou; mas aquele a quem pouco se perdoa, pouco ama” (LUCAS, 7:36-50, p. 56).

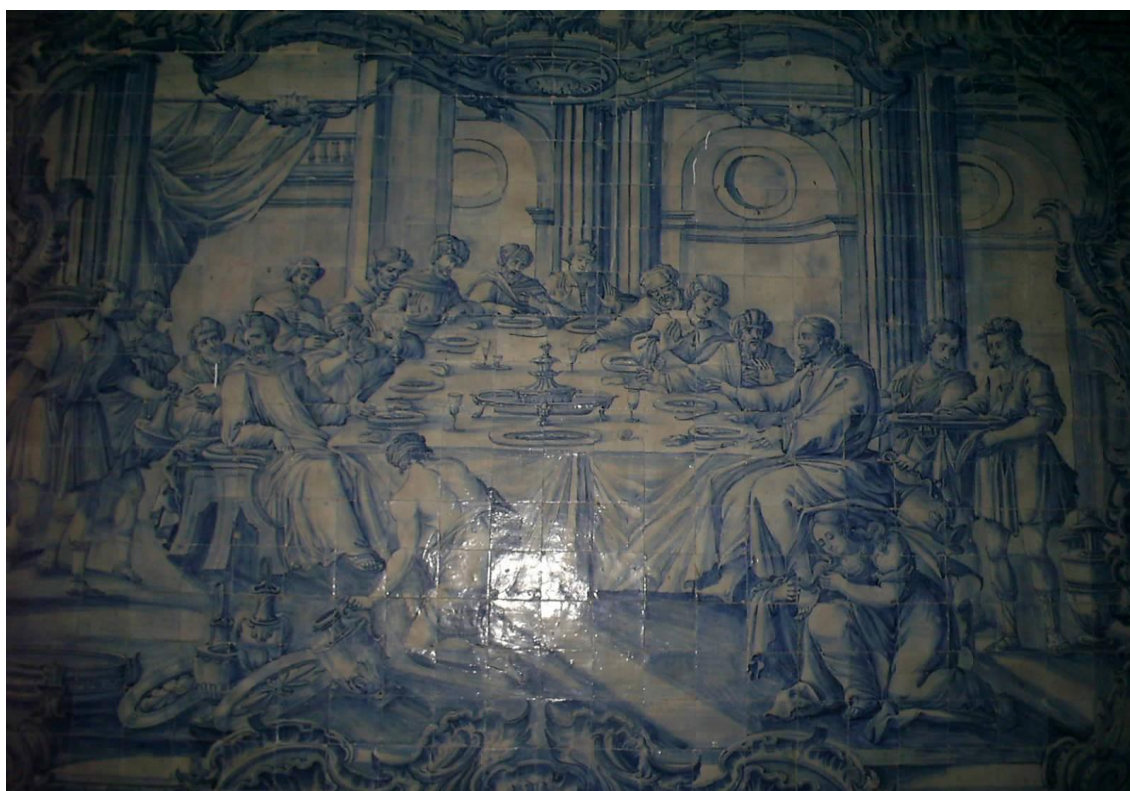


Figura 1: A pecadora que ungiu os pés de Jesus.
Fonte: Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário de Cachoeira.
Foto: Darlane Silva Senhorinho.

Na imagem, percebe-se os convidados e servos sentados à mesa com certa movimentação e curiosidade. Tanto os convidados quanto os servos olham de forma “indignada” para a mulher que enxuga com seu próprio cabelo os pés de Jesus. Olham-na de forma repulsiva por ela ser uma pecadora, comentando entre si sobre tais pecados. A imagem

nos remete ao amor a misericórdia e o perdão, sentimentos essenciais para a vida, que para a Igreja era importantíssimo, pensando-se enquanto forma de dominação dos fiéis por todo o Império Português.

É importante se pensar na forma serena com a qual Jesus tratou aquela mulher, que perante a sociedade na qual viveu era uma pecadora indigna de perdão. Jesus com toda sua ternura e doçura, diante de todos que os olhavam repulsivamente, a perdoou, demonstrando ser o comportamento das pessoas perante situações incomuns a sua realidade social, econômica ou religiosa, e principalmente com relação às pessoas que vivem de formas distintas. Pessoas que necessitam de misericórdia e o amor de outras, para que possam deixar de pecar e ter uma vida correta. Essa é uma das imagens que a Igreja passa para os fiéis, pois se tiverem uma vida reta seguindo os princípios da Igreja, terão a salvação de suas almas. Jesus “desperta nosso amor com doçura, rapidez e forças maiores do que o direito exige. E com razão, pois quanto mais você se aniquilava e despojava de seu brilho natural, mais sua misericórdia refulgia, sua caridade se difundia, sua graça se irradia” (VARAZZE, 2003, p. 327).

Nesse painel, Jesus situa-se na ponta direita da mesa, com uma das mãos sobre a mesa e outra levantada. Conversa com o Fariseu, olhando-o com feição serena, e uma auréola aparece sobre sua cabeça, diferenciando-o dos outros. Sobre a mesa estão muitos pratos, taças e bandejas. Em primeiro plano, juntamente com Jesus e a pecadora, aparece um homem, possivelmente um servo recolhendo alguns vasos, atrás de Jesus tem outros dois servos conversando e com uma bandeja. Muitos usam turbantes e grande parte está com a mão direita erguida, olhando uns para os outros ou com olhos baixos. Revelam feições particulares, embora semelhantes.

A segunda cena está relacionada à Última Ceia de Jesus Cristo com seus discípulos antes da Páscoa. Jesus, sabendo que estava chegando o momento de ir para seu Pai, levantou-se, retirou as vestes de cima pegou uma toalha e cingiu-se com ela. Colocou água numa bacia e passou a lavar os pés dos discípulos e a secar com a toalha que estava cingida. Pedro, no entanto, não estava de acordo com a atitude de Jesus, pensando que ele era “inferior” e Jesus superior, negou-se a deixar o Mestre lavar seus pés. Jesus lhe respondeu dizendo que naquele momento ele não entenderia, mas depois entenderia o que estava lhes ensinando: “Ora, se eu, sendo o Senhor e o Mestre, vos lavei os pés, também vós deveis lavar os pés uns dos outros. Porque eu vos dei o exemplo, para que, como eu voz fiz, façais vós também” (JOÃO, 13:14-15, p. 90).



Figura 2: Lava pés.

Fonte: Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário de Cachoeira.

Foto: Darlane Silva Senhorinho.

Nessa cena, percebemos o espanto de Pedro quando Jesus diz que vai lavar os pés de todos os discípulos. Os apóstolos se olharam como se não entendessem o que está acontecendo. Estão ao redor de Jesus, alguns sentados e outros de pé olhando para o Mestre conversar com Pedro. Permanecem todos numa sala em volta de uma mesa, com vários objetos como armários e louças. A figura de Jesus aparece centralizada em primeiro plano, de joelhos diante de Pedro e com uma grande bacia em sua frente, do outro lado da cena, também em primeiro plano, aparece uma mulher e um dos discípulos segurando outro discípulo como se tentassem impedir que o mesmo interrompesse aquele momento. Diferentemente da figura 1, as feições dessa imagem são semelhantes, Jesus possui um auréola e sua feição é calma e serena, o que transmite paz e humildade aos que a olham.

Neste painel está representada a humildade de Jesus que, ao ter lavado os pés dos discípulos, deu o exemplo para que assim como Ele fizera, façam também seus seguidores. Ensinou-lhes que Ele não é maior que seu servo, e nem o servo maior que seu Senhor. A humildade faz parte dos princípios da Igreja, sendo um dos pré-requisitos para a salvação da alma dos fiéis. Além do mais, tal virtude incitava a submissão à Igreja e à Coroa, algo tão importante em ambientes coloniais, pois o “Rei era escolhido por Deus”. Esses painéis

ajudavam na divulgação de tais princípios, pois representavam aquilo que a Igreja queria transmitir, sendo as imagens um poderoso sistema de comunicação desde a Antiguidade até nossos dias.

A terceira cena que analisaremos refere-se às Bodas em Canaã da Galiléia. Nessa ocasião, quando acabou o vinho, Maria, mãe de Jesus, veio até o seu filho e falou que o vinho acabou. Jesus disse para sua mãe que ainda não era chegada a hora de iniciar sua missão, talvez com receio por já saber o que iria lhe acontecer alguns anos mais tarde, sua mãe insistiu para que os servos fizessem o que Ele pedisse. Jesus pediu para que enchessem as talhas com água e que depois retirassem um pouco para que levassem ao mestre-sala, e assim fizeram. Tendo o mestre-sala experimentado, veio até o noivo e comentou que é de costume servir primeiro o bom vinho, no entanto, ele o deixou por último; “com este, deu Jesus princípio aos seus sinais em Canaã da Galiléia; manifestou a sua glória, e os discípulos creram nele” (JOÃO, 2:11, p. 78). Esta cena representa o início da missão de Cristo na terra, missão de libertar o homem do pecado, oferecendo-se em sacrifício, imagens na qual se tem a obediência de Jesus à Maria sua mãe e ao seu Pai Santíssimo, que entenderam que com aquele ato de transformação da água em vinho se deu início a sua missão.

Na imagem, os noivos estão na cabeceira de uma grande mesa e os convidados ao redor. Na mesa, há diversos artigos como pratos, guardanapos e grandes badeiras com alimentos. Jesus e Maria estão na ponta da mesa, ambos com auréolas. Jesus está sentado e Maria de pé, demonstrando um diálogo entre os dois. Todos conversam entre si de forma descontraída, mas com rostos entristecidos, talvez pela falta do vinho, não percebendo o que está acontecendo. Próximo à Jesus, pode-se perceber que um servo manuseava algumas talhas de pedra utilizadas pelos judeus para as purificações (JOÃO, 2:6, p. 78), podemos também perceber que próximo à Maria há uma criança e uma mulher que está carregando algumas talhas. Também é possível verificar alguns utensílios no chão.



Figura 3: Bodas em Canaã da Galiléia.

Fonte: Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário de Cachoeira.

Foto: Darlane Silva Senhorinho.



Figura 4: Última Ceia.

Fonte: Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário de Cachoeira.

Foto: Darlane Silva Senhorinho.

A última cena a ser analisada, assim como a cena do Lava Pés, também está relacionada à Última Ceia do Senhor, que repartindo o pão diz que representa o seu corpo oferecido em sacrifício em favor dos homens, sendo isto feito em sua memória. Depois de cear, Cristo tomou o cálice dizendo que seria a representação da nova aliança, através do sangue derramado na cruz, para que os homens tivessem a salvação. Essa cena talvez seja a de maior importância da azulejaria da Igreja Matriz, situada na capela-mor ao lado do altar-mor, representando a comunhão e o perdão de Cristo para com os homens.

A Ceia ocorre em torno de uma mesa retangular. Jesus situa-se no centro da imagem, destacando-se dos demais pelos espaços existentes entre Ele e os discípulos e a auréola. Os apóstolos cercam o mestre, divididos em dois grupos, um de sete e outro de cinco. No entanto, algo curioso é apresentado: aparecem onze discípulos e ao lado direito de Jesus está uma mulher que está olhando o Mestre e Ele a ela, enquanto os outros conversam descontraidamente, revelando feições similares. Percebemos, também, ao lado, um armário com diversos utensílios como pratos e jarras e, próximo ao armário, um servo que traz uma bandeja e um cachorro para o qual o servo olha.

As imagens da igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário de Cachoeira seguem os preceitos da Contra-Reforma, que defende os dogmas atacado pelos protestantes. Algo curioso que se apresenta nas imagens referidas à Santa Ceia da igreja Matriz de Cachoeira é que só aparecem onze discípulos, e no lugar do décimo segundo aparece uma mulher, possivelmente Maria Madalena. No entanto para entender o porquê de tais pinturas apresentarem uma mulher no lugar de um dos discípulos, seria necessário um pouco mais de estudos e pesquisa sobre essas imagens.

As imagens da capela-mor da igreja Matriz de Cachoeira trazem a trajetória da vida adulta de Cristo. Todas estão de alguma forma relacionada à Eucaristia, proporcionando aos fiéis a representação da vida de Cristo e a comunhão com os devotos. Os painéis trazem essas representações de forma semelhante às sagradas escrituras para possibilitar à população da Vila de Cachoeira maior conhecimento, pois como a maioria de sua população era de leigos e as missas eram rezadas em latim, as imagens eram uma possibilidade de transmitir o conhecimento religioso. As quatro imagens fixadas na capela-mor da igreja Matriz transmitem o amor, o perdão e a misericórdia de Cristo para com o homem, possibilitando que os fiéis da Vila de Cachoeira tivessem uma maior comunhão e obediência com a Igreja e a Coroa.

Também é importante pensar que esses painéis emocionavam e comoviam aos fiéis que os viam, de forma que os levavam a uma transposição daquilo que poderia ser suas vidas

se seguissem os preceitos da Igreja. As imagens também tinham função de comover o homem, afetando-o de forma que suas emoções fossem afloradas, e que ao olhá-las tivessem a sensação de estarem mais próximos de Deus. A Igreja as utilizava para garantir uma submissão dos vassallos. Pois, havia uma política de ação sobre os homens e a política governamental desempenhava um papel fundamental na mentalidade do homem, papel que dialoga com o racionalismo e principalmente com a prudência que se fazia necessária para ser um bom servo, o que era importantíssimo para dominação colonial (MARAVALL, 1997, p. 119-149).

As imagens estão de acordo com as instruções do Concílio de Trento, não apresentando forma devassa. São representadas com as divinas honras e veneração a Jesus e sua Mãe, assim como a seus discípulos que também são retratados de forma honrosa, demonstrando aos fiéis da vila de Cachoeira como deviam se comportar na sociedade enquanto católicos cristãos. Deviam demonstrar compaixão e misericórdia com o seu próximo e obediência à Igreja enquanto representante de Deus.

Referências

BRASIL. Constituição (1853). *Constituição Primeiras do Arcebispado da Bahia*. Feitas e Ordenadas por D. Sebastião Monteiro Da Vide, 5º Arcebispo do dito Arcebispado, e do Conselho de Sua Magestade: Propostas, e aceitas em O Synodo Diocesano, Que o dito Senhor celebrou em 12 de junho do anno de 1707. São Paulo: Typographia, 02 dez. 1883.

CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997. p. 401-417.

JOÃO. In: BÍBLIA sagrada. Tradução de João Ferreira da Almeida. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993. Capítulo 2, versículo 6 e 11; Capítulo 13, versículo 14-15.

KOSSOY, Boris. Recuperação iconológica: caminhos da interpretação. In: _____. *Fotografia e História*. São Paulo, Ed. Ática, 1989, p. 67-80.

LUCAS. In: BÍBLIA sagrada. Tradução de João Ferreira da Almeida. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993. Capítulo 7, versículo 36-50.

MÂLE, Emile. El arte religioso despues del Concilio de Trento. In: _____. *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. México: Fondo de Cultura Econômica, s/d. p. 159-192.

MARAVALL, José Antonio. *A cultura do barroco: análise de uma estrutura histórica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. p. 119-149.

MECO, José. *Azulejaria Portuguesa*. 3. ed. Lisboa: Bertrand, 1985.

OTT, Carlos. História da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Cachoeira. *Centro de Estudos Baianos*, Salvador, 1978.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: Uma Introdução ao Estudo da Arte da Renascença. In: *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 47-64.

_____. Introdução. In: _____. *Estudos de iconologia*. 2. ed. São Paulo: Estampa, 1995. p. 19-41.

PEREIRA, Paulo. Da estética barroca ao fim do classicismo: O Barroco do século XVIII - O azulejo. In: PEREIRA, Paulo (Org.). *Historia da Arte Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995. v. III, p. 120-133.

PORTUGAL. Concílio (1864). *Concílio de Trento*. Sessão XXV, Tomo II. Lisboa: Typographia Rollandiana, 1864.

REIS, João José. Recôncavo rebelde: revoltas escravas nos engenhos baianos. In: _____. *Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 100-123.

SANTIAGO, Camila F. Guimarães. Modelos Europeus na Pintura Colonial. In: _____. *Usos e impactos de impressos europeus na configuração do universo pictórico mineiro (1777-1830)*. 2009. 364 f. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. p. 210-331.

SERRÃO, Vitor. O azulejo de seiscentos: o esplendor cenográfico do artifício ornamental. In: _____. *História da em Portugal – O Barroco*. v. 4. Lisboa: Presença, 2003. p. 115-125.

SIMÕES, J. M. dos Santos. *Azulejaria portuguesa no Brasil (1500-1822)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

_____. *Azulejaria portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

VARAZZE, Jacopo. Das festas que ocorrem no tempo do Desvio e Das festas que ocorrem no tempo da Reconciliação. In: _____. *Legenda Áurea: vida de Santos*. Tradução de Hilário Franco Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 311-348.