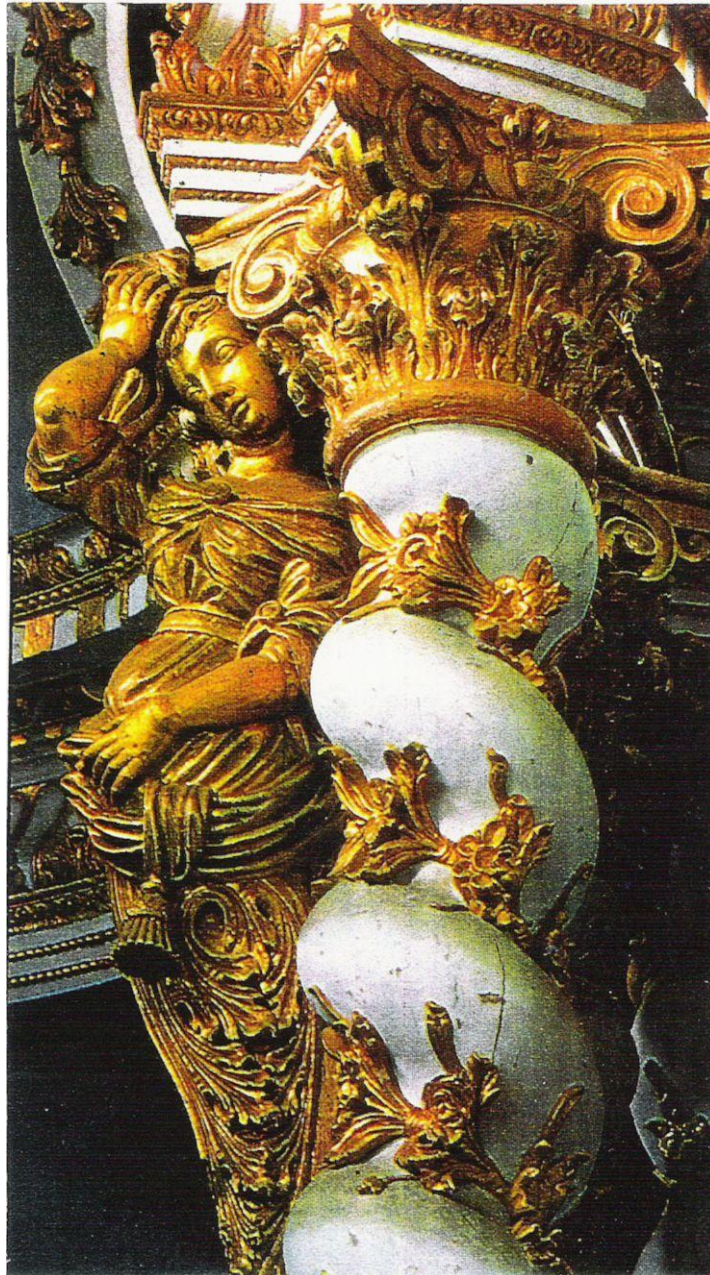


UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE ARQUITETURA  
MESTRADO EM ARQUITETURA E URBANISMO

Maria da Graça Andrade Dias



***A***ltar - ***M***or

# *Igrejas de Salvador: séculos XVII e XVIII*

Capa:

Detalhe do altar-mor da Igreja de N. S. da Conceição da Lapa  
Foto de Lázaro

Fotografias das vistas frontais dos altares-mores:

Lázaro

Desenhos e demais fotografias:

Maria da Graça Andrade Dias

---

Dias, Maria da Graça Andrade

Altar-Mor das Igrejas de Salvador: séculos XVII e XVIII / Maria da Graça  
de Andrade Dias.-Salvador: M. G. Dias, 2003

158 p.;il.

Orientador: Professora Doutora Maria Helena Ochi Flexor.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Arquitetura,  
2003.

1. Altar-Mor – Análise arquitetônica, ornamental e comparativa. 2. Histórico e Origem.  
3. Cidade do Salvador nos séculos XVII e XVIII. I. Universidade Federal Bahia.  
Faculdade de Arquitetura. II. Flexor, Maria Helena Ochi. III. Título.

---

MARIA DA GRAÇA ANDRADE DIAS

# **A**LTAR-MOR - IGREJAS DE SALVADOR: SÉCULOS XVII E XVIII

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre.

Área de concentração: Conservação e Restauração.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Helena Ochi Flexor

SALVADOR  
2003  
**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**Faculdade de Arquitetura**  
**Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo**

MARIA DA GRAÇA ANDRADE DIAS

**ALTAR-MOR - IGREJAS DE SALVADOR:  
SÉCULOS XVII E XVIII**

Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo

Salvador, de de 2003

Banca Examinadora:

Maria Helena Flexor \_\_\_\_\_  
Doutora em História, USP  
Universidade Federal da Bahia

Mário M. Oliveira \_\_\_\_\_  
Arquiteto e Professor, UFBA  
Universidade Federal da Bahia

Luiz Freire \_\_\_\_\_  
Doutor em História da Arte, Porto  
Universidade Federal da Bahia



**Aos meus pais,**

**Dora e Lídio pelo estímulo constante e  
pela confiança no meu crescimento  
profissional.**

# *Agradecimentos*

São tantos e tão especiais...

Aos meus filhos: Leonardo, André e Isabella, por compreenderem minha dedicação ao trabalho, motivo que me levou a reduzir a convivência diária.

A Maria Helena Ochi Flexor, orientadora sempre atenciosa, receptiva e, acima de tudo, uma mestra.

A amiga Verônica Rohrs pelo apoio e contribuição na elaboração desse trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFBA, pelo apoio, a qualidade e a simpatia dos seus professores e funcionários.

**Se todo pensamento, todo comportamento humano é expressão é preciso distinguir no interior do conjunto de expressões o grupo particular e privilegiado das formas, que constituem expressões coerentes e adequadas de uma visão de mundo no plano do comportamento, de conceitos ou da imaginação.**



# S umário

<b>RESUMO</b> .....	07
<b>ABSTRACT</b> .....	08
<b>LISTA DE FIGURAS</b> .....	09
<b>PRANCHAS</b> .....	12
<b>ABREVIATURAS</b> .....	13
<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>2. CAPÍTULO I Altar</b>	
2.1 Origem e histórico.....	27
2.1.1 Histórico do altar em Salvador.....	36
<b>3. CAPÍTULO II Construção do altar-mor</b>	
3.1 Materiais.....	43
3.2 Mão-de-obra.....	49
3.3 Técnica construtiva.....	54
3.4 Ornamentação.....	59
3.5 Estilos predominantes.....	70
<b>4. CAPÍTULO III Tipologia do altar-mor</b>	
4.1 Classificação tipológica.....	77
4.2 Análise tipológica.....	79
4.2.1 Primeiro tipo.....	79
4.2.2 Segundo tipo.....	87
4.2.3 Terceiro tipo.....	102
4.2.4 Quarto tipo.....	116
4.2.5 Quinto tipo.....	122
4.2.6 Sexto tipo.....	128
4.2.7 Sétimo tipo.....	134
<b>5. CAPÍTULO IV Análise comparativa</b>	
5.1 Comparação entre formas estruturais.....	149
5.2 Comparação entre os coroamentos.....	157
5.3 Comparação entre nichos ou camarins.....	161
<b>6. CONCLUSÕES</b> .....	166
<b>7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	169

## *R*esumo

Evidencia-se nesse trabalho o altar-mor, sua origem e evolução, no decurso dos séculos, identificando a ação da igreja católica, como agente de veiculação de ideologias e da fé cristã, onde, a atividade espiritual que especificava a arte, se caracterizava por uma exigência de perfeição e constituía-se na síntese de três formas distintas: unidade, integridade e harmonia; propiciando, além do prazer estético, o envolvimento do fiel no ato litúrgico.

Analisa-se os aspectos construtivos, estruturais e ornamentais dos altares-mores das igrejas de Salvador, construídos nos séculos XVII e XVIII, agrupando-os por semelhança, estabelecendo um paralelo entre as suas expressões formais, na sua totalidade e em seus aspectos particulares.

Procurou-se, conseqüentemente, situar estas obras no contexto social da época, analisando as influências decorrentes da religiosidade, interpretando as ornamentações e simbologias, vislumbrando-se ressaltar a importância de suas expressividades e destacar a necessidade de preservação deste patrimônio cultural.

# *A*bstract

It becomes evident in this work the principal altar, its origin and evolution, in the succession of the centuries. Identifying the action of the catholic church, as divulgation agent of ideologies and christian faith. Where, the spiritual activity, that specified the art, characterized itself by a perfection request, and consisted in the synthesis of three distinct forms: unity, integrity and harmony; propitiating, beyond the static pleasure, the involvement of the churchgoers in the liturgical act.

One analyzes the constructive, structural and decorative aspects of the principal altars of the churches of Salvador, constructed in the XVII and XVIII centuries, establishing a parallel between its formal expressions, in its totality and its particular aspects.

It was looked, consequently, to point out the workmanship in the social context of the period, analyzing the influence decurrent of the religiosity, interpreting the adornments and symbologies, catching a glimpse to understand and to detach the importance of the expressivity of these workmanships.

# *Lista de figuras*

Figura 01 - Mesa Trípode.....	28
Figura 02 - Altar com anteparo.....	29
Figura 03 – Pomba Eucarística.....	30
Figura 04 - Baldaquino da Igreja de S.Pedro.....	33
Figura 05 – Altar elevado com cancelo.....	34
Figura 06 – Retábulo Político.....	35
Figuras 07 a 12 – Técnica construtiva dos altares.....	58
Figuras 13 a 18 – Ornamentações dos altares.....	75
Figura 19 - Vista frontal do altar-mor da Igreja do Colégio de Jesus.....	79
Figura 20 - Desenho do altar-mor da Igreja do Colégio de Jesus.....	82
Figuras 21 a 25 – Ornamentações.....	85
Figuras 26 a 33 – Detalhes construtivos.....	86
Figura 34 - Vista frontal do altar-mor da Igreja do Conv. de S. Francisco.....	87
Figura 35 - Desenho do altar-mor da Igreja do Conv. de São Francisco.....	91
Figuras 36 a 39 – Ornamentações.....	94
Figuras 40 a 43 – Detalhes construtivos.....	95
Figura 44 - Vista frontal do altar-mor da Igreja de N. S. da Boa Viagem.....	96
Figura 45 – Desenho do altar-mor da Igreja de N. S. da Boa Viagem.....	98
Figuras 46 a 49 – Ornamentações.....	100
Figuras 50 a 53 – Detalhes construtivos.....	101
Figura 54 - Vista frontal do altar-mor da Igreja de N. S. da Penha de França.....	102
Figura 55 – Desenho do altar-mor da Igreja de N. S. da Penha de França.....	104
Figuras 56 a 59 – Ornamentações.....	106
Figuras 60 a 63 – Detalhes construtivos.....	107



Figura 64 - Vista frontal do altar-mor da B. de N. S. da Conceição da Praia.....	108
Figura 65 – Desenho do altar-mor da B. de N. S. da Conceição da Praia.....	110
Figuras 66 a 69 - Ornamentações.....	113
Figuras 70 a 72 -Detalhes construtivos.....	114
Figura 73 - Detalhe construtivo.....	115
Figura 74 - Vista frontal do altar-mor da Ig. de N. S. da Conceição da Lapa.....	116
Figura 75 - Desenho do altar-mor da Ig. de N. S. da Conceição da Lapa.....	118
Figuras 76 a 79 – Ornamentações.....	120
Figuras 80 a 84 – Detalhes construtivos.....	121
Figura 85 - Vista frontal do altar-mor da Igreja da Sta. Casa da Misericórdia...	122
Figura 86 - Desenho do altar-mor da Igreja da Sta. Casa da Misericórdia.....	124
Figuras 87 a 90 – Ornamentações.....	126
Figuras 91 a 94 – Detalhes construtivos.....	127
Figura 95 - Vista frontal do altar-mor da Igreja do Conv. de N. S. da Graça.....	128
Figura 96 - Desenho do altar-mor da Igreja do Conv. de N. S. da Graça.....	130
Figuras 97 a 100 – Ornamentações.....	132
Figuras 101 a 104 – Detalhes construtivos.....	133
Figura 105 – Vista frontal do altar-mor da Ig. do Conv. de N. S. do Carmo.....	134
Figura 106 – Desenho do altar-mor da Ig. do Conv. de N. S. do Carmo.....	136
Figura 107 a 110 – Ornamentações.....	139
Figura 111 a 114 – Detalhes construtivos.....	140
Figura 115 – Vista frontal do altar-mor da Capela da Piedade dos Perdões.....	141
Figura 116 – Desenho do altar-mor da Capela da Piedade dos Perdões.....	143
Figura 117 a 120 – Ornamentações.....	146
Figura 121 a 124 – Detalhes construtivos.....	147
Figura 125 - Primeiro tipo de altar-mor.....	149
Figura 126 - Segundo tipo de altar-mor.....	150

Figura 127 - Terceiro tipo de altar-mor .....	151
Figura 128- Quarto tipo de altar-mor .....	152
Figura 129 - Quinto tipo de altar-mor.....	153
Figura 130 - Sexto tipo de altar-mor.....	154
Figura 131 – Sétimo tipo de altar-mor.....	155
Figuras 132 a 134 - Coroamentos .....	157
Figuras 135 a 137 - Coroamentos .....	158
Figuras 138 e 139 – Coroamentos.....	159
Figura 140 – Coroamento.....	160
Figura 141 – Nicho.....	161
Figuras 142 a 145 – Nichos e camarins.....	162
Figuras 146 – Camarim.....	163
Figuras 147 e 148 – Nicho e camarim.....	164
Figura 149 e 150 - Nichos .....	165

# *P* ranchas

Prancha 01 – Técnicas construtivas dos altares-mores.....	58
Prancha 02 – Ornamentações dos altares-mores.....	75
Prancha 03 – Ornamentações do altar-mor da Ig. do Colégio de Jesus.....	85
Prancha 04 – Planta-baixa e detalhes.....	86
Prancha 05 –Ornamentações do altar-mor da Ig. do São Francisco.....	94
Prancha 06 - Planta-baixa e detalhes.....	95
Prancha 07 – Ornamentações do altar-mor da Ig. de N. S. da Boa Viagem.....	100
Prancha 08 – Planta-baixa e detalhes.....	101
Prancha 09 – Ornamentações da Ig. de N. S. da Penha.....	106
Prancha 10 – Planta-baixa e detalhes.....	107
Prancha 11 – Ornamentações do altar-mor da B. N. S. da Conc. da Praia.....	113
Prancha 12 – Planta-baixa e detalhes.....	114
Prancha 13 – Cortes A A” e B B”.....	115
Prancha 14 – Ornamentações da Igreja de N. S. da Conc. da Lapa.....	120
Prancha 15 – Planta-baixa e detalhes.....	121
Prancha 16 – Ornamentações da Igreja da Sta. Casa da Misericórdia.....	126
Prancha 17 – Planta-baixa e detalhes.....	127
Prancha 18 – Ornamentações da Igreja de N. S. da Graça.....	132
Prancha 19 – Planta-baixa e detalhes.....	134
Prancha 20 - Ornamentações da Igreja de N. S. do Carmo.....	139
Prancha 21 - Planta-baixa e detalhes.....	140
Prancha 22 – Ornamentações da Capela da Piedade dos Perdões.....	146
Prancha 23 – Planta-baixa e detalhes.....	147

# *A*breviaturas

C.D.P.	Corpo Diplomático Português
O.S.B.	Ordem de São Bento
R. R.	Ritos Romanos
ASCMS	Arquivo da Santa Casa de Misericórdia do Salvador
A.A.S.	Acta Apostolicae Sedis
SCM	Santa Casa de Misericórdia
IPAC	Inventário de Proteção ao Acervo Cultural
IGHBA	Instituto Geográfico e Histórico da Bahia



# *J*ntrodução

# 1 *J*ntrodução

Assim como na Europa também aqui o poder e a fé andaram juntos, na conquista do Novo Mundo. Os jesuítas foram os primeiros a propagar a fé católica no Brasil. Gilberto Freire (1940, p. 78), sociólogo brasileiro, reconheceu isto, quando afirmou:

...a religião foi o grande princípio de unidade do Brasil. Ela impôs às diversas raças aqui misturadas, trazendo cada uma um universo psíquico diferente, um mundo de representações mentais básico, que facilmente se superpôs ao mundo pagão, no caso dos índios e dos negros, através da hagiografia, tão adequada para abrir caminho ao cristianismo a indivíduos oriundos do politeísmo.

A igreja foi considerada “*o centro das manifestações onde se moldava uma alma comum*”, como afirmou Bazin (1983, p. 38). Representando, conseqüentemente, um papel muito significativo na expansão lusitana, mediante a confirmação dos direitos políticos e econômicos da Coroa, sob a alegação do caráter religioso dos empreendimentos portugueses.

O início da evangelização do Brasil ocorreu no século em que a igreja iniciava o período moderno de sua história. A cristandade estava sob ameaça de desorganização, sentia-se a decadência dos costumes religiosos devido à falta de conhecimento da religião, que tornava o católico sem a convicção necessária para não ceder a outras crenças, daí a importância de uma reforma com a finalidade de resgatar a fé. Através do Concílio de Trento (1545-1563), a Igreja fixou as bases da sua doutrina; empreendeu a reforma do clero e proclamou a legitimidade da tradição apostólica, definiu o dogma fundamental da graça e da

justificação, revivendo a vida cristã pelo resgate de antigas ordens religiosas e pela criação de outras, que desempenharam papel relevante no apostolado cristão. O protestantismo incutiu nos seus seguidores o temor a Deus, acima de tudo, enquanto que a igreja católica, através da ênfase dada à eucaristia e aos demais sacramentos, aproximou o homem do Deus misericordioso.

Vinte e oito anos após a eclosão da Reforma de Lutero foi realizado o Concílio de Trento que levou a cabo a tão desejada reforma dentro da Igreja. Esse Concílio foi um dos mais importantes e, bastante conturbado. Por duas vezes as sessões foram suspensas, devido à situação política: de 1547 a 1551 e de 1552 a 1562 (PIERRARD, 1982, p. 120). Em 1563, foi oficialmente encerrado. O nacionalismo de vários de seus membros infiltrou-se negativamente no ambiente de trabalho e algumas vezes pareceu que tudo terminaria num fracasso completo. A pressão, por parte de Carlos V, da Espanha, para evitar uma posição muito radical em relação ao protestantismo, e intrigas políticas de franceses e alemães fizeram-se sentir durante as reuniões. Levou tempo até que todas as dificuldades fossem superadas e os participantes se conscientizassem da necessidade de maior autonomia e distância com relação ao poder civil dos Reis e Príncipes.

O resultado de Trento, notável, quando se leva em consideração a ameaça constante da unidade da Igreja nesse Concílio, pode-se resumir em três itens:

- a) fixou a doutrina da fé católica: os dogmas receberam formulações precisas, que eliminaram dúvidas a respeito de sua interpretação. Para a relação entre o catolicismo e protestantismo isso significou uma reviravolta, onde o simples fiel era quase incapaz de ver nitidamente diferenças, o Concílio traçou clara linha divisória do que considerou ortodoxia e desvio doutrinal;
- b) não menos importantes foram os numerosos decretos reformistas, tendo em vista a vida do clero e do povo cristão. Entre os mais importantes está a proibição aos bispos de residir fora de suas



dioceses, a fim de devolver ao episcopado sua função apostólica de pastor dos fiéis. Determinou, também, o Concílio a ereção de seminários para a formação espiritual e intelectual de futuros sacerdotes, removendo assim uma das principais causas da fraqueza da Igreja no passado: um clero mal selecionado e precariamente formado;

- c) de modo particular, o Concílio se dirigiu ao povo cristão, recomendando a recepção freqüente dos sacramentos em vez da expansão incontrolada de devoções populares mais ou menos suspeitas (PIERRARD, 1982, p. 123).

Do ponto de vista externo, o modelo de igreja de Trento, ofereceu a imagem impressionante de uma organização poderosa, bem consciente de seu prestígio e poder. A centralização do governo eclesiástico em Roma fortaleceu a unidade da Igreja, onde a figura do Papa predominava como guardião do tesouro da fé.

Outros fenômenos da renovação católica foram: as missões populares e as associações religiosas de leigos, entre outros. A vitalidade da Igreja ainda era manifestada nas missões iniciadas fora da Europa. A Companhia de Jesus, fundada por Inácio de Loiola e aprovada pelo papa Paulo III, evitava prender os religiosos a um determinado tempo ou lugar, tudo para a “maior glória de Deus”. Recomendava moderação na contemplação e na ascese, não porque considerasse de menor importância, mas porque queria, antes de tudo, que seus seguidores procurassem Deus no próximo. A força espiritual e o talento organizador de Inácio de Loiola determinaram o espírito da Companhia, que se colocava totalmente a serviço da Igreja, na pessoa do Papa. Assim, a Igreja dispunha, às vésperas do Concílio de Trento, de um adequado corpo militante e inovador, pronto a ajudá-la, onde quer que fosse.

Esses missionários eram, ao mesmo tempo, catequizadores e provedores da vida monástica e mestres que ensinaram os ofícios. Boa parte deles veio da Europa, profissionalmente instruída ou aqui se aprimorou.

O processo de expansão lusitana foi acompanhado de forte conotação religiosa, pois os portugueses tinham o encargo de ampliar as fronteiras da Cristandade para além do Reino, através de suas expedições marítimas. Essa expansão contou com apoio e anuência da Santa Sé, de grande influência política na época. Através de documentos pontifícios, os papas confirmaram os direitos dos portugueses sobre as novas terras, tendo em vista a conversão dos infiéis.

A Santa Sé comprometeu os monarcas portugueses em sua missão religiosa utilizando como instrumento o padroado sobre as novas terras descobertas, que passaram a ficar vinculadas à jurisdição da Ordem de Cristo. O direito de padroado era uma forma típica de compromisso entre a Santa Sé e o governo português, que consistia, especificamente, no direito de administração dos negócios eclesiásticos, concedidos pelos papas aos soberanos portugueses.

Em 1522 o Papa Adriano conferiu a D. João III a dignidade de Grão-mestre da Ordem de Cristo, sendo transmitida aos seus sucessores no trono. O que resultou na união do título de Mestre Geral desta instituição religiosa medieval aos direitos políticos da realeza. A partir daí, os monarcas passaram a exercer, ao mesmo tempo, o poder de ordem civil e eclesiástica, principalmente nos domínios portugueses (AZZI, 1983, p. 20).

Os Reis de Portugal tornaram-se os chefes efetivos da Igreja do Brasil por duas razões convergentes: pelos direitos de padroado e pelo título de Grão-mestre da Ordem de Cristo. Este último título conferiu-lhes também, o regime espiritual, devendo zelar pela vida cristã dos seus vassalos. Através do padroado, forma típica de compromisso entre a Igreja de Roma e o governo de Portugal, os Papas exerceram a função de “proteger” a Igreja católica, religião oficial e única permitida. Além disso, coube ao Monarca a apresentação dos nomes escolhidos para ocupar o governo das dioceses e das paróquias, e, juntamente com as

doações e esmolas dos fiéis, construir e conservar os edifícios do culto, remunerar o clero e promover a expansão da fé cristã, tornando-se assim, uma espécie de delegado pontifício.

As preocupações iniciais do governo de Portugal visavam diretamente a dilatação das fronteiras da fé e das conquistas. Os primeiros documentos e as denominações das terras conquistadas evidenciam essa preocupação religiosa dos Reis de Portugal.

O documento principal, do nascimento da Terra de Santa Cruz, foi o Regimento dado por D. João III ao Primeiro Governador Geral Tomé de Souza, que data de 17 de dezembro de 1548. No preâmbulo do Regimento o Rei estabelecia as razões do projeto de Portugal: em primeiro lugar, *o serviço de Deus e exalçamento de nossa santa fé*; em segundo, *o serviço meu e proveito dos meus reinos e senhorios*. Por último, *o enobrecimento das capitâneas e povoações das terras do Brasil e proveito dos naturais delas*. Essa preocupação religiosa manifesta-se no próprio texto do documento, que consta de 48 parágrafos com normas e instruções de governo. No parágrafo 24 lê-se:

Porque a principal causa que moveu a mandar às ditas terras do Brasil, foi para que a gente delas se convertesse à nossa santa fé católica, vos recomendo muito que pratiqueis com os ditos capitães e oficiais (das capitâneas) a melhor maneira que para isso se pode ter; e da minha parte lhes direis que lhes agradecerei muito terem especial cuidado de os provocar a serem cristãos; e, para eles mais folgarem de o ser, tratem bem todos que forem de paz, e os favoreçam sempre, e não consintam que lhes seja feita opressão nem agravo algum; e fazendo-se-lhes, lho façam corrigir e emendar, de maneira que fiquem satisfeitos, e as pessoas que lhos fizerem, sejam castigadas como for justiça (HOORNAERT, 1983, p. 165).

O Rei de Portugal assumia, assim, nitidamente, o seu papel de chefe religioso do Brasil. A catequese e a liberdade dos índios foram colocadas como fundamento na obra de evangelização da nova terra.

Coube ao Rei D. João III a criação das primeiras paróquias e do primeiro Bispado no Brasil. A 31 de julho de 1550, escrevia D. João III ao Papa Júlio III, que:

Considerando eu, quanto serviço de Deus e bem dos meus reinos e senhorios e dos naturais e súditos deles é ser a minha costa e terra do Brasil mais povoada do que até agora foi, assim por se nela haver de celebrar o culto, ofícios divinos e exaltar a nossa santa fé católica com trazer e provocar a ela os naturais da dita terra infiéis idólatras. ...queria novamente criar em Sé Catedral a igreja a que se chama Salvador na cidade outrossim Salvador (C.D.P. apud HOORNAERT, 1983, p. 166)

A bula do Papa Júlio III, de 25 de fevereiro de 1551, criando o Bispado do Brasil, é um documento que evidencia o compromisso entre a Igreja de Roma e o Rei de Portugal, onde esse emerge como figura religiosa de delegado da Santa Sé para a evangelização das novas terras. A parte inicial da bula é bastante expressiva a esse respeito:

Quando o nosso caríssimo filho em Cristo João, pela bondade divina rei ilustre de Portugal e Algarves, querendo que fossem dilatadas as fronteiras da Religião Cristã na região do Brasil, que pelo seu valor e de seus antepassados foi sujeita ao seu poder, não sem grandes despesas e inúmeros trabalhos, e trabalhou para que nesses lugares fossem edificadas muitas igrejas, paróquias e capelas, onde se celebrassem o santo sacrifício da missa e outros ofícios divinos, bem como para que fossem enviados aqueles lugares pregadores a fim de semearem a palavra de Deus e reduzirem os ditos habitantes à luz da verdade, e como em uma das ditas prefeituras, intitulada Bahia de Todos os Santos, tivesse fundado uma povoação chamada cidade de São Salvador, à guisa de asilo para guarda e refúgio dos cristãos que moram na dita região; e visto que o dito rei João piedosamente deseja que naquela região sujeita a seu mando, se incremente o culto do gloriosíssimo nome daquele a quem pertence o Orbe Terrestre e a plenitude dos seres que nele habitam; Nós, atendendo a que muito nos convém que haja naquela região um Antiste para exercer as funções episcopais e confirmar os que se voltam a fé cristã; depois de circunspecta deliberação sobre o assunto tida com os nossos veneráveis irmãos, os cardeais da Santa Igreja Romana, com o seu conselho e com a plenitude do poder, em seguida às instantes súplicas que por meio de cartas, nos enviou a este respeito o dito rei João, com a autoridade apostólica e no teor da presente, perpetuamente separamos e desmembramos a sobredita cidade que pelo direito metropolitano está sujeita ao nosso venerável Irmão, o arcebispo de Funchal, na ilha da Madeira...(ALMEIDA, 1983, p. 89).

Na medida em que se fortalecia o poder político na terra conquistada, era natural que a Coroa desejasse melhor organização eclesiástica. A fundação do bispado, portanto, era vista pelo monarca como uma conseqüência da missão que lhe fora conferida pelo Papa, de consolidar a fé cristã entre os lusos e ao mesmo tempo empreender a conversão dos infiéis nas novas terras agregadas ao reino.

Os jesuítas, por sua vez, contribuíram para acelerar a criação da nova circunscrição, com suas insistências junto à Corte para que houvesse na nova terra um bispo para refrear os abusos morais existentes (AZZI, 1983, p. 107)

Foi, contudo, através das ordens religiosas que a Igreja conseguiu, de fato, renovação e evangelização, reintegrando a fé e a cultura.

A prática educacional vigente no Brasil, de 1549 a 1759, foi exercida pelos jesuítas em colégios, aldeias e missões. A presença da Companhia de Jesus se fez sentir na criação de uma nova espiritualidade católica nos novos métodos pastorais e missionários. Foi o suporte religioso mais significativo dentro da perspectiva de expansão lusitana. Colocados a serviço da Coroa, os jesuítas se dispuseram a exercer sua função com todo o dinamismo de uma ordem religiosa fundada na Igreja. Como missionários oficiais, a exclusividade dos membros da Companhia de Jesus perdurou até 1580, quando o reino português foi anexado à Coroa da Espanha. Iniciou-se um período de maior abertura para o ingresso de outros institutos religiosos portugueses. Entraram então no território brasileiro os beneditinos, os franciscanos, os carmelitas, os mercedários e os capuchinhos.

Essas Ordens religiosas fixaram-se no solo brasileiro, motivadas por duas razões principais: o desejo de expansão de suas obras no novo território, e, por sua vez, a solicitação insistente das lideranças das comunidades locais. A motivação desse apelo para a vinda dos religiosos de além mar era dupla: em primeiro lugar, porque a edificação de um convento dava prestígio à localidade, facilitando assim a promoção de um povoado à categoria de “vila”, e por sua vez, facilitando que uma vila pudesse receber o título de “cidade”. Além disso, a vida nessas terras era ainda muito precária, exposta a perigos, e a presença dos religiosos, constituída desde a Idade Média como os homens da oração por excelência, os *oratores*, era considerada indispensável para garantir a estabilidade social, mediante a proteção celeste. Essa solicitação era feita em geral pela restrita aristocracia da terra, participante da atividade política nas câmaras sob a designação de “homens bons”. Esse reforço espiritual era considerado muito importante em razão da preocupação dominante, existente nesse período, com a garantia da salvação eterna (AZZI, 1983, p. 218)

A Ordem dos Capuchinhos franceses atuava nos bairros populares, partilhando das mesmas condições de vida dos pobres; em virtude da solidariedade exerciam grande influência na comunidade. Os franciscanos e os carmelitas atuavam através da caridade, do exemplo da pobreza e da pregação, controlavam a população pobre e heterogênea, não só evangelizando, mas também dando subsistência (MARTINEZ, 1998, p. 28). Com os franciscanos veio o Frei Francisco dos Santos, *insigne arquiteto*, e assim se registra que, entre 1585 e 1616, *creceram em grande maneira as fabricas de nossas igrejas traçadas pela sua idéia, que a tinha para isso mui singular e ajustada e junto com elas a arte e os artistas* (SILVA-NIGRA, 1987, p. 133).

As ordens religiosas foram precursoras, como observou Dom Timóteo Amoroso, O.S.B., referindo-se ao trabalho da Ordem Beneditina que é essencialmente *fruto do tempo*, do tempo real em que, no anonimato, esses frades *puseram mãos à obra para edificar sua morada. Foi, de fato, na pequena ermida preexistente, fora dos muros da cidade, junto às portas de Santa Luzia (ou, depois, de São Bento) dedicada ao mártir São Sebastião (então voltada para as águas, a fim de proteger a Bahia dos miasmas do mar), que se fixaram desde o início os frades bentos*. Assim, o fundador da ordem dos beneditinos no Brasil, Frei Antônio Ventura, desde o início, viu aquele Novo Mundo com o olhar de permanência (AMOROSO, 1982, p. 9-13).

Na medida em que houve, nesse período, um incremento cada vez maior de devoções ao Bom Jesus, a Nossa Senhora e aos Santos, multiplicaram-se também as confrarias e irmandades, tendo como finalidade específica zelar pela devoção do santo protetor.

A maioria das irmandades tinha entre suas finalidades principais a promoção de uma devoção específica, onde organizava-se através de associação religiosa, recebendo a denominação do santo protetor. Logo em seguida, vinha a preocupação em estabelecer o local onde o culto seria realizado. Não tendo ainda igreja própria, a devoção começava a ser praticada, sempre que possível num

altar específico e reservado para esse propósito em alguma das igrejas já existentes. As irmandades, porém, que adquiriram melhores condições econômicas, construíram por sua conta uma capela ou igreja.

Como observou Robert Smith (1953, p. 45), às irmandades e ordens religiosas deve-se a iniciativa de maior expressão da arquitetura colonial brasileira e a edificação de igrejas e conventos. Deste modo, a arte cresceu junto com o povo da terra, embora o Concílio de Trento aconselhasse a austeridade, freando o apelo sensorial que a arte sempre trouxera consigo, denunciado, pela Reforma, como incompatível com os objetivos espirituais. Entretanto, como observa René Huyghe (1986, p. 9), logo o catolicismo perceberia que se

a arte pode seduzir a alma, perturbá-la e encantá-la nas profundezas não percebidas pela razão, que isto se faça em benefício da fé. O protestantismo em sua segura exigente desdenhava as necessidades da vida sensível. Ia-se então preenchê-las para comover, acordar, drenar para a fé os impulsos mais obscuros possíveis das almas....Daí em diante a arte virou as costas ao classicismo, ao seu rigor, à sua pureza, por vezes fria; torna-se barroca feita de profusão e dinamismo, de sedução e do patético. É nesse sentido que o Barroco se afirma, principalmente, como arte da Contra-Reforma.

A arte, conseqüente dos ditames do Concílio de Trento, emerge através da explosão do movimento de linhas curvas, dos grandes ornatos, dos claro-escuros, feitos para seduzir o homem e envolvê-lo, deixando-o perplexo diante de Deus, é o barroco.

A Igreja Católica conseguiu um enorme poder de resistir e adaptar-se às mudanças da sociedade, centralizando, ao redor de si, quase toda a realidade social, usando, para controlá-la, suas doutrinas e tornando-se parte fundamental dessa história.

O catolicismo expandiu-se pelas terras conquistadas pelos portugueses, inclusive o Brasil, mais precisamente a partir do Concílio de Trento, quando a Igreja consolidou-se, mediante bispado, inúmeras paróquias, capelas rurais, missões, associações, irmandades e ordens terceiras, sem apresentar alterações de vulto até a segunda metade do século XVIII, segundo as Constituições



Eclesiásticas de Lisboa e Évora, e de acordo com as disposições do Concílio de Trento (BIANCARDI, 2001, p. 31).

O que aconteceu com a arquitetura e a arte sacra no Brasil foi resultado de um programa missionário bem organizado, que contou com o apoio integral dos Papas e Reis que dirigiram a Igreja nos séculos XVI, XVII e XVIII.

Em conseqüência da intenção de propagar a glória da Igreja, a arte sacra através da expressividade das suas construções e dos seus elementos decorativos, tinha como função servir a fé e compor um cenário adequado para a liturgia, resultando num espetáculo fascinante, capaz de atrair o povo às igrejas.

No interior desses templos, os fiéis encontravam acolhida, assim descrita por Marcel Reymond (1989, p. 125):

As igrejas abertas aos mais humildes e aos mais deserdados, deveriam ser mais belas que os palácios dos reis. Neste santuário, vós encontrareis, vós, os mais pobres dos homens, tesouros e festas artísticas reservadas somente aos príncipes da terra.

Dentro do templo destaca-se o altar-mor, pela sua localização frontal à entrada principal, por suas grandes proporções em relação aos demais altares, por ali serem celebrados os atos principais do culto. Foi objetivo deste estudo analisar os altares-mores dos séculos XVII e XVIII, nos seus aspectos construtivos e ornamentais; assim como as alterações que sofreram no decorrer dos séculos.

Todos os altares-mores de Salvador, que permaneceram até o século XXI, com documentação comprobatória ou relato de autores sobre as respectivas datas de construção, são aqui apresentados, em número de dez.

Neste estudo foram consultados documentos impressos e manuscritos existentes nos seguintes arquivos: Arquivo do Convento de São Francisco da Bahia – ACSFB, Arquivo Municipal do Salvador – AMS, Arquivo Público do Estado da Bahia – APEB, Arquivo da Santa Casa de Misericórdia do Salvador - ASCMS. Além da pesquisa bibliográfica e documental, foi feita uma análise

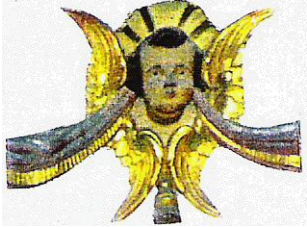
pormenorizada dos altares-mores, registros fotográficos, levantamento cadastral e desenhos, objetivando um maior conhecimento da obra e possibilitando o desenvolvimento de uma metodologia de análise da arte e da arquitetura aplicada aos mesmos.

A dissertação foi estruturada em quatro capítulos. O primeiro capítulo trata do altar-mor, da sua origem, em uma digressão necessária para se compreender sua evolução durante os séculos. Em seguida, apresenta-se o histórico do altar-mor em Salvador e as diretrizes que foram utilizadas na organização e estruturação dos templos, de acordo com as normas estabelecidas pelas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia.

O segundo capítulo analisa a construção do altar-mor, abrangendo os seguintes aspectos: mão-de-obra utilizada, materiais empregados, ornamentação e estilos predominantes, com a finalidade de apresentar os recursos e as técnicas empregados pelos artífices, na época das suas construções.

O terceiro capítulo consta dos dados históricos, das características formais e estruturais de cada tipo encontrado, através de descrição e análise. Os altares-mores, referentes à época estudada, foram examinados de forma sistemática, baseando-se nas variantes das linhas construtivas e nas influências estilísticas da composição, aplicados em cada período.

O quarto capítulo refere-se à análise comparativa dos elementos formais e ornamentais, interpretando-os, com o apoio da parte gráfica e da fotografia, buscando avaliar as causas dos diferentes efeitos visuais e identificar os processos de mudança, mostrando que o estudo da forma também fornece valiosas informações para a História.



## 2. CAPÍTULO I

*A*ltar

## 2.1 *Origem e histórico*

A palavra altar vem do latim *altare* e significa alta ara, isto é altar alto, no Cristianismo, é o lugar destinado à celebração dos sacrifícios.

Os sacrifícios das ofertas feitas a Deus foram celebrados, desde as suas origens, em cima de pequenos montes, ordinariamente construídos de pedra e elevados acima do nível da terra, a uma certa altura: eram os altares. E, como o sacrifício, era o ato principal do culto cristão, assim o altar devia ser, quanto ao lugar, matéria, forma e ornamentação, o ponto de convergência, não só das linhas e massas arquitetônicas da igreja, mas também da atenção consciente e devota dos fiéis.

O altar cristão representa o símbolo de Cristo, onde, segundo as visões do Apocalipse<sup>1</sup>, Jesus Cristo continua, perenemente, a imprimir em todos, as funções do seu eterno sacerdócio (BISHOP, 1918, p, 20).

O altar, inicialmente, não era um objeto litúrgico, não havendo separação entre a mesa da refeição e do sacrifício. A mesma mesa onde consagravam o pão santo era utilizada para o *ágape*<sup>2</sup>.

O uso eminentemente sagrado assegurou à mesa eucarística um lugar especial, tornando-a um objeto litúrgico consagrado, simbolicamente, pelo sangue de Cristo. A mais antiga representação de um altar cristão, encontrou-se na Capela dos Sacramentos, na Catacumba de Calisto, de princípios do século III,

---

<sup>1</sup>Apocalipse: livro do Novo Testamento que contém as revelações feitas a São João Evangelista sobre o destino da humanidade e o fim do mundo.

<sup>2</sup>Ágape: refeição que os antigos cristãos faziam em comum.

numa figuração do banquete eucarístico, onde dois personagens consagraram o pão e o peixe, que estavam sobre uma mesa trípode (Figura 01).

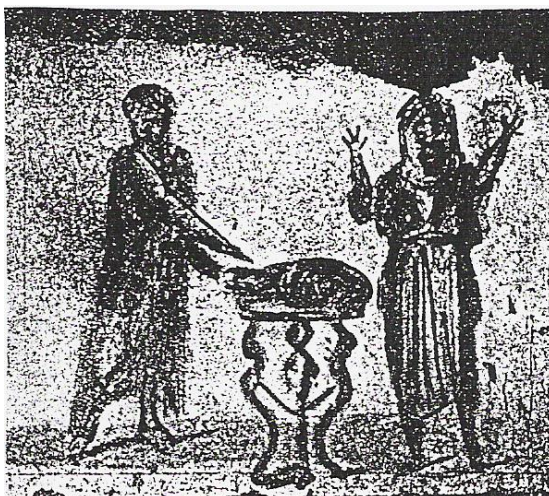


Figura 01 - Mesa Trípode – Cemitério de Calisto, Roma séc. II  
(RIGHETTI, 1950, p. 407)

Segundo Coelho (1943, p. 213-228) e Righetti (1950, p. 406-451), pesquisadores da história litúrgica, o altar cristão passou por várias fases distintas, de acordo com as suas finalidades. Estabelecendo-se, conseqüentemente, uma classificação:

#### A. EM FUNÇÃO DA LOCALIZAÇÃO

- a) Altar-mor: o altar principal ou o altar do Senhor, situado, em frente à nave;
- b) Altares laterais: dispostos nas laterais da nave e dedicados aos santos;
- c) Altares colaterais: dispostos de forma, oblíqua ou paralela ao altar-mor, no transepto, de frente à nave.

#### B. EM FUNÇÃO DA FORMA

- a) Altar-mesa, existente nos primeiros três séculos da era cristã, era de madeira, circular ou quadrada, de pequenas proporções, para conter as ofertas eucarísticas. Do altar de madeira, sobre o qual celebrou São Pedro, ainda se conservam os restos na Basílica de Latrão;

A partir do século IV, a madeira foi substituída pela pedra, por motivo dos cristãos recearem serem queimados por perseguidores ou litigiosos do catolicismo<sup>3</sup>. A primeira disposição da proibição do altar de madeira encontra-se no Concílio de Epan, de 517, em Borgonha.

- b) Altar-baú: eram assim denominados os altares que possuíam um grande relicário no embasamento.
- c) Altar de bloco: eram aqueles que possuíam um embasamento em forma de bloco que sustentava um tampo.
- d) Altar-túmulo: eram aqueles que possuíam a forma de sarcófago ou constituído por um sarcófago.
- e) Altar com anteparo: a partir do século X introduziu-se, lentamente o costume de colocar as relíquias dos santos, no altar. E, como muitas destas relíquias eram insignes, pois muitas igrejas possuíam os corpos inteiros dos seus Santos patronos, foi preciso adaptar a urna volumosa que os continha, sobre o altar, pois, segundo as normas, deveria estar ao alto, “*elevare in altum*” (RIGHETTI, 1950, p. 421) (Figura 02 ).

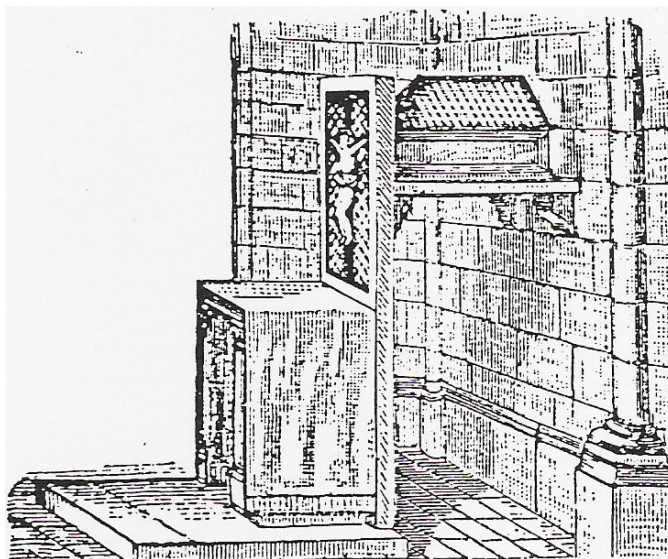


Figura 02 – Altar com anteparo  
(RIGHETTI, 1950, p. 419)

---

<sup>3</sup> No período das perseguições, era comum as celebrações nos cemitérios, onde utilizavam, como mesa, a cobertura de pedra dos sarcófagos dos mártires.

Para a elevação da urna do Santo, tornaram-se necessárias modificações complexas. O altar trocou a forma cúbica pela alongada, saiu do centro do edifício, a partir do século X, e foi encostar-se ao fundo da nave, tendo a parede posterior como ponto de apoio da urna, e, no anteparo, foram introduzidas molduras e ornamentações que se desenvolveram, cada vez mais, o que veio a formar o retábulo.

- f) Altar tabernáculo: a mesa, suporte do tabernáculo eucarístico, representa a última fase da história dos altares. A Eucaristia era guardada numa pomba de metal (Figura 03), suspensa do *ciborium*, ou num armário na parede da igreja, atrás ou do lado do altar e às vezes na sacristia.

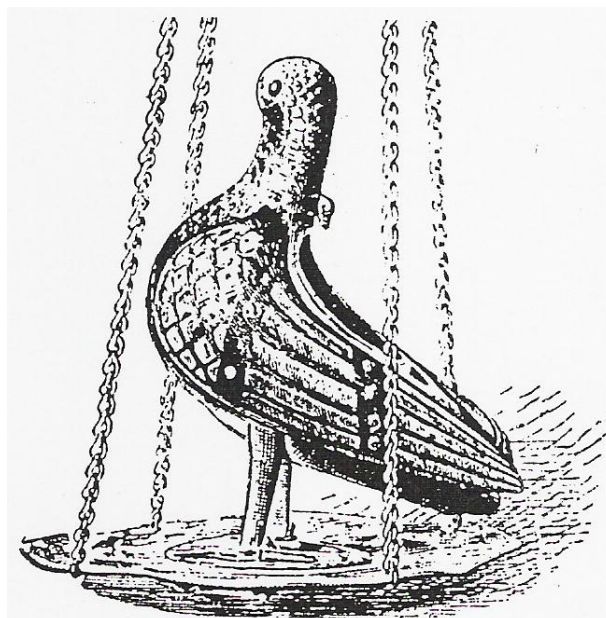


Figura 03 – Pomba Eucarística  
(RIGHETTI, 1950, p. 453)

No século XIII, passou-se a usar o tabernáculo, com o Corpo do Senhor, sobre a mesa do altar, devendo ser confeccionado em material sólido e fixo à mesma. Nessa mesma época, segundo RIGHETTI (1950, p. 426), se iniciou um sério movimento contra esta utilização, por não proporcionar segurança à Santa Eucaristia.

Matteo Giberti, bispo de Verona (1524-1543) construiu, no século XVI, um altar e colocou um tabernáculo de madeira, de estrutura rígida, fixado sobre a mesa com a finalidade de evitar furto e sacrilégio. A



iniciativa de Giberti, que gozava de muita fama na Itália, favoreceu a aceitação desse novo elemento. Em Roma, o papa Paulo IV, mostrou-se favorável à novidade e ordenou sua utilização em 1614.

Quanto às suas proporções, foram as mais variadas. No século XVII, na Itália, adquiriram grandes dimensões, rompendo o equilíbrio com a mesa do altar.

O sacrário, ou tabernáculo, em que se guarda a Santíssima Eucaristia, segundo Antonio Coelho (1943, p. 223) e de acordo com os Ritos Romanos (can. 1269, 4) deveria ser inamovível, colocado no meio do altar, artisticamente construído de metal ou madeira dourada. O interior deveria ser dourado ou revestido de seda, não podendo ter outro meio de comunicação com o exterior, senão através de uma pequena porta na parte anterior, de maneira que a Eucaristia não pudesse ser vista do exterior, nem profanada. A chave deveria ser dourada ou prateada, ficando sob a responsabilidade do sacerdote a quem está confiada a igreja. (Ritos Romanos, can. 1269, 4)

### C. EM FUNÇÃO DA SUA MOBILIDADE

- a) Altar fixo: é aquele que está inserido na construção arquitetônica. No sentido litúrgico corresponde aos altares cuja mesa e embasamento estão unidos, formando um todo, devendo ser consagrados conjuntamente. Os altares fixos não consagrados, devem possuir, obrigatoriamente, a “pedra ara”.
- b) Altar portátil ou móvel: constitui-se numa pequena pedra sagrada, também chamada “ara portátil”, destinada à colocação da hóstia e do cálice.

A prática da vida religiosa missionária favoreceu a sua utilização para que, durante as viagens, esses padres pudessem celebrar missa. Há notícias, segundo Righetti (1950, p. 428), em documentos, que dois missionários franceses, utilizaram este altar na Bretanha.

Sobre o altar, o sacerdote imprime o valor sacrificial e cerimonial da Eucaristia. Portanto, não é somente uma mesa, é também, a ara do sacrifício. Constituindo-se num elemento de grande destaque na igreja católica, em função da sua importância no ato litúrgico, como pode-se comprovar através do Tratado da *Ceremonia da Missa Rezada*, publicado em Lisboa em 1780, parcialmente descrito abaixo:

Altar he deduzido de Altura, ou Ara alta, e he a parte mais principal da Igreja, e por estar sempre em sítio mais alto, ou também pela excellencia, e sublimidade do que nelle se sacrifica. Na Lei da Natureza já havia Altares, que edificarão Patriarcas Noé, Isac, & c. e só constavão de pedras levantadas, sobre que matavão os animaes, e alli os queimavão, applicando-lhes por baixo do fogo. O mesmo Jacob ungiu com rop huma pedra, e a levantou em titulo, figgura expressa da Sagração dos Altares. Na Lei escrita o mesmo Deos deo a Moysés a fórmula, e medidas para a edificação de Altares. Em a Lei da Graça, desde a primitiva Igreja, se tem conservado o uso de Altares já edificados de ro, já de pedra que foi symbolizar a Christo como pedra: *Petra autem erate Christus*, como diz S. Matheus. O ser de pedra foi determinação de S. Silvestre Papa, que ropós declarou bastava fosse de pedra a ropósito superior do Altar, visto o ser difficultoso acharem-se pedras tão grandes, que fossem o ropósito para Altares inteiros (FREIRE, 2000, p. 402 apud APRESENTAÇÃO, 1780, p. 95).

Até os nossos dias, conserva-se a pedra sobre a mesa do altar de acordo com a prescrição litúrgica, nos casos em que não é possível colocar-se sobre toda a superfície da mesa, utiliza-se, geralmente, uma pequena pedra encaixada sobre a superfície de madeira, cujo tamanho seja suficiente para apoiar o cálice da Eucaristia.

O altar dedicado à memória do mártir, a partir do século V, encontrou aceitação unânime no mundo cristão. Unido a muitas construções de igrejas, este tipo se multiplicou nos séculos seguintes, embora sofrendo gradualmente sensíveis modificações. Ainda nessa época, o celebrante se mantinha de frente

para os fiéis e o altar possuía dimensões modestas, retangular ou quadrado, seus lados e sua altura, não ultrapassavam um metro.

A veneração para com os mártires, que uniram, num sacrifício comum, seus sofrimentos aos de Jesus Cristo, sugeriu a celebração do santo sacrifício sobre os seus corpos. O altar tomou a forma de um retângulo exteriormente maciço, mas com uma cavidade no interior, onde se conservava o corpo de um Santo. Uma pequenina abertura (*fenestella*), existente na parte frontal, permitia aos fiéis contemplar as relíquias. O nome do Santo era inscrito no exterior (*titulus*). Por vezes, a *fenestella* era substituída por um grande vidro, onde podiam contemplar-se os restos do Mártir, encerrados numa urna.

A tumba do Mártir foi considerada como um complemento, a base da mesa de sacrifício, baseado num hábito religioso da época, de manter uma comunhão com os defuntos, mediante a refeição sagrada sobre a tumba. Um dos altares dessa forma é o da Basílica de São Pedro, em Roma, construído por Bernini, em 1624, sob o túmulo de São

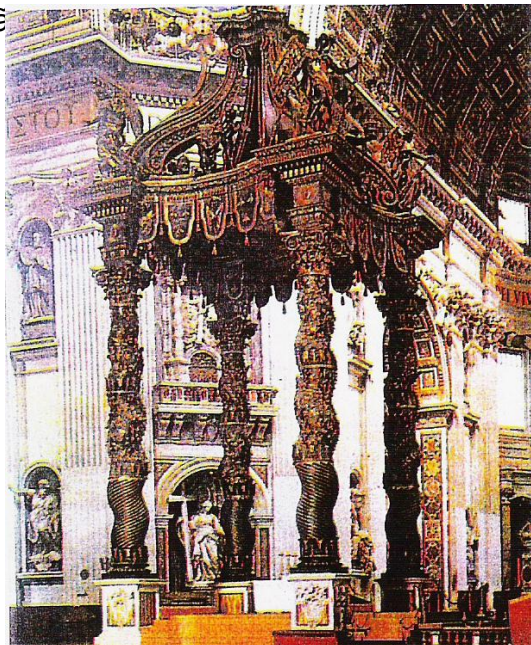


Figura 04 - Baldaquino da Igreja de São Pedro – Roma  
(Proença, 1990, p. 107)

Até o século IX o altar foi separado dos fiéis por alguns degraus e por uma balaustrada pouco elevada, lugar santo e isolado, mas visível a todos, foco onde se concentrou o culto dos fiéis (Figura 05). Realçando as suas formas, coroa-o um baldaquino (*ciborium*), de varas de metal fixas ou outro material, pendendo, geralmente, de uma para a outra, lustres, lâmpadas, cruz, cortinas, que decoravam o bloco de mármore consagrado.

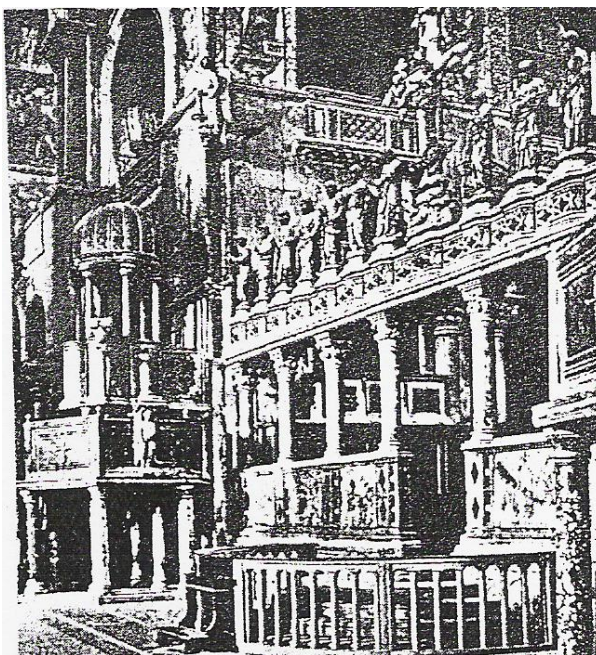


Figura 05 – Altar elevado com cancelo  
(RIGHETTI, 1950, p. 441)

O baldaquino desapareceu juntamente com os ornatos que pendiam do *ciborium*. A cruz foi colocada no altar, junto com os castiçais. Para substituir a pomba eucarística foi construído o Sacrário, outro acessório do altar.

As várias formas do altar-mor, ao longo dos séculos foram, também, decorrentes de sua evolução, sendo uma dessas, o retábulo. A palavra retábulo deriva do latim *retabulum*, formado por *retro* (atrás) e *tabula* (quadro). Construção de metal, madeira, pedra ou estuque, situada na parte posterior do altar ou acima do mesmo, ornada com painéis e frisos em relevo.

Os painéis dos retábulos dispostos sobre a mesa do altar, classificavam-se em tríptico ou políptico. Tiveram o seu período áureo nos séculos XV e XVI, na

Alemanha, nos Países-Baixos, no norte da França e na Escandinávia. Este altar apresenta uma predela, que serve de relicário e de base ao painel central. Esse, por sua vez, tem dois outros painéis, anexos nas laterais. O painel central, os laterais e, geralmente, também a predela são decorados com pinturas ou talha. Os painéis laterais podem ser mudados para variar. Os painéis dos altares do gótico tardio têm, em geral, coroamento constituído por finos pináculos, tabernáculos e também figuras sobre mísulas e sob baldaquinos (Figura)

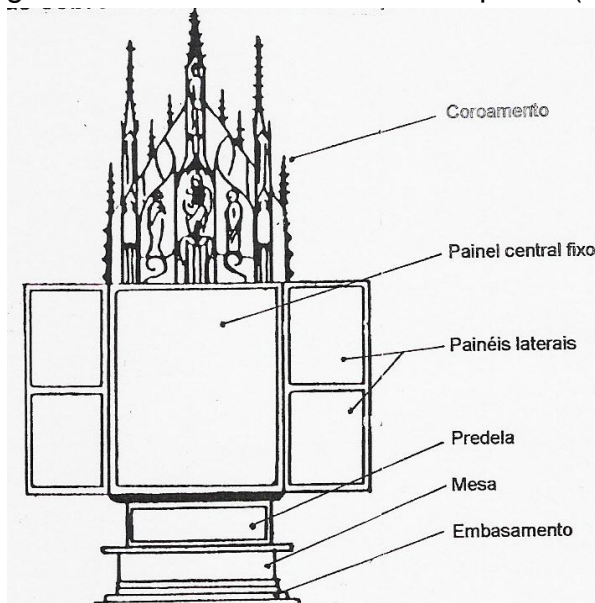


Figura 06 – Altar políptico  
(RIGHETTI, 1950, p. 427)

No final do século XVI, registra-se uma outra modificação no altar que foi a introdução da banqueta, situada entre a mesa do altar e o retábulo, uma espécie de degrau ou anteparo onde seriam colocados: a cruz e dois castiçais. A partir desse século, que foi o ponto de partida, introduziram o trono, com os vários degraus, dando maior monumentalidade ao altar, baseando-se nas normas do Concílio Tridentino (1545-1563).

Observa-se que o altar-mor sofreu, desde a sua origem, grandes modificações, decorrentes da sua evolução e com a finalidade de adequá-lo às exigências do culto, que ocorreram em cada época, tendo como objetivo principal, despertar o interesse do fiel através do atrativo provocado por suas ornamentações, dando conseqüentemente, um maior enfoque ao ato litúrgico.

### 2.1.1 *Histórico do altar em Salvador*

Segundo Cândido Silva (2000, p.13), clérigos e leigos estavam envolvidos na trama das relações da fé cristã, onde os primeiros:

...remetem à instituição católica, forma histórica e mais estável e complexa entre quantas organizou-se o cristianismo. Não obstante no curso do tempo tenham evoluído tendências de diferenciação funcional e burocrática, entendeu-se a Igreja Católica dotada de certa e imutável “estrutura ministerial”. E nesta, o ministério do Bispo sempre legitimou a nucleação das igrejas, particulares ou locais, ainda que vinculada a instancia centralizante de certa catolicidade explícita – Roma, que relativizava a autonomia, não só pelo controle doutrinal e normativo, mas também por intervir em seu governo e disciplina.

Baseado nas informações do Rei D. João III, o Papa Júlio III através da Bula *Super specula militantis Ecclesiae*, de 25 de fevereiro de 1551, determinou a construção de igrejas no espaço português do novo Mundo : *...para que nesses mesmos lugares...se enraíze profundamente a Religião Cristã, e os seus habitantes e naturais sempre progridam na Fé, escudados na autoridade e doutrina dos veneráveis bispos.*

As igrejas primitivas, chamadas “igrejas de palha”, foram feitas com barro e cobertura vegetal, sendo, posteriormente, substituídas pelas de materiais mais duráveis, pedra e cal, e datam da segunda metade do século XVI e obedecem a uma planta simples, de forma retangular, tendo, ao fundo, um retângulo menor para o altar. (CAMPIGLIA, 1970, p. 9). A referência encontrada sobre as capelas-mores das igrejas jesuítas primitivas, situadas em outras localidades, indica que estas eram compostas por um simples retângulo rebocado e cobertas com um telhado de madeira e sem forro, havendo apenas ornamentações no púlpito e na capela-mor (LEITE, 1953, p. 86).

O modelo da Igreja foi substituído, no final do século XVI, de acordo com as recomendações tridentinas, pelo partido de nave única, com simetrias múltiplas. Ao irmão jesuíta Francisco Dias atribui-se a introdução desse partido na Bahia, sendo utilizado nas principais igrejas jesuítas, o qual se estendeu, às demais ordens religiosas. A nave foi transformada em amplo auditório, sem colunas interiores, tornando o altar visível de todos os pontos, com capelas laterais, unidas entre si por pequenas passagens. Enquanto o púlpito assumia maior destaque implantado entre duas capelas laterais, para facilitar a liturgia da palavra (KOCK, 1982, p. 137).

Com a finalidade de normalizar as atividades e representações religiosas, tomando por base, os ditames do Concílio de Trento (1563), foram feitas as Constituições do Primeiro Arcebispado da Bahia, em 1605, pelo quarto bispo da Bahia, D. Constâncio Barradas, porém, essas não foram impressas; este fato resultou na falta do seu cumprimento. A Bahia seguia, então, as Constituições do Arcebispado de Lisboa (1853, p. 511).

As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia fortaleceram as normas do Concílio Tridentino e os usos e costumes do início do século XVIII. Seu texto foi redigido pelo 5º Arcebispo da Bahia, D. Sebastião Monteiro da Vide e, depois de aprovado pelo Sínodo Diocesano e pelos Procuradores das Congregações, foi publicado em Pastoral de 21 de julho de 1708.

As Constituições foram publicadas em cinco volumes, com títulos diferenciados, regulamentando o modo de propagação da fé, o culto devido às figuras sagradas, sacramentos, construção de edifícios religiosos, etc.

As normas da Contra-Reforma, especialmente a sua pregação, inspiraram os jesuítas na criação da planta de nave única, concentrando a assembléia de fiéis e impedindo-os de dispersarem-se, dando condições para uma melhor

visualização da capela-mor, situada ao fundo da nave e em plano mais elevado, ponto de convergência das atenções para o acompanhamento dos ritos e pregações (CAMPIGLIA, 1970, p. 10).

Quanto a sua localização e forma, ficou regulamentada nas Constituições (L<sup>o</sup> 4<sup>o</sup>, tit. XVII, p. 688) que as igrejas paroquiais deveriam ter capela-mor e estarem situadas em local de destaque, de forma que, o sacerdote estando no altar-mor, seu rosto deveria estar voltado para o Oriente e, caso não fosse possível, deveria estar voltado para o meio-dia. Porém, nunca deveria estar voltado nem para o Norte, nem para o Ocidente.

Depois da crise da reforma protestante, a igreja enfrentou novo problema: o de instaurar sua presença, necessária para reconquista e adesão do povo à religião católica, através do instrumento da pregação, coisa que foi obtida, sobretudo, por meio da utilização da retórica e da emoção introduzidas em todos os instrumentos pedagógicos empregados, estando a arquitetura e a arte em primeiro lugar. E estas, buscavam, através da monumentalidade dos templos e de seus altares-mores, o desenvolvimento de novos efeitos, mediante complicadas formas agregadas, com a finalidade de provocarem emoções (SARTORE, 1992, p. 82).

Sob a decisão da Constituição (1853, p. 518), com base na sessão XXV do Concílio Tridentino, os congregados foram estimulados a fazer uma profissão de fé, o que possibilitou a origem e confirmação de novas formas de devoção, religiosidade e representações artísticas. Essas representações na Bahia sofreram influências das ordens religiosas regulares e da arte barroca, que se difundiram com a Contra Reforma.

As Constituições estabeleceram para a construção, ornamentação e manutenção das igrejas, os dotes reais, por força do padroado, porque as obras pertenciam a Ordem e Cavalaria de Cristo, da qual o Rei de Portugal era perpétuo



administrador, sendo, também, permitidas as oblações e ofertas (L<sup>o</sup> 4<sup>o</sup>, tit. XVII, item 688, 689, p. 253).

No século XVIII, segundo Cândido Silva (2000, p. 86), *a unânime experiência da fé já se revelava frágil pela crítica ostensiva que, na cidade, contrapunha o libertino ao devoto...a comunhão devocional...começava a dar sinais que se dissolvia*. Urgia uma estratégia eficaz que possibilitasse a aproximação dos fiéis das igrejas, reclamo tridentino não mais adiável, sendo o recurso mais persuasivo, o culto às imagens dos santos. E, surgiram, as confrarias leigas, Ordens Terceiras e Irmandades, associados pela espiritualidade conventual, ainda que vivendo no mundo à ascese dos seus exercícios devotos. Sendo regulamentadas as suas participações nos corpos mais ativos das igrejas. Às Ordens Terceiras, deve-se, a edificação de várias igrejas, de grande vulto, em Salvador.

A propagação da fé influenciou na organização e estruturação dos templos, adaptados para o cumprimento do culto e dos rituais sacramentais, estando o histórico dos altares diretamente relacionado a estes acontecimentos.

Os altares-mores das igrejas de Salvador, a partir do século XVII, dos que se tem notícia, sempre tiveram características monumentais, seguindo as linhas renascentistas, utilizavam como principal adorno, o discreto motivo geométrico, comum nas fachadas dos templos (Catedral Basílica, Igreja da Santa Casa de Misericórdia, entre outras). No início do século XVIII, o estilo barroco começou a ser introduzido; e nos meados desse mesmo século, os altares foram confeccionados utilizando-se de decorações barrocas e também rococós. E, no final desse século, os altares são híbridos, já se apresentavam com formas ornamentais simplificadas, revelando uma espécie de ornamento mais estático, esparsamente aplicado sobre superfícies lisas.

As igrejas em estudo sofreram grandes modificações no decurso dos séculos, algumas foram totalmente reconstruídas várias vezes, como: Catedral Basílica do Salvador, Igreja do São Francisco, Basílica de Nossa Senhora da Conceição da Praia, etc, tornando-se de simples capelas a templos monumentais.

A apresentação suntuosa e monumental de todo o conjunto estudado e suas características estruturais e ornamentais, embora não tenham sido conservados na sua forma original, preservaram em alguns casos, as linhas básicas originais de construção e, em outros, houve uma total modificação.

A ordem e os locais em que as imagens deveriam ser expostas nos altares, principalmente no altar-mor, foram instituídas através de normas. A imagem do Cristo Crucificado deveria estar exposta em local mais elevado; em segundo lugar, a Virgem Nossa Senhora e em terceiro, a imagem de São Pedro, príncipe dos apóstolos. O orago ocuparia o lugar mais baixo no altar, sobre o tabernáculo ou nas colunas do retábulo, na ausência das anteriores, poderia ocupar o lugar principal (COELHO, 1943, p. 272)

Numa descrição de Benedito Toledo (1983, p. 100), pode-se compreender a importância dos templos barrocos:

...convocavam os fiéis através da música dos seus sinos e guiados pelas torres que se destacam no perfil da cidade, ...veremos a facilidade com que a decoração profusa sai dos retábulos dos altares e vai se apossando de todos os espaços livres, desvinculando-se dos compromissos funcionais a ponto da própria estrutura do edifício se reduzir a simples sustentante dessa ornamentação. E, se olharmos para cima, veremos o próprio céu retratado em pintura ilusionista, no forro. Nos retábulos dos altares, colunas, entablamentos, frontões, tudo perdeu sua função estrutural, para se tornar elemento expressivo. A iluminação à vela produz uma luz vacilante que faz brilhar o ouro da talha, dramatiza as expressões das pessoas e das imagens. A emoção estética é o início da expressão religiosa. Sente-se que está num espaço consagrado pelo perfume do incenso vindo do altar-mor, onde é mais intenso o brilho do ouro na luz incerta das velas.

Dessa forma, os sentidos eram solicitados e com eles todos os sentimentos. Esse era o cenário de um espetáculo que ganhou características teatrais. Era necessário proclamar a fé, como o Concílio de Trento e as Constituições recomendavam. E, nessas profusões, da decoração, de vozes e de cânticos em latim, emergia a profusão barroca, do apelo à emoção, a busca sem fim do movimento e a solicitação de todos os sentidos.

Os espaços cênicos dos ritos sacros de todos os dias e os extraordinários dos dias de festa, eram contextualizados na teatralidade como um *jogo cotidiano das interações face-a-face, onde todos eram, simultaneamente, atores e espectadores*, cujo cenário principal era o altar-mor e toda a igreja, juntamente com os fiéis, eram participantes do espetáculo, onde o aspecto ritual se elevava com fervor (SILVA, 2000, p.37).

No século XVIII, foi valorizada a incidência da luz natural, que penetrava pelas tribunas ou clarabóias, iluminando o ambiente e valorizando a composição através do contraste obtido pelo efeito luz e sombra, diferenciando-se do período anterior em que as igrejas, principalmente a capela-mor era escura, iluminada apenas, pela luz das velas, círios ou lampadários (BENEDITO, 1983, p.174).

A Igreja se assumiu como legitimante da ação e criadora do sentido para a existência e o sagrado envolveu e pontuou a cidade. As edificações religiosas destacaram-se do conjunto, quer pelo privilégio dos sítios em que se ergueram, quer pelo porte avantajado ou requinte de seus interiores. Nas últimas décadas do setecentos, sua topografia já ostentava, geralmente, nos mesmos lugares das origens, as igrejas mais notáveis.

Apesar de basearem-se nos costumes e ritos portugueses e na legislação eclesiástica, a religiosidade baiana, teve características próprias, mescladas com credences e superstições dos índios e africanos. A participação nos atos religiosos, era de extrema importância, e operava como recurso, para solicitar ao Deus supremo, a salvação de suas almas e o provimento de suas necessidades.



### 3. CAPÍTULO II

*mor*

*C*onstrução do altar-

### 3.1 - *Materiais*

Para os templos mais luxuosos não se temia recorrer ao processo caro, que foi o de trazer de Portugal, a pedra trabalhada, para partes nobres. Os jesuítas foram os primeiros a fazer esse gasto, quando da edificação da grande igreja do Colégio de Salvador. Foi encomendado o lioz, de Lisboa, uma espécie de semimármore, susceptível de receber polimento, que servia de lastro dos navios. Foi muito utilizada nas fachadas, nos revestimentos das paredes internas de alguns templos e em alguns altares (CARVALHO, 1984, p. 61).

As pedras mais utilizadas foram o arenito ou grés e o calcário, encontradas em todo o território brasileiro. Mesmo assim, a sua qualidade variava muito, algumas eram mais resistentes, e foram empregadas na Bahia em esculturas e fachadas. Nas construções dos altares não houve um uso significativo da pedra, deu-se preferência à madeira.

Dentre as igrejas estudadas, só duas possuem ornamentações em pedra, uma no embasamento, mármore Carrara, confeccionado na Itália; e outra, na parte frontal do altar (mesa) e tampo revestidos de granito, modificação ocorrida no século XX.

Os primeiros templos, erguidos nos arraiais, foram feitos em forma de cabanas, à indígena, usando-se folhas de palmeira sustentadas por traves de madeiras. Os mocambos do Nordeste, estudados por Gilberto Freire, conservaram inúmeros exemplares de tais cabanas, que foram os modelos das igrejas dos arraiais (FREIRE, 1940, p.55).

A preferência pela madeira deveu-se à sua abundância, e por ser um material propício para o trabalho dos entalhes, como também, servir para os

reforços estruturais. Foi o principal material de ambientação das igrejas de Salvador. Empregada em larga escala nos forros dos tetos e paredes, nas falsas abóbadas e cúpulas e nos ornamentos esculpidos aplicados às superfícies, ou seja, na talha.

Os jesuítas selecionavam as madeiras para a confecção dos seus altares e ornamentos nas matas. Essas, eram desbastadas e depois transportadas para os locais onde as peças eram confeccionadas. Dessa forma, entre 1665 a 1670, foi construída a capela-mor do Colégio de Salvador (BAZIN, 1983, p.56).

A classificação das madeiras, segundo o professor Mário Mendonça (2002, p. 99), é feita de acordo com as suas condições de trabalho em: finas, que possibilitam um bom acabamento, como: louro, ipê, vinhático, cedro e jacarandá; as duras, utilizadas como suporte: angico, maçaranduba, pau d'arco; as resinosas, utilizadas em formas: pinho, eucalipto; e as brandas, que possuem pouca durabilidade e são utilizadas em escoramentos temporários: timbaúva.

A escolha da madeira a ser utilizada pelo carpinteiro ou marceneiro, para a construção dos altares, era muito condicionada pelas disponibilidades locais. As madeiras encontradas nos altares pesquisados foram: angelim, camassari, cedro, louro, maçaranduba, pau-d'arco, pau-roxo e vinhático. Com base nos levantamentos feitos por LISBOA<sup>4</sup> (1926, p. 223-263) e LORENZI (2000, p. 53-324), estas madeiras possuem as seguintes características:

- angelim<sup>5</sup>: madeira pesada, dura ao corte, alta resistência ao ataque de xilófagos. Utilizada na confecção de: caibros, ripas, tábuas de assoalho, etc;
- camassari: madeira muito pesada, dura ao corte. É utilizada para a confecção de tabuados, andaimes, vigas, vergas e frechais.
- Cedro<sup>6</sup>: madeira leve, macia ao corte e resistente, devido à resina

4Balthazar da Silva Lisboa, formado em História Natural pela Universidade de Coimbra, trabalhou no Serviço Nacional da Corte do Rio de Janeiro, onde fez um catálogo das árvores encontradas no território brasileiro no século XVIII, para construção e marcenaria.

Nomes científicos das madeiras utilizadas na construção dos altares: Angelim 5 (*Andira anthelmintica*); Cedro 6 (*Cedrella fissillis*)...

que lhe serve de defesa natural, repelindo os insetos xilófagos. Quando atinge a idade superior aos cem anos, vai perdendo, gradativamente, esta resina, tornando-se vulnerável ao ataque desses insetos. É largamente empregada em esculturas e obras de talha;

- louro<sup>7</sup>: madeira leve, fácil de trabalhar, de baixa durabilidade quando exposta a intempéries. Pode ser empregada em obras internas de marcenaria e carpintaria;
- maçaranduba<sup>8</sup>: madeira dura, textura média, de baixa resistência à umidade. Pode ser empregada em tabuado, ripas e ornatos;
- pau-d'arco<sup>9</sup>: madeira pesada, superfície lustrosa, de ótima durabilidade em ambientes internos. Pode ser empregada na construção civil e em ambientes internos;
- pau-roxo<sup>10</sup>: madeira moderadamente pesada, dura, textura fina e de alta resistência ao ataque de organismos xilófagos. É apropriada para a confecção de: caibros, barrotes, vigas, ripas e ornatos;
- vinhático<sup>11</sup>: madeira fina, textura média, fácil de trabalhar e de longa durabilidade. É apropriada para mobiliário, construção civil, molduras, forros, etc;

As propriedades e qualidades das madeiras têm íntima dependência com o seu teor de água e, assim, a secagem da madeira, tem uma importância absoluta na sua valorização. A madeira nunca perde toda a sua umidade, permanecendo em suas paredes celulares, depois de seca a umidade varia de acordo com o ambiente e com as condições climáticas da região em que se encontra. A durabilidade da madeira, a maneira com que recebe a pintura, os defeitos que pode apresentar (empenamento, rachas, etc.) estão intimamente ligados a uma secagem perfeita, ou não (SANTOS, 1987, p. 29-36).

Nomes científicos das madeiras utilizadas na construção dos altares: 7 Louro (*Cordia sellowiana*);  
8 Maçaranduba (*Pouteria ramiflora*);  
9 Pau-d'arco (*Tecoma conspícua*);  
10 Pau-roxo (*Peltogyne angustiflora*);  
11 Vinhático (*Plathimonia foliosa*).

Para os trabalhos na madeira foi desenvolvido um instrumental vasto e variado, composto de objetos de medida, de esquadros, ferramentas cortantes, com finalidades específicas, de malhos ou macetes de bater e cepilhos para alisar, plainas, enxós, goivas, torneadores, formões, serras, entre outros (COSTA, 2001, p. 81).

A madeira foi utilizada nas guarnições de caráter estrutural, arquitetônico e decorativo dos altares. A combinação das peças de madeira, cortadas de diversas formas, como: pranchas, vigas, tábuas, barrotes, etc., devidamente aparelhadas, possibilitou a montagem das várias partes que compõem os retábulos: reforços estruturais; base; mesa; painéis de revestimento, de várias dimensões; colunas; pilastras; trono; coroamento; múltiplos ornatos, etc. Por ser um material de fácil manejo, a madeira possibilitou modificações e acréscimos nas decorações, adaptando-se aos modismos e interesses de cada época.

A construção desses conjuntos arquitetônicos implicou na ampliação dos conhecimentos a respeito da estrutura e da linguagem do entalhe em madeira. Esses conhecimentos abrangiam desde a seleção da madeira até o corte e a secagem, buscando seu máximo aproveitamento. O comportamento das tábuas é influenciado pelo sistema do corte. Elas, comumente são obtidas através de cortes paralelos no sentido longitudinal, por todo o comprimento do tronco. Retrações e distorções, apresentadas pela madeira, podiam ser conseqüentes do corte inadequado.

Os painéis dos altares foram preparados, unindo as diversas partes da madeira, com cola de ossos<sup>12</sup> ou de caseína<sup>13</sup>, eliminando defeitos e vestígios de gordura. Os nós eram retirados e os furos vedados com cola de pele animal<sup>14</sup> e



12 Cola de ossos – resultante da mistura de ossos de animais, tecidos musculares, cartilagens, água e cal, cozidos em banho-maria. Também chamada de cola de marceneiro, suas qualidades estavam na semitransparência e na extraordinária resistência.

13 Cola de caseína – obtida da mistura do queijo, cal e água cozida em banho-maria. Cola forte e rígida.

14 Cola de pele animal - obtida da pele de gato ou coelho, água e cal, cozida em banho-maria. Mais fraca que as anteriores, elástica e de aspecto gelatinoso.

serradura da própria madeira. Os ornatos e algumas peças eram fixas uma às outras, pela parte posterior, com pregos de ferro forjado, sem cabeça (HARNISCH JÚNIOR, s.d., p.36).

Após a confecção das peças, dos ornatos e a montagem do retábulo procedia-se o tratamento de preparação (imprimatura) que consistia na aplicação de um aparelhamento constituído de várias demãos compostas de gesso e cola de pele de animal, sendo as primeiras mais grossas e as seguintes um pouco aquosas, em toda a extensão do retábulo, com a finalidade de dar maior resistência e uniformidade à pintura. Foram evitadas as colas fortes: de osso e de caseína, porque unidas ao gesso provocavam rachaduras na superfície. Para o douramento, acima do tratamento de preparação aplicava-se o bôlo armênio<sup>15</sup> amarelo ou vermelho que servia como base para a lâmina de ouro, tornando a área resistente à brunidura e também, servia de fundo, uma vez que a lâmina metálica, por ser bastante fina e transparente, refletia o tom do bolo.

Para a aplicação cromática foram utilizadas as técnicas à têmpera e a óleo. A têmpera era obtida através da mistura de pigmento, água, cola e clara de ovo. A tinta a óleo era composta de pigmento e óleo de linhaça (PLENDERLEITHJ, 1967, p. 192).

As áreas do suporte que não eram protegidas com o tratamento de preparação ficavam expostas à umidade e ao ataque de xilófagos, danificando-as, embora mantendo uma aparência sólida, em função da pintura e douramento, muitos altares foram se degradando e não resistiram. A maior parte das igrejas estudadas foi reedificada, diversas vezes, no decurso de três séculos, assim como seus altares, não somente para ampliações, reformas ou melhorias de conservação, como também, pelo estado de deterioração em que se encontravam.

15 Bôlo Armênio - terra argilosa untuosa e vermelha empregada nos processos de douramento servindo como base das folhas de ouro.

Alguns altares sofreram intervenções devido à necessidade substituir peças danificadas e também para atender as exigências e o gosto de cada época. Em outros, não foi possível identificar intervenções, provavelmente, por não serem recentes.

As partes estruturais posteriores, da maioria desses altares, encontram-se, sem a devida conservação e muito sujas. Esses espaços, na sua maioria, funcionam como depósitos. Peças estruturais importantes, como barroteamentos, comprometidos, corroídos por insetos, alguns estão escorados, possuem pregos e dobradiças, oxidados, ornatos desprendidos e amontoados em caixas.

Durante os séculos XVII e XVIII, as formas de construir, importadas de Portugal, vieram mesclar-se aos métodos adaptados às condições locais. As igrejas foram edificadas em lugar de destaque e seus altares, construídos com os materiais disponíveis na região, e, às vezes, esses não eram os mais resistentes, o que, em poucos anos, já necessitavam de reparos.

## 3.2 *Mão-de-obra*

Os artífices, a partir do século XVI, estavam agrupados segundo as suas especializações e, eram denominados, oficiais mecânicos. A hierarquia corporativa dividia-se em: aprendiz, oficial e mestre. Esses oficiais possuíam até 1713, em Salvador, representantes eleitos, anualmente, por uma assembleia geral: o juiz do povo e seus mestres (VASCONCELLOS, 1940, p. 331).

O juiz avaliava os conhecimentos daqueles que desejassem exercer atividades mecânicas, através de exames. Os candidatos considerados aptos a exercerem as funções requeridas recebiam uma Certidão de exame, que, posteriormente, era apresentada a Câmara, para registro, legalizando o exercício definitivo da profissão. O mestre, escolhido pelos oficiais mecânicos, fazia parte da mesa de vereação, a partir de 1581, e cooperava na criação de um regimento local dos ofícios, fixação de preços e salários para as encomendas e verificação da qualidade de trabalho das diversas ocupações (FLEXOR, 1974, p. 9).

Para obter sua matrícula o aspirante devia submeter-se a um exame de seleção os chamados “*ossos do ofício*” e demonstrar ter “*dedo forte*” na prova carimbada pela Câmara, prestar juramentos invocando os Santos Evangelhos, comprometendo-se a trabalhar “*bem e diretamente a serviço de Deus e de Sua Majestade*”. Em 1625, as posturas de Salvador determinam que “*nenhum oficial de qualquer ofício ponha tenda sem licença da Câmara, e fiança nela, e seja examinada, e tenha seu regimento à porta, sob pena de multa*” (Atas da Câmara de Salvador, 1950, v. 1; p. 6).

Os artífices que trabalharam nos altares eram os: carpinteiros, marceneiros, entalhadores, escultores, pintores ou douradores, pedreiros e ourives. Os carpinteiros eram “cabeça” de uma bandeira, com anexos aos marceneiros, torneiros e entalhadores. (FLEXOR, 1974, p. 47). No decorrer do

século XVII, impulsionados pelo fervor religioso, esses ofícios se agruparam em confrarias, que foram, posteriormente, regulamentadas por Carta Régia, em três de dezembro de 1771 (LEITE, 1953, p.62)

No citado estudo de Maria Helena Flexor, referente aos ofícios na cidade do Salvador, ela afirma: *Não era numerosa a classe dos oficiais mecânicos, se os contarmos entre os brancos. Alguns cronistas e historiadores afirmam que era considerada socialmente degradante para os brancos ocuparem tais ofícios, ponto de vista nem sempre correto...* Em outro ponto diz: *Os ofícios não eram considerados ‘vil’ trabalho manual, próprio de escravos, pelo contrário, foi exercido – mantidas as devidas proporções – pela maioria de brancos e alguns de ‘status social’ de maior relevo como os militares graduados* (FLEXOR, 1974, p.16).

A técnica necessária para as realizações dos trabalhos em entalhe deveria ser inteiramente dominada pelos mestres-entalhadores; em Portugal levava-se cinco anos trabalhando como aprendiz para requerer o direito de se submeter a uma prova para a obtenção de autorização para a abertura de uma loja. O trecho que se segue, extraído do *Livro dos regimentos dos oficiais mecânicos*, pode exemplificar tais exigências:

E todo official que se quiser examinar faraa hú painel de sete palmos alto e cinco de largo e isso se estenderaa co o quadro que teraa ao redor... e nelle faraa hua moldura co ceppos soltos muito bem feita e ordenada... ornaraa este painel co duas colunas dóricas proporcionadas a altura delle... Ornaraa de muito boas molduras, cimalha, e vasa tudo muito bem resalteado...(CORREIA, 1926, p. 110).

O resultado do longo treinamento era apresentado nos conjuntos bem constituídos de estruturas e apainelados, dentro das proporções clássicas executadas com equilíbrio e bom acabamento; enfim, com a utilização de recursos, aprimorados no decorrer dos séculos, com base na linguagem utilizada desde a construção naval até a decoração interna de templos e palácios, trazida ao Brasil por oficiais que vinham do Reino e aqui executavam trabalhos, conservando os conceitos adquiridos na sua formação européia.

Embora com finalidades não só ornamentais, os trabalhos de talha dos oficiais portugueses conservavam registros indicativos das funções arquitetônicas clássicas; assim, da base erguiam-se as colunas que sustentavam a arquitrave e, sobre esta, a cimalha e o coroamento.

Os elementos arquitetônicos das diversas ordens, como as monumentais colunas da Antiguidade Clássica, foram representados em gravuras sobre papel, que circularam por diversos países difundindo esse repertório formal, atendendo à voracidade por novos motivos (PERICÃO, 1990, p. 189), servindo de modelo aos mestres-entalhadores, que as transportaram para monumentais retábulos executados em madeira, depois policromados e dourados.

Uma vez decidida a execução do altar, fazia-se a publicidade, através de editais públicos, para estimular a concorrência. Esses riscos eram escolhidos e aprovados pela Mesa Administrativa da Igreja. O artífice escolhido assinava um termo de compromisso, garantindo a conclusão do altar, mesmo no caso de seu impedimento ou morte. Estando concluídos os altares, fazia-se outro contrato com o dourador, muitas vezes, por falta de recursos, esse acabamento era executado anos depois. No término da obra, era realizada uma cerimônia solene e de muitas festividades. (SMITH, 1971, p. 49).

Conforme verificou-se na documentação estudada, a forma de contratação dos serviços para a confecção dos retábulos, variava de uma igreja para outra. Algumas fizeram concorrência pública, a exemplo da Igreja da Santa Casa de Misericórdia. No Termo de Resolução (Anexo 1 - OTT, 1960, p. 55), para a confecção do novo altar-mor, em substituição ao anterior que encontrava-se deteriorado, pode-se observar, que eram celebrados no contrato todos os aspectos construtivos e ornamentais, formas de pagamento e garantia da sua execução.

Observou-se também que, em alguns contratos, além dos riscos, constavam: descrição das formas estruturais e ornamentais, disposição da

composição no espaço, simetria, áreas a serem policromadas e douradas. Estes motivos decorativos, simbólicos e iconográficos, que serviam de modelo, encontravam-se não só em gravuras e ilustrações trazidas da Europa, como em conhecimentos técnicos adquiridos na categoria dos ofícios, possibilitando o esclarecimento sobre aquelas atividades e demonstrando que, ao contrário do que se imagina, a classe dos oficiais mecânicos foi de grande importância para a arte brasileira. “No Brasil, as fontes de inspiração (para a confecção dos altares) serão de diversas origens. Um fato importante é que o conhecimento não dependia exclusivamente de livros, oficiais vindos de Portugal, certamente teriam seus cadernos, à maneira dos antigos receituários corporativos, seus moldes e o conhecimento assimilado pelo próprio exercício profissional” (TOLEDO, 1983, p. 170).

Os irmãos leigos da Companhia de Jesus, como ficou revelado em diversas passagens, e cujo trabalho tem extensão maior do que se supunha, à vista do que relatam os documentos, principalmente, graças aos escritos do padre Serafim Leite (1953, p. 41), possuíam em suas bibliotecas várias obras versando sobre arte e arquitetura, em particular. Causando admiração os trabalhos efetuados pelos irmãos, com originalidade nas obras de carpintaria, como é o caso do quarto altar-mor da Igreja do Antigo Colégio de Jesus. Com a insuficiência da mão-de-obra especializada, a Companhia de Jesus, formou artífices de todas as espécies, às vezes, até indígenas (Idem, 1953, p. 171).

Compartilharam na execução das obras não somente os artífices que tiveram uma formação técnica sob a orientação dos mestres. A eles se juntaram os autodidatas, pois, segundo Luís Freire (2000, p. 91), estes pertencem ao grupo de entalhadores que desenvolveram as técnicas utilizando a curiosidade e a experimentação, aprimorando-as através da persistência, utilizando instrumentos e ferramentas improvisadas para desbastar a madeira transformando-a em ornamentos, através da cópia de peças.

A falta de documentação ou arquivos na maioria das igrejas impossibilitou o desenvolvimento da pesquisa sobre alguns altares, quanto à sua autoria, ao

desenvolvimento da obra, à metodologia de trabalho, etc... Alguns livros como os de Manoel Querino (*Artistas baianos*, 1911), Marieta Alves (*Dicionário de artistas e artífices na Bahia*, 1976), Affonso Ruy (*História da Câmara Municipal da Cidade do Salvador*, 1953), Carlos Ott (*Pequena história das artes plásticas na Bahia entre 1550-1900*, 1988) Maria Helena Flexor (*Oficiais mecânicos na Cidade do Salvador*, 1974), entre outros, contribuíram para a elucidação de algumas dúvidas sobre a mão-de-obra na Bahia, no século XVII e XVIII. Nos altares estudados foram identificados os seguintes artífices:

Entalhadores (ALVES, 1976):

- a) Irmão jesuíta Luiz Manoel - Catedral Basílica, séc. XVII.
- b) Irmão jesuíta Luiz Trigueiros – Catedral Basílica, séc. XVII.
- c) João Moreira do Espírito Santo – Basílica da Conceição, séc. XVIII.
- d) Antônio Mendes da Silva – Igreja da Lapa, séc. XVIII.
- e) Francisco Fernandes – Igreja da Misericórdia, séc. XVII.
- f) Antonio Pereira – Igreja da Misericórdia, séc. XVIII.
- g) Antonio Rodrigues Mendes – Igreja da Misericórdia, séc. XVIII.

Douradores (ALVES, 1976):

- a) Domingos Rodrigues – Catedral Basílica, séc XVII.
- b) Domingos Luiz Soares – Basílica da Conceição, séc. XVIII.
- c) Manoel da Rocha Lordello – Igreja da Misericórdia, séc. XVIII.

Ourives (ALVES, 1976):

- a) Caetano Mendes da Costa – Igreja do Convento do Carmo, séc. XVIII.

Com a finalidade de obter expressões representativas da fé, da beleza e da harmonia das formas na execução dos retábulos, eram contratados os mestres entalhadores, escultores, douradores e ourives, que possuíam experiência prática de cada ofício. Estes transmitiram seus conhecimentos técnicos e possibilitaram o desenvolvimento dessas atividades, contribuindo assim, para tornar a classe dos oficiais mecânicos de fundamental importância histórica para as artes no Brasil.

### 3.3 **T**écnica construtiva

O desenho (risco) sempre foi utilizado como recurso básico para a confecção dos altares, pois eram necessárias medidas de precisão para a construção estrutural num espaço determinado. Infelizmente, nenhum desses riscos, relativos aos séculos XVII e XVIII, na Bahia, chegaram até os dias de hoje.

As séries de desenhos originavam gabaritos das formas dos ornamentos, às vezes em tamanho natural. Produziam-se estruturas compostas por peças de sustentação e amarração, como os esteios e vergas, que suportariam as cargas de peso, auxiliados pelas sobrevergas e traves, alternando-se grades ou lugares a serem recobertos por apainelados, com vãos ou fenestrados (COSTA, 2001, p. 72).

Pela complexidade demonstrada nas construções dos altares, conclui-se que, para a elaboração desses projetos, de forma precisa e segura, os entalhadores e seus discípulos, tinham conhecimento técnico em construção, estrutura e entalhe.

Após a concepção do conjunto, as superfícies a serem recobertas por painéis eram divididas, formando-se esquemas geométricos. Tais organizações conduziam à demarcação das partes componentes dos traçados, dos quais as interseções de linhas retas ou curvas geravam compartimentações ou encasamentos, delimitando as áreas que deveriam ser recobertas por painéis decorados (Idem, p. 73).



Todos os altares estudados apresentam a mesma estruturação, composta de três divisões principais: base, corpo e coroamento, localizando-se no eixo da composição, os elementos vitais dos altares: mesa, sacrário, camarim e trono.

O sistema de reforço mais adotado nos altares-mores, dos séculos XVII e XVIII na Bahia, constitui-se de travessas de madeira aplicadas na parte posterior dos painéis. Essas travessas eram coladas e fixadas com pregos de ferro forjado, sem cabeça. A consolidação dos conjuntos, em alguns pontos dava-se com a aplicação de relhas que, atravessando as tábuas e estando embutidas nas mesmas tinham a função de prevenir a ocorrência de empenos. Cada componente estrutural, assim como os que formavam os apainelados, era ligado por meio de encaixes clássicos, ou ensambladuras coladas. Estas dividiam-se em tipos adaptáveis a empuxos de várias intensidades. Armadas as estruturas do chão ao teto, iniciava-se a fixação dos revestimentos parietais e sobre estes eram aplicados os ornatos e frisos.

Em alguns casos, as peças de madeira, utilizadas como estrutura do retábulo, eram fixas ao chão, com profundidade variável ou apoiadas em alicerces de alvenaria, geralmente utilizavam as de seção cilíndrica e “in natura”, para esta finalidade. Visando impermeabilizar a madeira contra a umidade, as extremidades dessas peças, que estavam em contato direto com o solo ou com as paredes, eram queimadas superficialmente (COSTA, 2001, p.62), ([Prancha 01](#); figura 07).

Barrotes de madeira de grande espessura, em alguns retábulos, estão dispostos de maneira particular, na parte posterior, formando armações retangulares, onde estão fixos os painéis e demais ornamentações do retábulo.

Alguns retábulos possuem, como reforço estrutural, pilastras de tijolos, geralmente situadas no primeiro nível e que sustentam barrotes que estão amarrados horizontal e perpendicularmente sobre estas ([Prancha 01](#); figura 08).

Em outros altares, a base foi construída em alvenaria, revestida na parte externa por painéis de madeira. Observa-se também, na parte posterior dos painéis, a presença de travas de madeira, sobrepostas, utilizadas com as funções de união das peças e de reforço ou amarração ([Prancha 01](#); figura 09). Essas peças, como também, os ornatos e frisos, foram fixados por pregos de ferro forjados e de seções irregulares, na maioria das vezes quadrangulares de comprimentos variados, que oxidaram com o tempo, danificando a madeira a sua volta e provocando o desprendimento dos elementos e frisos por eles fixados.

Em função de suas grandes dimensões, os retábulos dos altares possuem de dois a quatro níveis na sua parte posterior, que dão acesso ao camarim e aos degraus do trono. Na sua maioria, estes ambientes não possuem iluminação natural, nem ventilação. Os acessos aos níveis superiores são feitos através de escadas de madeira, com espelhos muito altos e pisos estreitos; algumas possuem corrimão. Os pés direitos, de cada nível, variam de dois a três metros.

No primeiro nível, geralmente, concentra-se toda a estrutura de sustentação do retábulo e do assoalho do camarim. O barroteamento desse nível serve de sustentação, tanto para o piso superior, quanto para toda a ornamentação situada acima, inclusive as colunas. ([Prancha 01](#); figura 10).

Os tronos dos retábulos possuem estruturas independentes, com madeiras dispostas de maneira que sirvam de sustentação aos degraus superiores, ou fixos a barrotes, que possuem suas extremidades embutidas na parede posterior do

camarim. Alguns degraus do trono são fechados na parte posterior, outros são abertos, possuindo portas que dão acesso a armários com a finalidade de guardar as alfaias, como: castiçais, jarros, etc. Em alguns casos, o nível do camarim coincide com o pavimento do imóvel e, às vezes, o acesso é feito por salas anexas à parte posterior da capela-mor. A maioria dos camarins possui portas de acesso, uma de cada lado, dispostas simetricamente, nas suas laterais.

Observa-se, na área posterior dos altares, em sua maioria, que não houve preocupação com o acabamento, as madeiras das escadas, dos barrotes e de demais peças possuem tamanhos variados e não estão bem aparelhadas. O reforço estrutural das peças que compõem alguns retábulos foi executado de forma inadequada, sem critérios construtivos; onde se vê várias madeiras sobrepostas, com a finalidade de garantir as suas sustentações. Em alguns casos estão distintas as intervenções posteriores, em outros, as madeiras possuem a mesma característica do conjunto, o que possibilita distingui-las como originais ([Prancha 01](#); figura 11).

É indiscutível que a preocupação maior dos artífices, que trabalharam nos altares-mores analisados, estava apenas na apresentação e no bom acabamento da parte frontal. Várias peças, como colunas, painéis, portas e demais ornatos encontram-se entalhados nas partes frontais e visíveis, as partes posteriores dessas peças, ficavam sem acabamento e sem pintura ([Prancha 01](#); figura 12).

Constatou-se nesse levantamento a falta de conservação e/ou manutenção das partes posteriores do altar, responsáveis pela estrutura do retábulo, servindo para guardar objetos em desuso. Em alguns casos, onde as peças utilizadas como reforço estrutural encontram-se danificadas pela ação de xilófagos, foram acrescentadas peças para escorar, com o intuito de evitar o desabamento.

### 3.4 Ornamentação

A arte sempre acompanhou e expressou o sentimento religioso mais profundo do homem, tornando-se elemento determinante no processo de ritualização do culto junto aos vários povos, assim, arte e rito, estão ligados entre si. Desde tempos remotos, o homem percebeu a necessidade de distinguir, consagrar e dedicar determinado espaço a Deus, para expressar os seus gestos culturais. A representatividade das formas dos conjuntos arquitetônicos dos altares, em harmonia com as cores e com a arquitetura cria um ambiente sugestivo que auxilia o fiel a entrar na atmosfera do rito litúrgico.

As artes da pintura e da escultura se conjugam, com outra linguagem, a arquitetônica, no intuito de tornar mais eloqüente a função do lugar e, assim, envolver, de modo mais profundo, quem nele entra (COSTA, 1978, p. 222). Dentre os inúmeros exemplos que a história nos transmitiu, ressalta-se que, a função decorativa da arte, no ambiente litúrgico, teve finalidades imediatas e diversas, determinadas pela sensibilidade religiosa das gerações e pelas mudanças impostas.

A arte acompanhou o cristianismo ao longo de toda a sua história. A própria história da arte destaca a arte religiosa, traduzida pelas elaborações estéticas de todo o gênero e em todos os continentes.

Os monumentos religiosos, em toda a história estiveram sempre cercados por uma áurea mística, própria de tudo que detém relação com o sagrado. Como bem assinala Rappoport (1984, p. 33), “*em todas as situações tradicionais e particularmente naquelas que estão nas origens da arquitetura, os esquemas de*

*ordenação são freqüentemente baseados no sagrado, uma vez que a religião e o rito são o centro...”*

A arte da ornamentação guarda uma relação íntima com o material, com o objetivo, com a forma e com o estilo. As mais antigas formas de ornamentação na Bahia, no século XVI, são figuras geométricas, pequenos círculos, faixas, linhas retas e curvas, trabalhadas com regularidade e dentro de um certo ritmo. Nos séculos subseqüentes, os artífices passaram a ornamentar os altares, utilizando representações de animais, plantas e figuras humanas. Essas ornamentações aparecem de duas formas: na primeira, imitando a realidade, a natureza. Na segunda forma, refletem o espírito da época, as idéias religiosas de um povo e os efeitos da influência estrangeira - formando a ornamentação estilizada. Cada estilo mostra os elementos figurativos de formas diferentes, utilizando como referência a fauna e a flora.

### **3.4.1 *Iconografia e iconologia dos ornatos***

No culto, o homem como um todo, entra em comunhão com o seu Deus não só através da linguagem falada como da linguagem simbólica; pois estes elementos podem servir de sinais litúrgicos que significam e comunicam a graça divina. Toda a natureza fala de Deus e sua representação pode servir de interligação com o homem (PARISSE, 1967, p. 136). Toda essa simbologia é interpretada através da iconografia<sup>16</sup> e da iconologia<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup>Iconografia é o estudo descritivo da representação visual dos símbolos e imagens, tal como se apresentam na obra. Tais representações podem referir-se a personagens históricas, lendárias ou mitológicas, a entidades de diversas naturezas ou símbolos pertencentes a uma época, uma civilização, uma religião, um gênero artístico qualquer. (SILVA, 1978, p. 3).

<sup>17</sup>Iconologia é o estudo das figurações alegóricas ou emblemáticas de idéias filosóficas e morais, interpretando o significado que o símbolo adquire sua interpretação visual (PANOFISKY, 1979, p. 45)

A iconografia religiosa tem por objetivo levantar, identificar e descrever os temas religiosos em que se basearam os artistas no decurso dos séculos. As religiões greco-romanas, o cristianismo, o budismo e o induísmo e as religiões do antigo Oriente, preservam um riquíssimo acervo iconográfico. A iconografia religiosa abrange os estudos das representações fiéis aos textos canônicos, tornou-se uma das mais valiosas disciplinas da história da arte e um precioso instrumento para o estudo da evolução da história das civilizações, porque reflete o caminho do pensamento humano, através do que se poderia denominar semântica icônica.

Na iconografia cristã, símbolos e imagens foram sempre utilizados pela Igreja como veículo propagador dos preceitos da fé e, como instrução, para as populações analfabetas. Tal intenção didática foi assimilada pelas decisões do II Concílio de Nicéia, em 787 e defendida pelo papa Gregório VII, no ano de 1077, o que influenciou toda a iconografia cristã da Europa Ocidental, exercendo intenso fascínio sobre os estilos românico e gótico (KOCH, 1982, p. 91).

As primeiras manifestações da iconografia cristã nada acrescentaram, limitaram-se a utilizar motivos referentes aos ciclos de vida da Virgem e do Cristo. Posteriormente, o estudo da perspectiva, e do espaço, modificou a concepção estrutural da iconografia renascentista, com a introdução de cenas da vida cotidiana, que funcionavam como episódios subsidiários do tema religioso principal, com uma luminosidade naturalista. Já nos meados do século XVI, com a Reforma protestante e, pouco depois, com a Contra-Reforma católica, reações eclesiásticas que estabeleceram uma radical divisão na história da iconografia ocidental; na Europa protestante, os temas sacros passaram a confundir-se com a arte visual propriamente dita, enquanto na Europa católica, por força das decisões tridentinas, as obras de arte sacra começaram a ter caráter dramático, capaz de comover a todos através do apelo físico dos santos e do caráter realístico dos seus martírios (Idem, 1982, p. 212).

O barroco não incorporou elementos novos à arquitetura e a ornamentação, utilizou as soluções dos estilos que o precederam. Os exteriores, com suas colunas e frontões, são gregos; as cúpulas e abóbadas são romanas; a folha de acanto, helênica; arabescos, muçulmanos; as portadas, românicas e as nervuras estruturais aparentes, renascentistas (VASCONCELLOS, 1974, p. 49). O barroco não se submete, apenas, às características, espírito e regras da antiguidade clássica, que o renascimento aceita como padrões máximos e invioláveis de perfeição. Prefere, ao contrário, utilizar distintas fontes de inspiração, interpretando-as ao seu modo, e condicionando-as a seus objetivos.

A iconologia é utilizada para interpretar e analisar a obra de arte, destacando-se dentre eles o trabalho de Erwin Panofsky (1979, p. 45). Que procurou extrair da identificação ou descrição de motivos, temas ou símbolos religiosos, algo capaz de expressar uma filosofia ou uma concepção de mundo.

Nas religiões, e na arte religiosa, de quase todas as raças, os atributos animais associam-se aos deuses supremos, ou esses deuses são representados como animais. Os antigos babilônios projetavam seus deuses nos céus, sob a forma dos signos do Zodíaco. Os egípcios representavam a deusa Athor com cabeça de vaca, o deus Amon com cabeça de íbis, ou sob a forma de um cinocéfalos. A profusão de símbolos animais na religião, e na arte de todos os tempos, não acentua, apenas, a importância do símbolo, mostra, também, o quanto foi vital, para o homem, integrar em sua vida o conteúdo psíquico do símbolo (KOCH, 1982, p. 213).

No cristianismo, o simbolismo animal representou um papel importante. Três dos evangelistas têm emblemas de animais: São Lucas, o boi; São Marcos, o leão e São João, a águia. Apenas São Mateus é representado como um homem. O próprio Cristo apareceu, simbolicamente, como o cordeiro de Deus ou como o peixe; Estes atributos animais de Cristo indicaram que mesmo um Filho de Deus não prescindia da sua natureza animal, do mesmo modo que da sua

natureza espiritual. Considera-se tanto o subumano quanto o sobre-humano como partes do reino divino. Esta relação entre os dois aspectos do homem é admiravelmente simbolizada na imagem do nascimento de Cristo em um estábulo, entre animais (JUNG, 1964, p. 238)

No Antigo Testamento o animal era tido como a criatura de Deus, “*em cuja mão está a alma de todo ser vivo*” (Jô 12, 10). No culto, o homem como um todo, procura entrar em comunhão com o seu Deus através dos símbolos. A água, o fogo, o ar, as nuvens, o vento, as plantas, os animais, toda a natureza fala de Deus e pode servir de linguagem para o homem, servindo de sinais litúrgicos que significam e comunicam a graça divina (BECKHÄUSER, 1976, p. 8).

Várias representações simbólicas do cristianismo estão presentes nas ornamentações dos altares-mores, destinando-se a exprimir, através da arte, aspectos reais e religiosos, figuras humanas e divinas, fantásticas e mitológicas, entre outras, portadoras de uma pluralidade de significados, que enriquecem e embelezam a Igreja. Tal repertório ornamental apresenta-se impregnado de signos, cuja decodificação pode levar a leituras que possibilitem reconhecer, nos diversos componentes, particularidades relativas à hierarquia celeste que se desenvolve rumo ao alto.

Os retábulos dos altares pesquisados foram produzidos com base nos modelos portugueses e influenciados por símbolos representativos da liturgia cristã. Adquiriram importância primordial na decoração religiosa luso-brasileira, pois destacaram-se pela íntima ligação com os espaços arquitetônicos, que simultaneamente decoraram e dinamizaram, em relações de complexidade crescente, do renascentismo ao rococó.

Os interiores dos templos baianos, dos séculos XVII e XVIII, abrigam inestimáveis conjuntos arquitetônicos, de madeira entalhada, dourada e policromada, representativos de conceitos estéticos e simbólicos, já presentes



nos elementos arquitetônicos da Antiguidade clássica e, posteriormente, revistos no Renascimento, resultando na profusa cena barroca, plena de significados que ultrapassaram os aspectos simplesmente decorativos e formais, para atrair os fiéis através do esplendor e da magnificência.

### **3.4.1.1 Peças e ornamentos dos altares-mores**

São várias as peças e ornamentos que se integraram a composição e que, no decorrer dos séculos, contribuíram para decorar o altar e atrair a atenção dos fiéis. Foram destacadas as peças de maior representatividade e as identificações das mesmas tiveram como consulta várias fontes de referências<sup>18</sup>.

- a) Altar: mesa, sobre a qual o sacerdote oferece em sacrifício ritual e litúrgico, o Cordeiro imaculado, o próprio filho de Deus.
- b) Banqueta: 1) o degrau atrás da mesa do altar onde são colocados os castiçais e a cruz, ou, se o altar tiver tabernáculo, em ambos os lados deste, para a colocação dos castiçais e crucifixo. 2} jogo de castiçais com a cruz.
- c) Camarim: diminutivo de câmara, empregado para designar o local reservado para imagem do santo padroeiro, ou Santíssimo sobre o altar-mor das igrejas. Nos retábulos, possuem dossel e cortinas.
- d) Castiçais: as luzes sempre foram consideradas como um tributo de honra prestado à personagem ilustre. Os imperadores romanos, nos cortejos triunfais, faziam-se preceder de sete círios acesos. Esse costume, foi

---

<sup>18</sup> Dicionários: (AVILA, 1980), (CHEVALIER, 1992), (CHING, 1999), (CIRLOT, 1984), (CORONA E., LEMOS C.,1972), (CUNHA, 1982), (HEINZ, 1994), (JUNG, 1964), (REAL, 1962).

adaptado pela igreja na sua liturgia. Os sete círios do cortejo pontifical foram colocados em frente do altar, durante o sacrifício. Pouco a pouco, apareceriam em cima do altar, ao lado da cruz.

- e) Coluna e Pilastra: simboliza, de um modo geral, a árvore da vida: raiz, troncos e folhagens em analogia com base, fuste e capitel. Aparecem no barroco tanto como elemento estrutural, quanto como elemento decorativo.
- f) Dossel: surgiu em função da necessidade de abrigar o altar quando este ocupava o peristilo descoberto das basílicas cristãs romanas, para cercar de respeito a figura de Jesus Cristo e para dar mais realce ao altar. Deve-se distinguir o *ciborium*, dossel abobadado, geralmente de mármore, sustentado por quatro colunas que se erguem nos quatro ângulos dos degraus do altar, e o baldaquino (*umbraculum*), dossel de madeira ou de tela, de forma retangular, suspenso, próximo ao teto da igreja, de maneira a cobrir parte do altar. O *ciborium* ou o baldaquino é obrigatório – *omnino apponatur* – no altar em que se conserva o Santíssimo Sacramento.
- g) Estrado: consiste numa armação plana ou tablado, construída acima do supedâneo, do comprimento do altar e, suficientemente largo, para que o sacerdote possa movimentar-se durante o ato litúrgico e fazer a genuflexão sem por os pés para fora.
- h) Mísula: saliência que serve de apoio, o mesmo que peanha, em geral é maior na parte superior, quando ocorre o contrário, emprega-se a expressão mísula reversa ou invertida. Às vezes, possuem a forma de “S”, encostada à superfície.
- i) Nicho: cavidade de forma variada. Nos retábulos, espaço destinado a colocação do trono para exposição do Santíssimo ou peça fixa com função de abrigar a imagem do orago.
- j) Retábulo: construção, geralmente, de madeira entalhada, que guarnece uma parede, em que se encosta o altar. O retábulo originou-se das decorações que vieram a cercar, a princípio modestamente, as urnas das relíquias, quando estas passaram para cima do altar.

- k) Sacrário ou tabernáculo: local onde é guardado o Santíssimo Sacramento, devendo ficar fixo no centro do altar, artisticamente construído de metal ou madeira dourada, com interior revestido de seda, possuindo da parte frontal uma pequena porta, geralmente ornada com motivos simbólicos cristãos.
- l) Supedâneo: piso da capela-mor, que tem por finalidade situá-la num nível mais elevado que a nave, destacando o altar principal e o sacerdote, evidenciando-os na celebração litúrgica.

ORNAMENTOS: foram selecionados os ornatos mais utilizados nos altares-mores do período em estudo:

- a) Anjos: de procedência anterior à cultura grega, anjo significa mensageiro de Deus. Segundo a doutrina católica, os anjos se submetem a uma hierarquia: anjos, arcanjos, querubins, serafins, etc., possuem atributos diferenciados e são passíveis de várias classificações. Símbolo do visível e do invisível, são intermediários entre Deus e os homens. Exército celestial importante na gramática religiosa, sua principal tarefa é adorar e louvar a Deus.
- b) Atlante: figura ou meia figura de homem que sustenta entablamento ou cornija. O termo vem de Atlas, titã que sustenta o céu com os ombros.
- c) Arcanjos: pertencem a terceira ordem na hierarquia da angeliologia, apresentam-se vestidos de guerreiro e simbolizam força, justiça, etc.
- d) Cariátide: representação antropomorfa feminina, geralmente usada com função de sustentação.
- e) Cartela: motivo ornamental que possui a parte central vazia, destinada a receber legendas, geralmente são emolduradas. Na Renascença, começaram a ter molduras ricas, chegando ao apogeu no período barroco.
- f) Conchas: muito usada em toda a arquitetura, a concha foi ornato predominante no barroco. Aparece no rococó, já diferente da forma

- barroca, por se apresentar mais assimétrica, com o nome de rocalha (rocaille). Simboliza prosperidade e fertilidade, e a água dos mananciais.
- g) Cordeiro: desde os tempos mais antigos, no Cristianismo, o Cordeiro de Deus é a representação simbólica de Cristo (Agnus Dei), com a cruz ou a bandeira.
  - h) Fênix: que arde e renasce das próprias cinzas; representando a morte e a Ressurreição de Cristo
  - i) Folhas de Acanto: Planta originária da Grécia e da Itália cuja folha serviu de modelo para ornamentação arquitetônica. Simboliza prosperidade, vida e morte; como também, consciência da dor e do pecado.
  - j) Pelicano: representa o amor capaz de todos os sacrifícios. Pássaro que, segundo a lenda, alimentava os filhotes com o próprio sangue, dilacerando o peito.
  - k) Querubins: representação do anjo apenas com uma cabeça ladeada por asas, simbolizando o amor num misto de Eros e santidade.
  - l) Serafins: anjos de corpo inteiro que pertencem ao grupo de conselheiros, recebem a glória de Deus e a transmitem a outras hierarquias.
  - m) Videira: simbologia usada desde o cristianismo primitivo, tornou-se figura das parábolas do Evangelho, segundo as palavras de Jesus, no qual ele se designa como vinha, árvore da vida.
  - n) Virtudes: alegorias, principalmente, das três virtudes teológicas: Fé, Caridade e Esperança; e das quatro virtudes cardeais: Prudência, Temperança, Fortaleza e Justiça, sob a forma de figuras femininas com os atributos correspondentes.
  - o) Voluta: involução x evolução, símbolo cósmico, emanção, extensão, órbita, crescimento, movimento, expansão. Sua forma é encontrada: na natureza, nos astros celestes, em caracóis, conchas, acantos e videiras. Na metáfora religiosa significa, ao mesmo tempo, a enfermidade da vida e a vida eterna, com grande capacidade de apelo religioso e artístico e, por isso mesmo tão adequada ao espírito barroco.

Os símbolos e imagens foram sempre utilizados pela igreja não apenas como meio de instrução, mas também, como veículos das verdades divinas e de conceitos que, através da comunicação se tornavam mais compreensíveis do que mediante a palavra.

Tudo nos templos parece concorrer para o surgimento de discursos traduzidos para o plano formal. Este tipo de leitura, extraída das formas e dos seus significados simbólicos, nem sempre é linear, podendo ocorrer de maneira cíclica (WOLFFLIN, 1996, p. 17).

Nos altares-mores pode-se observar tendências de representações formais e naturalistas, onde os ornatos estão dispostos sobre toda a superfície dos retábulos. Na Igreja do Colégio de Jesus apresentam-se em baixo-relevo, no estilo renascentista enquanto as demais igrejas pesquisadas possuem elementos da fase inicial e final do barroco, nos quais as formas foram reutilizadas com novas aparências, novos significados e novas funções.

Na fase inicial, as formas decorativas variadas e em alto relevo geram movimento e ritmo, causando inquietação psicológica. Elementos da flora e fauna, símbolos reais e religiosos, figuras humanas e divinas, fantásticas e mitológicas, portadoras de uma pluralidade de significados enriquecem e embelezam a igreja, permitindo movimentos visuais em várias direções e sensações contraditórias, de acordo com os cânones barrocos e com a mentalidade da época.

Na fase final do barroco as igrejas apresentam um estilo híbrido mesclado com o rococó e as do final do século XVIII já apresentam, também, algumas características neoclássicas. Há uma redução da profusão de elementos decorativos, onde estes são distribuídos sobre fundo branco de forma assimétrica. Observa-se também a ocorrência de modismos, ditando recombinações ornamentais e sígnicas, com objetivos decorativos. De fato, sempre se buscou por

novidades estilísticas para a ornamentação, desde a antiguidade até a profusão da arte barroca, na delicadeza do rococó e no neoclássico.

Se há uma certa unidade na ornamentação dos templos, esta se deve à atuação das ordens religiosas, nas quais importantes informações circulavam, chegando a lugares remotos deste país. Tem-se, portanto, em construções de ordens religiosas e irmandades, grande parte do repertório ornamental ocorrido em Portugal, com certos acréscimos regionais.

A recombinação desse repertório pode ser interpretada como a expressão de uma intenção que, além de louvar a Deus visava embelezar, ao máximo, os espaços dos templos religiosos.

## 3.5 Estilos predominantes

Os tipos dos altares desta pesquisa são híbridos, sofrendo influências dos estilos: renascentista, barroco e rococó.

### 3.5.1 Renascentista

O conjunto arquitetônico do altar renascentista, datado do século XVII, reflete uma estética que nasceu como opção crítica ao legado do Quattrocento, tendo como requisito principal a representatividade da natureza de forma equilibrada e ordenada.

A composição dos altares de caráter renascentista denuncia, geralmente, um tratamento arquitetural ligado às ordens clássicas (base, suporte, entablamento e frontão), suas linhas gerais são, basicamente, triangulares, quadrangulares e em arco pleno, com uma disposição harmoniosa das suas decorações em baixo-relevo, enquadrando nichos e painéis para abrigar esculturas e pinturas. O tratamento é planar, mas acentua-se o efeito de verticalidade e a dinâmica da superfície, executada na técnica do plateresco (uma 'lavra de grande finura, desenvolvida no século XVI na escultura espanhola e que sugere trabalho na prata), ([Prancha 02](#); figura 13). O sentido de alongamento é obtido por pináculos e pelo frontão de inscrição triangular que, no entanto, apresenta um perfil mais aberto e sinuoso (CARVALHO, 1987, p. 186).

A Companhia de Jesus foi, sem dúvida, a principal comandatária das construções religiosas nos dois primeiros séculos na Bahia, a ela se devendo vários exemplares de altares nesse estilo. Desse período pouca coisa se

conservou, tanto pela perda causada por estragos no suporte, quanto pelas substituições determinadas pela mudança do gosto.

### 3.5.2 *Barroco*

A Igreja, renovada após o Concílio de Trento afirmou a sua supremacia, a sua unidade e a sua autoridade. Insistiu-se no papel primordial da fé e no seu caráter afetivo, devia-se atingir a fé mais pela emoção dos sentidos do que pelo pensamento.

Sujeita às preocupações da Contra-Reforma, a arte teve como objetivo essencial provocar o fervor das multidões, criar a surpresa, o encantamento e o deslumbramento, tendendo para o espetáculo. Na procura deste efeito recorreu a todos os meios possíveis combinando movimentos e efeitos de luzes, associando a arquitetura, escultura e pintura, obtendo um efeito dramático e ilusório (UPJOHN, 1975, p. 15).

O barroco não incorpora elementos novos à arquitetura e ornamentação; utiliza as soluções dos estilos que o precederam, não se submetendo às características, espírito e regras da antiguidade clássica. Prefere, ao contrário, utilizar distintas fontes, interpretando-as a seu modo e condicionando-as a seus objetivos. A aparente incoerência do barroco e as supostas distorções dos estilos históricos que pratica, não são acidentais, nem podem ser considerados defeitos ou erros. Correspondem a um propósito de demonstrar que tudo pode, deve e está subordinado à fé, tornando-o um estilo independente e completo (VASCONCELLOS, 1974, p. 49).



A segunda metade do século XVII correspondeu ao período do apogeu desse estilo na Europa. Na Bahia, o barroco apresenta-se no século XVIII e acompanha o europeu nas conquistas de maiores liberdades. Nas ornamentações as curvas começam a predominar sobre as retas, as folhas de acanto e de videira se dispõem em alto-relevo, destacadas dos planos que cobrem, sufocando o esquema das composições; tudo é dinâmico e equilibrado ([Prancha 02](#); figura 14).

Na fase inicial do barroco no Brasil predominou a exuberância decorativa da ornamentação interna misturada com elementos renascentistas que, segundo Robert Smith (1983, p. 85), são típicas do mundo lusitano, suntuosas cavernas douradas, com paredes e tetos inteiramente revestidos de talha dourada. Os altares-mores apresentam uma acentuada marcação curvilínea e triunfal; um perfil fechado em arco pleno que desenvolve arquivoltas concêntricas (retomado das antigas portadas românicas lusas do século XII), ([Prancha 02](#); figura 15); colunas pseudo-salomônicas quase totalmente encobertas por ornatos de folhas de acanto, cachos de uva, pelicanos, aves fênix, e anjos. Sendo incorporado um outro elemento, que é a tribuna com trono escalonado, destinado a expor o Santíssimo Sacramento. A movimentação dos ornatos dirige-se para o alto da composição, onde enormes raios, e o emblema (tarja), arrematam o coroamento.

Nas últimas décadas do barroco na Bahia, os conjuntos arquitetônicos dos altares-mores, foram representados num estilo apoteótico, é o estilo joanino (assim chamado porque surgiu, em Portugal, na época do reinado de D, João V), com suas ornamentações suntuosas e totalmente douradas, estruturados em camarim e trono piramidal, orientando o tratamento arquitetural e decorativo para a estatuária. Motivos naturalistas da iconografia cristã, grinaldas e festões de flores, substituem os emaranhados de acantos da fase inicial; os anjos, as aves fênix e pelicanos dão lugar a imensas figuras antropomorfas das Virtudes (angélicas e alegóricas do cristianismo), que enquadram e centralizam os coroamentos dos retábulos ou que, como atlantes e cariátides, servem de decorações no embasamento e tribunas.

Os retábulos deste período perdem o caráter hermético dos arcos, que se esconde sob um frontão de perfil aberto e fragmentado, onde volutas em curvas e contracurvas e entrelaçados fitomorfos se conjugam à estatutária, a emblemas, a dosséis volumosos, a cortinas e drapeamentos, desenvolvendo um maior ritmo no coroamento. Nas pilastras abrem-se nichos e peanhas para conter imagens de santos, colunas salomônicas com o terço inferior estriado e o restante envolvido por guirlandas de flores (CARVALHO, 1984, p. 186).

Nessa segunda fase do barroco representava-se a figura da Eucaristia, aureolada, como uma aparição no ar; foi também representada pela custódia ou sua estilização. O sacrário destinava-se como receptáculo da hóstia consagrada, devendo estar localizado no altar-mor, ou em outro destinado ao culto do Divino Sacramento, e ricamente ornamentado interna e externamente (FLEXOR, 2001. p. 6).

### 3.5.3 *Rococó*

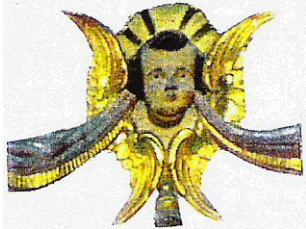
De proporções reduzidas e leves, as ornamentações do rococó são desenvolvidas através da delicadeza de suas formas de *rocailles*, dos seus perfilados e entrelaçados de guirlandas de flores, de fitas, das suas molduras, caprichosamente recortadas, valorizando as superfícies ([Prancha 02](#); figura 16). As junções dos planos parietais com o teto são reforçadas pelas curvas das decorações que se interpenetram pela continuidade de um jogo escultórico.

Assimetria, leveza e redução do relevo são características que distinguem o rococó do barroco. O rococó conservou a suntuosidade através de uma composição mais sucinta e elegante.

O tratamento de profundidade nos retábulos de altar persiste, durante a fase do rococó, de forma geral. Ainda com uma sugestão de teatralidade, a massa plástica, assim articulada, invade o espaço da capela-mor, como num palco, envolvendo o fiel no drama da cena litúrgica que ali se desenrola.

As colunas torsas do barroco deram lugar às colunas retas com filetes dourados ou colunas lisas, ornadas com guirlandas de flores e laços de fitas ou ainda intercaladas com semipilastras decoradas com apliques e emolduramentos com *rocailles* ([Prancha 02](#); figura 17). A imagem orago fica entronizada à base da pirâmide e a do Cristo crucificado no topo do trono, enfatizando o ritual de passagem desta imagem, como intermediária do fiel no caminho da salvação ([Prancha 02](#); figura 18). Em alguns casos abrem-se nichos ou bases com dossel, de cada lado do camarim, para abrigar imagens de devoção. O tratamento triunfal e cenográfico, da estrutura retabular é, ainda, enfatizado pela presença da grande estatuária nos coroamentos; pelos dosséis, cortinados, drapeamento, sanefas e pingentes.

O tratamento minucioso, a simbólica mundana dos elementos decorativos, juntamente com a definição nítida da composição, sugere nas ornamentações dos retábulos do final do século XVIII o aparecimento do estilo barroco-rococó e prenuncia o neoclássico, dominante no século seguinte.



#### 4. CAPÍTULO III

*T*ipologia do altar-mor

## 4.1 Classificação

O método utilizado para analisar e agrupar os altares-mores dos séculos XVII e XVIII em Salvador, baseou-se, inicialmente, numa avaliação minuciosa de suas características construtivas e ornamentais. Numa segunda estância foi feita uma análise comparativa, permitindo agrupá-los por semelhança, de acordo com as técnicas construtivas e elementos ornamentais predominantes nas composições.

Os estilos dos altares-mores analisados nesta pesquisa sofreram influências do renascentismo, do barroco e do rococó, não possuindo um estilo definido, em consequência do hibridismo, resultante da mistura de estilos diferentes decorrentes de referências estilísticas europeus. Em alguns casos, a característica estilística predomina sobre as fases de transição, sendo isto observado, apesar das alterações que sofreram no decorrer dos tempos; acompanhando o gosto europeu, as influências locais e em decorrência da lentidão de determinadas construções.

Para definir suas estruturas e agrupá-los por semelhança, fez-se necessário examiná-los, isolando-os do contexto em que se inserem. Seguindo as analogias

e características comuns de uma época e utilizando uma metodologia comparativa. Os altares foram agrupados em seis tipos:

#### PRIMEIRO TIPO:

Catedral Basílica (Antiga Igreja do Colégio de Jesus)

#### SEGUNDO TIPO:

Igreja do Convento de São Francisco

Igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem

#### TERCEIRO TIPO

Igreja de Nossa Senhora da Penha de França

Basílica de Nossa Senhora da Conceição da Praia

#### QUARTO TIPO

Igreja do Convento de Nossa Senhora da Conceição da Lapa

#### QUINTO TIPO

Igreja da Santa Casa da Misericórdia

#### SEXTO TIPO

Igreja do Convento de Nossa Senhora da Graça

#### SÉTIMO TIPO

Igreja do Convento de Nossa Senhora do Carmo

Capela da Piedade do Recolhimento do Bom Jesus dos Perdões

Algumas igrejas não foram incluídas nesta tipologia devido às intervenções que sofreram e resultaram na descaracterização, abrangendo grandes áreas e comprometendo suas referências originais. Destaca-se entre estas, as igrejas de Nossa Senhora de Brotas e de Nossa Senhora da Soledade.

## 4.2 *Análise tipológica*

### 4.2.1 *PRIMEIRO TIPO*

Nesta tipologia o altar possui características da transição do estilo renascentista para o barroco, havendo uma mudança da composição anterior, para uma mais dinâmica, totalmente revestida de ouro, embora discreta, com ornamentações em baixo relevo, predominando a verticalidade e a monumentalidade. Exemplifica este tipo, o altar-mor da Igreja do Colégio de Jesus, atual Catedral Basílica.

#### 4.2.1.1 **IGREJA DO COLÉGIO DE JESUS**



Figura 19  
Altar-mor - vista frontal

#### 4.2.1.1.1 **DADOS HISTÓRICOS**

Este monumento foi construído, gradativamente custeado por doações e provisões régias. Esta é a quarta igreja edificada no local. A primeira foi construída, juntamente com uma casa para funcionar o Colégio, pelo padre Antonio Pires a mando do padre Manoel da Nóbrega, em 31 de março de 1550 (CARVALHO, 2000, p. 193). Dentre as várias cartas que Nóbrega escreveu ao provincial Simão Rodrigues, insistindo no favorecimento régio e na vinda da mão de obra escrava para a viabilização do projeto edificativo da Companhia de Jesus na terra conquistada, ressalta-se a de 10 de julho de 1551, onde ele relata as dificuldades enfrentadas na implantação do Colégio do Terreiro de Jesus e o estado da primeira igreja:

“[...] este da Baía foi mais trabalhoso por se fazer sem ajuda dos moradores e a terra povoada de pouco e os mais dela estarem desterrados e gente pobre. Se El Rei favorecer e se fizer igrejas e casas e mandar escravos que digo, será a melhor coisa do Brasil. E, assim como está mantém trinta pessoas e mais [...] A nossa igreja, que fizemos, se nos cahe; porque era de taipa de mão e de palha, agora ajuntarei estes senhores mais honrados que nos ajudem a reparal-a, até que Deus queira dar outra igreja de mais dura, si a Vossa Reverendíssima parecer fallar nisso a El-Rei” (LEITE, 1938, p. 23-27).

Em 1553 foi construída a segunda, “estruturas de madeira e barro de mão [...] com compartimentos forrados e cobertura de telha” (COSTA, 1941, p. 309). Em 1561 foi iniciada a construção da terceira igreja, mais duradoura, executada



na técnica de pedra e cal, tendo sido concluída em 23 de maio de 1572, mas que ainda não seria a definitiva (CARVALHO, 2000, p. 193).

Desta terceira igreja o padre Fernão Cardim (1978, p. 175) descreve: *”Todos os tres altares têm dóceis, com suas cortinas de tafetá carmesim; tem uma cruz de prata dourada, de maravilhosa obra, com Santo Lenho, tres cabeças das Onze mil virgens, com outras muitas e grandes relíquias de santos, e uma imagem de Nossa Senhora de S. Lucas”*.

Sabe-se que em 1597, o padre Pero Rodrigues já falava em *“começar a nova igreja do Colégio da Bahia”* e que recebera, do Padre Geral, instruções sobre o modo como se há de haver nessa construção e as condições com que os benfeitores, se quiserem poderão edificar capelas dentro dela [...] e a recomendação que não se construam sem prévio plano e atenda-se à perpetuidade. Porque ainda que custe mais, sai mais barato (LEITE, 1938, p. 29). Francisco Dias, ao projetar um novo edifício para Igreja e Colégio, provavelmente previu, uma igreja maior e mais moderna, de acordo com o estilo e grandiosidade daquele estabelecimento definitivo. A igreja foi iniciada no final do século XVI e embargada pelo governador e pelo povo desta cidade por tomar parte do Terreiro dela, em que se havia de fazer. A igreja do Colégio, conforme relataria cinquenta e seis anos depois o provincial, padre Simão de Vasconcelos, em *“Razões do acôrdo que se tomou no ano de 1654 sôbre o sítio da Igreja nova”* (Idem, 1945, p. 107).

A construção da quarta igreja foi iniciada em 1657 e levou quinze anos para ser concluída. A decoração do seu interior foi patrocinada pelos fiéis, sendo o altar-mor patrocinado por Francisco Gil de Araújo. São mencionados como prováveis autores, os entalhadores e escultores, o irmão Luis Manoel, de Matozinhos, e o irmão Luis Trigueiros, de Ponte de Lima, e como dourador Domingos Rodrigues, sendo também considerado o autor dos painéis móveis do camarim; sendo o altar concluído em 1670 (LEITE, 1945, p. 122).

Em 1679, com a finalidade de reforçar o culto Eucarístico, foi aberto na parede do corpo superior do retábulo, um nicho para abrigar o trono do Santíssimo:

“um camarim lavrado, com grande arte, para magestade do lugar, no qual o Augustíssimo Sacramento se exporia à adoração nos dias dos Jubileus. Para não se ver no resto do ano, pintaram-se nas duas portas exteriores do camarim, duas grandes e elegantes imagens dos nossos santos, Inácio e Francisco Xavier” (Idem, 1945, p.123).

A igreja, embora construída num período em que o movimento barroco já se tornara uma arte consagrada no mundo europeu, foi ainda concebida nos preceitos do renascentismo, o que denunciava a longa permanência desta corrente artística no gosto português, generalizada, em grande parte através dos jesuítas.

#### 4.2.1.1.1 **DESCRIÇÃO FORMAL**

A estrutura do altar-mor está dividida em quatro partes: embasamento, corpo inferior, corpo superior e coroamento.

 Acréscimo século XVII

 Acréscimo século XIX

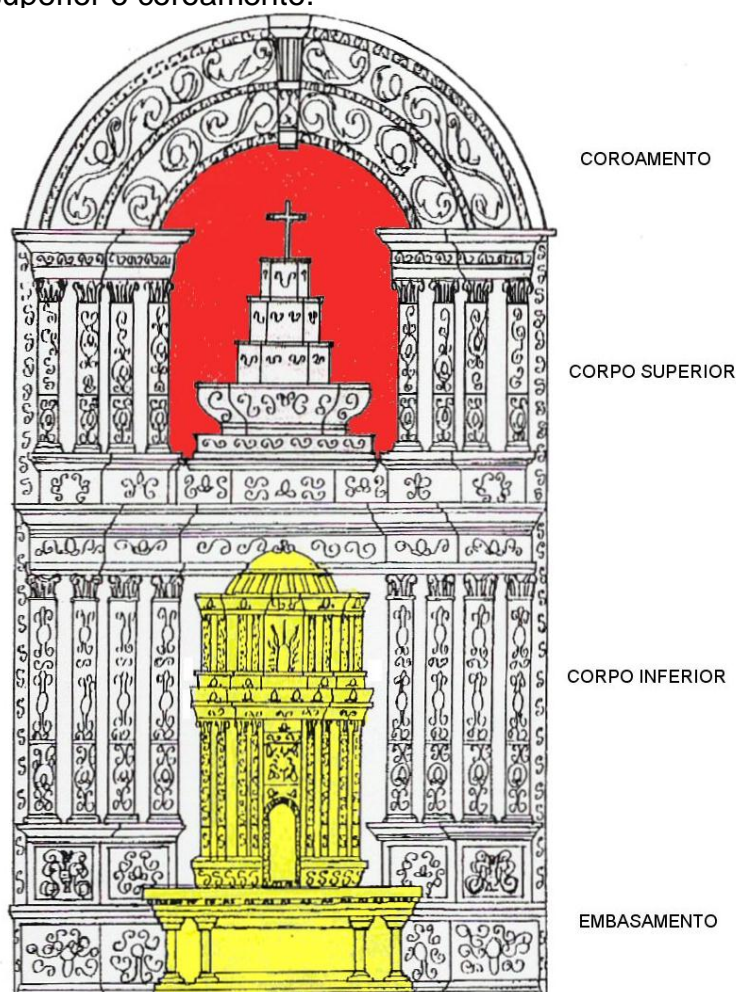


FIG. 20 – Desenho do altar-mor da Igreja do Colégio de Jesus

Área frontal: 37,00 m<sup>2</sup>

As linhas verticais são predominantes neste altar, sendo amenizadas pelas formas curvas do coroamento, proporcionando simultaneamente, equilíbrio ao conjunto e integração ao monumento.

Na área central inferior, à frente do retábulo, formando uma peça independente, encontra-se um conjunto composto pelo altar e o sacrário; a parte frontal da mesa é formada por um painel em mármore branco, esculpida a Santa Ceia, em baixo relevo, sobre fundo dourado. O embasamento não possui ornatos na sua parte central, sobre ele está apoiada a escada, situada ao fundo do sacrário e que dá acesso à sua parte superior; nas laterais, o embasamento é composto por painéis ornados com grotescos, querubins e motivos fitomorfos. No corpo superior possui um nicho que é fechado por painéis deslizantes. Em cada um desses painéis foi pintada uma imagem: de Santo Inácio e de São Francisco, respectivamente. No interior do nicho estão dispostos quatro degraus, sobre o superior está exposta a imagem de Cristo Crucificado.

Toda a composição do altar é dourada. Suas dezoito colunas são geminadas, dispostas em planos recuados, simetricamente ao eixo central, integrando os dois corpos do altar, seus fustes são lisos com ornatos aplicados em toda a extensão. Possuem capitéis coríntios e terços inferiores separados por anéis de frisos. O coroamento é formado por duas arquivoltas, em planos distintos e centralizado por uma aduela. Os ornatos que revestem grande parte da superfície do altar são em baixo relevo, formados por jarros, aves, florões, medalhões, grotescos e pequenos querubins policromados, dispostos de maneira generalizada ([Prancha 03](#)).

No século XIX o altar foi restaurado, sofrendo uma grande modificação na sua parte central, segundo Carlos Ott (1987, p.15), onde foi acrescentado um novo altar (mesa) e sobre este um sacrário de grandes proporções, acompanhando os mesmos motivos decorativos do retábulo. Não foi encontrada

foto anterior a esta intervenção no altar-mor que esclarecesse sobre as modificações sofridas.

#### **4.2.1.1.2      *DESCRIÇÃO ESTRUTURAL***

A base do altar possui suporte em alvenaria, revestida na parte frontal em pedra; sobre a mesa está fixado o sacrário, formado por uma estrutura de madeira em dois níveis, cujo acesso dá-se pela parte posterior através de uma escada de madeira, fixa ao retábulo, ao centro.

Todo o retábulo é fixo à parede de fundo da capela-mor, impossibilitando um estudo da sua estrutura. O acesso ao nicho dá-se pela parte superior da igreja, num cômodo onde funciona o museu. Por ter sido construído em época posterior, o fundo do nicho invade parte da sala do museu; esta estrutura é constituída por madeiras sobrepostas com acabamento irregular e reutilizadas, como demonstram os vestígios de pintura, possui duas portas, uma na parte central, com duas folhas e piso mais elevado e uma menor na lateral direita, com dobradiças e fechaduras em ferro.

Dentro do nicho, pode-se observar, que a estrutura foi feita sem critério, utilizando peças de formas e dimensões irregulares e, em sua maioria, reaproveitadas; uma pequena escada à esquerda do trono, dá acesso aos degraus superiores. O fundo dos degraus é fechado, formando um armário, com uma pequena porta de almofada ([Prancha 04](#)).

## **4.2.2** *SEGUNDO TIPO*

Neste tipo estão incluídos os altares da fase inicial do barroco, embora não se constituam em exemplares autênticos, devidos as modificações que sofreram no decurso do tempo. Possui como característica preponderante desse estilo, colunas e arquivoltas torsas, completamente encobertas por profusas e grandes decorações em alto relevo.

### **4.2.2.1** *IGREJA DO CONVENTO DE SÃO FRANCISCO*





Figura 34  
Vista frontal do altar-mor

#### 4.2.2.1.1 **DADOS HISTÓRICOS**

Os franciscanos se estabeleceram na Baía em 1587, bem mais tarde que os jesuítas. Construíram um pequeno convento e uma igreja modesta, projetada pelo frei Francisco dos Santos. A pequena ermida tinha alpendre, apoiado sobre colunas de pedra, um altar e apenas uma imagem de São Francisco (OTT, 1988, p. 7).

Na época da fundação do Convento e Igreja, sua porta principal ficava para o nascente e para a rua que conduzia a Ordem Terceira de São Francisco, enquanto que a porta lateral dava para a rua que partia do Terreiro de Jesus (atual praça do Cruzeiro de São Francisco). Muitas vezes, esta porta lateral servia como principal (MOREIRA, 1977, p. 48)

Durante a administração do frei Daniel de São Francisco, na segunda metade do século XVII, foram realizadas reformas, novas construções e ampliações. Foi construído o sacrário e, adquiridas em Portugal, duas imagens para o altar-mor (IDEM, 1977, p. 52).

Mesmo antes do segundo quartel do século XVII, o Convento de São Francisco, já se tornava pequeno para abrigar o crescente número de franciscanos, enquanto parte da capela estava em ruínas e não tinha mais condições de serem realizados os atos litúrgicos em função das ameaças de desabamento (IDEM, 1977, p. 54).

A construção da segunda igreja foi iniciada em primeiro de novembro de 1708. Custeada pela sociedade e pelo Rei D. João V, protetor da Província Franciscana (FLEXOR, 2000, p. 252). Em 1723, os trabalhos de edificação da igreja já estavam bastante desenvolvidos; alguns anos depois, foram concluídos, após a construção do frontispício, em pedra lavrada. A ornamentação da igreja levou vinte e cinco anos para conclusão (MOREIRA, 1977, p. 55).

A igreja sofreu várias intervenções no decorrer dos séculos, com acréscimos e algumas modificações, mesmo assim, não foi descaracterizada. Entre 1771 e 1774, as imagens de São Francisco e São Domingos, que ficavam

ao lado do sacrário, foram tiradas dos nichos, entre as colunas (LIVRO apud FLEXOR, 2000, p. 256).

Em dezembro de 1832, o frei Luiz do Menino Jesus, promoveu alguns reparos na igreja, inclusive a troca da viga de sustentação do altar-mor e a fixação de peças em desprendimento (MOREIRA, 1977, p. 63).

Em dezembro de 1860, sob a guardiania de frei São Pedro Celestino, foi iniciada uma grande obra de restauração na igreja, inclusive no altar-mor, repintando de branco suas áreas, limpando os dourados ou reintegrando as partes faltantes, sendo também complementados alguns ornatos. Dourando-se de novo todo o sacrário, no qual se fez um sobre-porta nova, dourada, para os dias comuns, ficando reservada a antiga, de prata, para os dias de festa. O trono foi todo renovado e os serafins foram reencarnados (IDEM, 1977, p. 67).

A imagem do Cristo Crucificado ficava em cima do sacrário e o antigo trono composto de três degraus, ficava vazio. Nos meados do século XIX, foi acrescentado mais um degrau ao trono, com a finalidade de expor o ostensório do Santíssimo nos dias de festa. Em 4 de outubro de 1930 foi inaugurado no trono, o conjunto escultórico que reproduz o célebre quadro de Murillo, Cristo abraçando São Francisco, de autoria do escultor baiano Pedro Ferreira em substituição ao Cristo colocado num novo trono, agora com dois degraus (LIVRO apud FLEXOR, 2000, p. 255).

O altar-mor passou por várias intervenções no decorrer dos séculos. A mesa (altar) e o sacrário foram modificados no século XIX. No século XX, o trono foi modificado, foi acrescentada a clarabóia e algumas áreas do fundo da



composição anteriormente douradas foram pintadas de branco (MOREIRA, 1977, p. 84).

#### **4.2.2.1.2    *DESCRIÇÃO FORMAL***

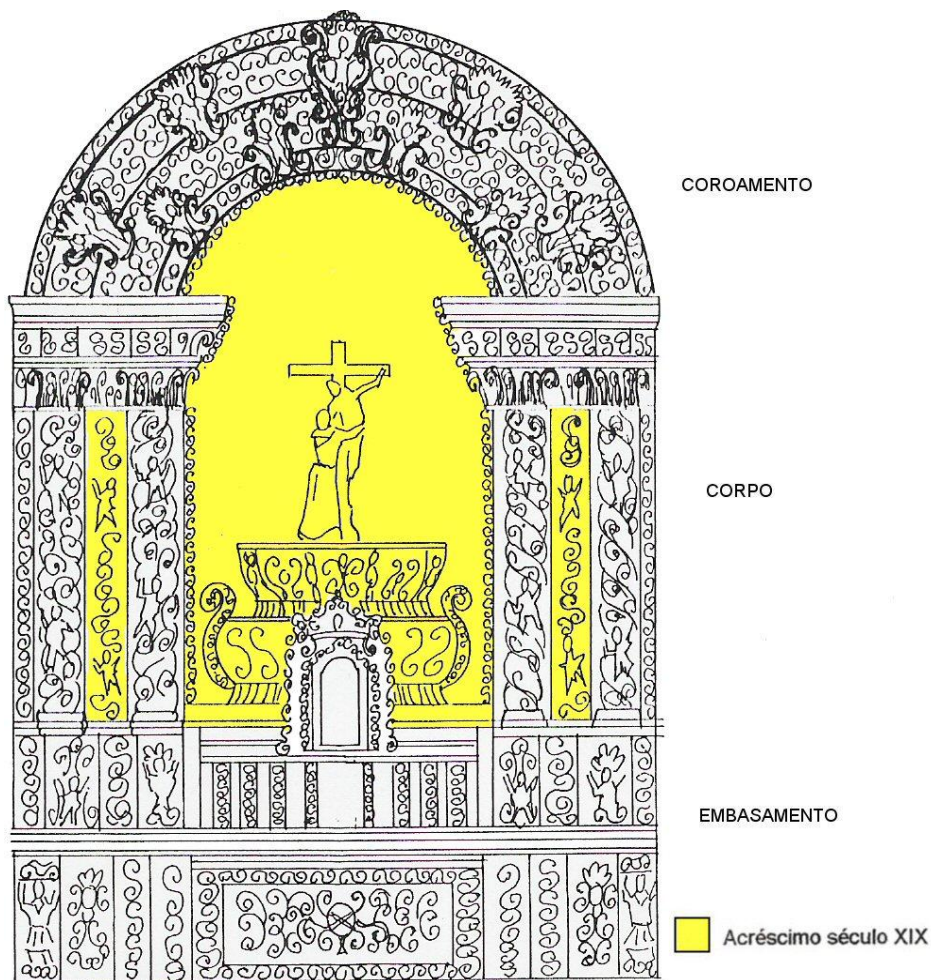


Fig. 35 – Desenho do altar-mor da Igreja do Convento de São Francisco  
 Área frontal: 43,50 m<sup>2</sup>

O altar-mor divide-se em três partes: embasamento, corpo e coroamento. O embasamento é composto de duas ordens, na primeira encontra-se a mesa (séc. XX) e sobre esta, ao centro, está o sacrário (séc. XX), em dois níveis, o primeiro para guarda do cálice e o segundo um pequeno nicho que abriga a imagem do Cristo Crucificado. Sobre a segunda estão as colunas torsas, intercaladas por pilastras, completamente encobertas de ornatos e figuras de anjos, com capitéis compósitos. No corpo, estão dispostas lateralmente as colunas torsas, em cujos fustes se enroscam hastes de videira e vergôntees, misturadas com pelicanos e outras aves; ao centro encontra-se o camarim com trono (séc. XX), de dois estágios, e sobre este, o conjunto escultórico, composto pela representação de São Francisco sendo abraçado pelo Cristo Crucificado (séc. XX).

Todo o nicho é revestido de ornatos no mesmo esquema da composição, possuindo no centro do forro do camarim, uma clarabóia, com caixilho de vidro (séc. XX). No coroamento estão dispostos os arcos concêntricos e espiralados, em planos reentrantes, com raios que direcionam a força perceptiva do observador para a parte central, arrematado por uma tarja.

Na ornamentação deste altar observa-se uma sucessão de planos. Os elementos decorativos destacam-se pela volumetria, encobrendo parcialmente a estrutura do altar. Observa-se a presença de figuras divinas e humanas, elementos da flora e da fauna, naturais e geométricos, fantásticos e reais, religiosos e profanos, em alto relevo, dispostos em toda a extensão do altar; predominando o dourado sobre fundo branco (séc. XX), exceto nos elementos antropomorfos, que são policromados.

A variedade dos elementos decorativos, do excesso de dourado e dos movimentos provocados pela composição, utilizados com grande expressividade, próprio do estilo barroco, cria um cenário emocional que enaltece a Deus e engrandece o homem ([Prancha 05](#)).

#### **4.2.2.1.3 DESCRIÇÃO ESTRUTURAL**

O embasamento, o corpo (com exceção da tribuna do trono) e o coroamento estão fixos à parede de fundo da capela-mor, fato este, que impossibilita um estudo de sua composição estrutural.

O acesso à tribuna do trono dá-se pelo primeiro pavimento do convento, através de uma porta decorada, que integra internamente a decoração da tribuna, situada no lado esquerdo. Os degraus do nicho estão sustentados na parte inferior pelo assoalho, e, na parte superior, por dois barrotes embutidos na parede de fundo. Uma escada de madeira, encostada ao último degrau do trono, permite o acesso aos seus degraus.

As laterais posteriores do retábulo estão encobertas por divisórias de madeira que fecham os corredores laterais de acesso à tribuna do trono. O coroamento encontra-se, também, encoberto pelo forro do nicho central ([Prancha 06](#)).



**4.2.2.2 IGREJA DO HOSPÍCIO DE NOSSA SENHORA DA  
BOA VIAGEM**



Figura 44  
Vista frontal do altar-mor

#### **4.2.2.2.1 DADOS HISTÓRICOS**

Igreja construída no século XVIII (1712) pelos frades franciscanos, em terreno doado por D. Lourenço Maria (MARTINEZ, 1988, p. 224). O altar-mor data de 1720, não havendo registros da sua autoria.

As soluções artísticas permitem filiar o altar-mor à mesma linha de execução da talha da Igreja de São Francisco, a cuja ordem pertence (VALLADARES, 1991, p. 561).

No decorrer dos séculos foram efetuadas intervenções com a finalidade de recuperar as peças danificadas pelo ataque de xilófagos e acompanhar o gosto da época, sendo introduzidos alguns elementos, como a mesa do altar e o trono (séc. XX), que estão destoantes na composição.

Não foram encontrados dados sobre a data de confecção do nicho, pelas características apresentadas, sem ornatos, incompatibilizando com o conjunto, pode-se afirmar que é recente.

A devoção dos portugueses por Nossa Senhora da Boa Viagem e pelo Senhor dos Navegantes deve-se, à transferência para o plano religioso, as suas preocupações com as viagens de conquista de seus impérios (MARTINEZ, 1988, p. 224), fato este, que motivou a construção deste templo.

#### 4.2.2.2 DESCRIÇÃO FORMAL

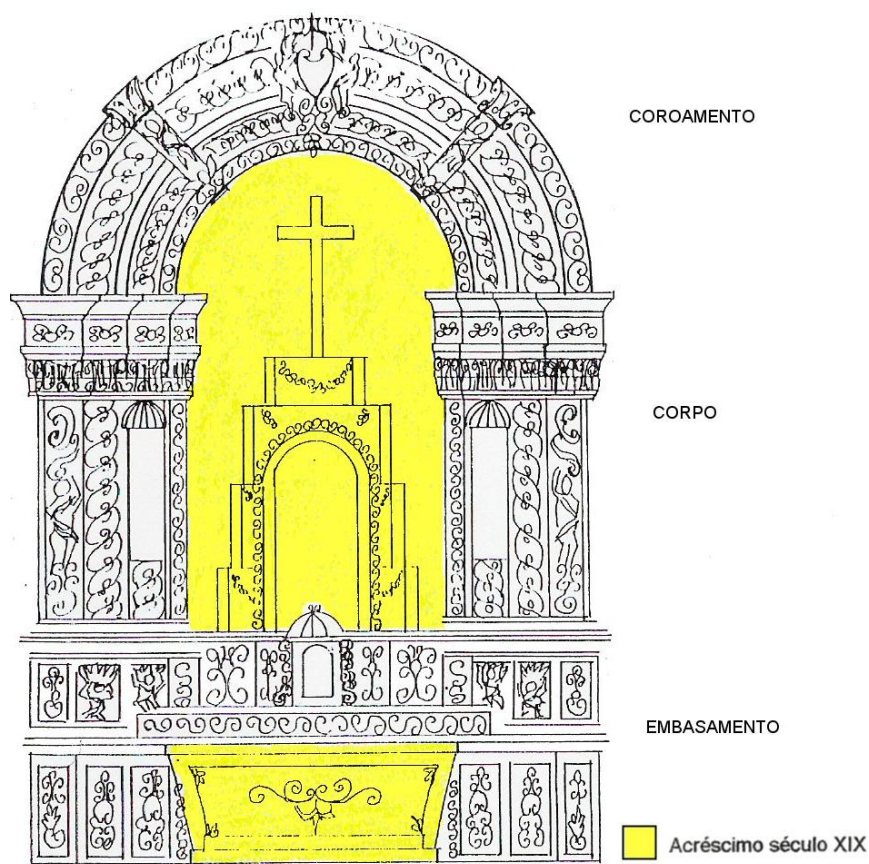


Figura 45 - Desenho do altar-mor da Igreja do Hospício de N. S. da Boa Viagem

Área frontal: 15,00 m<sup>2</sup>

Retábulo composto de embasamento, corpo e coroamento. O embasamento possui mesa (séc. XX), na parte central, com características estilísticas diferenciadas do altar (neoclássico), e nas laterais painéis, em níveis reentrantes.

Na parte central do corpo, encontra-se o sacrário, ladeado por anjos que sustentam mísulas, onde as colunas estão apoiadas. Estando dispostas em diferentes planos, as pilastras e as quatro colunas torsas, sendo que as duas mais reentrantes, possuem nichos; ao centro, encontra-se a tribuna do trono, estando em primeiro plano um oratório (séc. XX), de grandes dimensões, que abriga a imagem de Nossa Senhora da Boa Viagem e ao fundo o trono com quatro estágios (séc. XX), com decorações semelhantes à mesa do altar, isto é, estilo neoclássico; no último estágio, encontra-se exposta a imagem do Cristo Crucificado.



O coroamento é composto de arcos espiralados e concêntricos, iguais as colunas, com dois raios, dispostos simetricamente ao centro, superpostos por anjos misulados; destacando-se na parte central, uma tarja, com um coração ladeado por anjos, tendo como remate superior uma grande coroa.

Decorações com predominância de motivos fitomorfos entrelaçados e anjos, em alto relevo. Todo o retábulo forma um conjunto harmonioso e simétrico cujo foco central situa-se no camarim e os demais elementos da composição equivalem-se e correspondem-se, de forma equilibrada ([Prancha 07](#)).

#### **4.2.2.2.3    *DESCRIÇÃO ESTRUTURAL***

A estrutura inferior do altar-mor é fixa à parede por barroteamento e sobre este está apoiado o assoalho da tribuna do trono. O acesso à tribuna dá-se pela lateral direita frontal, do embasamento do altar, composto de painel móvel com função de porta, com dobradiças, ferrolho e fechadura, em ferro, estando as aduelas em desprendimento, nesta parte encontra-se, ao fundo, uma escada.

Na parte superior vê-se a lateral da tribuna composta de tábuas superpostas, fixas com ripões e uma porta de acesso ao camarim. Os degraus do trono são fixos, por barroteamento, ao assoalho ([Prancha 08](#)).



### 4.2.3 TERCEIRO TIPO

Esses altares se caracterizam pelo rompimento da composição, filiada à geometria, refletido no contraste dos volumes e na direção dos seus ornatos. A composição recebe uma melhor definição pelo tratamento minucioso, onde são empregados elementos com curvas e contracurvas, concheados, penachos, *rocailles*, plumas e folhas, dourados sobre fundo branco.

#### 4.2.3.1 IGREJA DE NOSSA SENHORA DA PENHA DE FRANÇA

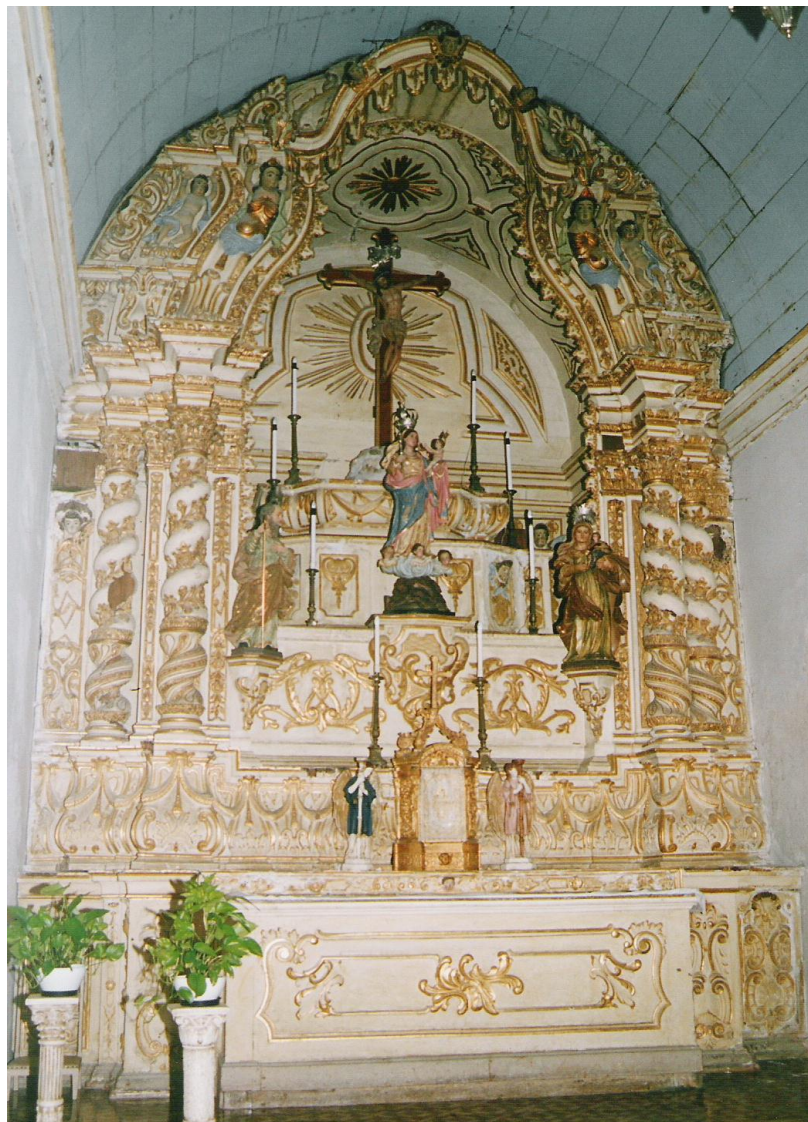


Figura 54  
Vista frontal do altar-mor

#### **4.2.3.1.1 DADOS HISTÓRICOS**

Igreja privativa do palácio de verão do 8º Arcebispo da Bahia D. José Botelho de Matos, construída em 1742, no ano da sua chegada à Bahia (MARTINEZ, 1988, p. 230).

O Arcebispo trouxe uma imagem de Nossa Senhora da Penha de França que era de sua devoção. Segundo Affonso Ruy (1949, p. 8), durante muito tempo esta imagem ficou exposta no nicho do altar-mor, sendo retirada por estar necessitando de restauração e desapareceu. Sendo substituída por outra, de mesma representação, que atualmente encontra-se sobre mísula e à frente do trono.

A imagem do Senhor Bom Jesus da Pedra (Crucificado), que encima o trono, é de origem portuguesa, do século XVIII (MARTINEZ, 1988, p. 230). Também são do século XVIII as imagens de Senhora Sant'Ana e São Joaquim, que estão nas laterais do Camarim. Até 1910 todas estavam mantidas em redoma de vidro, protegidas do salitre (RUY, 1949, p. 8).

No século XIX o altar-mor foi restaurado por motivo de algumas peças estarem danificadas pelo ataque de xilófagos, havendo também a substituição da mesa do altar e do trono, para acompanhar o gosto da época.

#### 4.2.3.1.2 DESCRIÇÃO FORMAL

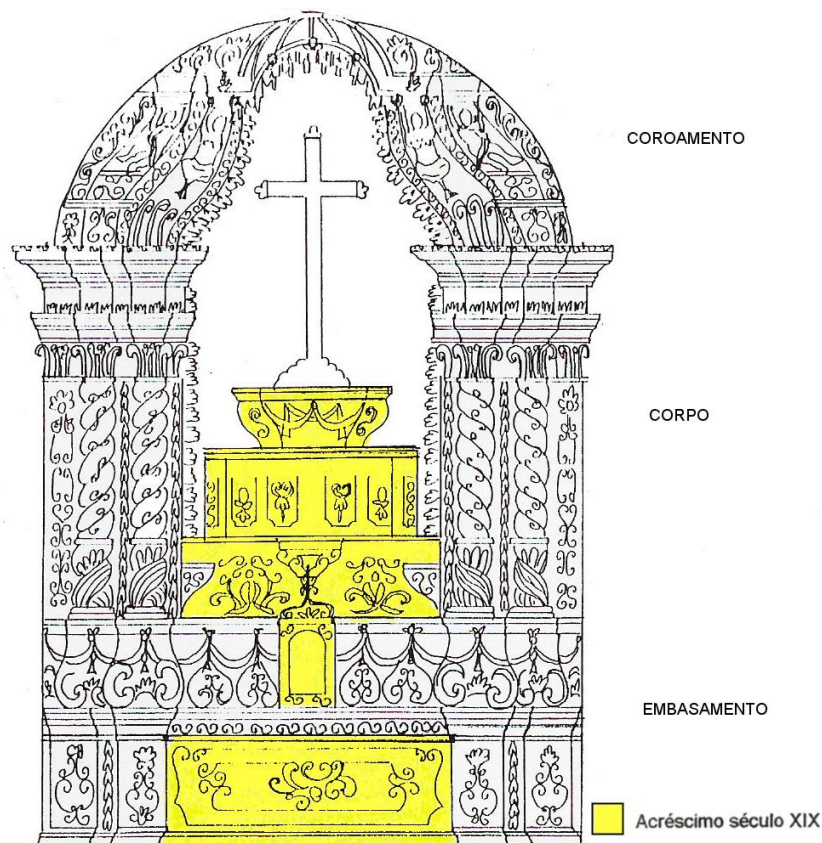


Fig. 55– Desenho do altar-mor da Igreja de N. S. da Penha de França  
Área frontal: 15.00 m<sup>2</sup>

Todo o conjunto mantém uma unidade compositiva, a partir da disposição dos ornatos, de forma equilibrada. As linhas estruturais do altar-mor estão divididas em três partes: embasamento, corpo e coroamento. O embasamento é composto por formas simplificadas, a parte inferior é formada por painéis, dispostos simetricamente.

A parte superior possui ornatos imitando cortinas, em toda a sua extensão; tendo a sua frente um pequeno sacrário. No corpo, estão dispostas, em cada lateral, duas colunas salomônicas, em planos diferentes, intercaladas por pilastras e ladeadas por mísulas, que sustentam imagens, centralizadas pelo camarim com trono de dois estágios; o primeiro possui ao centro uma mísula, e sobre esta, a imagem de Nossa Senhora da Penha de França; sobre o segundo está a imagem do Cristo Crucificado. O coroamento apresenta-se em forma de dossel, ladeado por cariátides e figuras antropomorfas.

Os ornatos apresentam elementos fitomorfos envolvendo os fustes das colunas salomônicas e antropomórficos (anjos, querubins e cariátides), conchas, volutas, panejamento com acabamento em borlas, mísulas e lambrequins, emoldurando o camarim e o dossel. Todo o camarim possui decorações. Já aparecem ornatos assimétricos, característicos do rococó ([Prancha 09](#)).

#### **4.2.3.1.3 DESCRIÇÃO ESTRUTURAL**

O acesso ao embasamento está interdito devido à possibilidade de risco de desprendimento das peças, provocada pela deterioração de sua estrutura de sustentação. Pode-se perceber que, à semelhança dos demais altares, sua estrutura é constituída por barrotes fixos à parede e sobre estes, o assoalho do camarim.

O acesso ao camarim é feito pelo pavimento superior da igreja, através de duas portas, dispostas simetricamente, na parede de um cômodo, situado ao fundo do altar. Essas portas levam a pequenos corredores, que terminam nas portas laterais do camarim. O trono, com degraus sobrepostos é sustentado por armações de madeira, fixas no assoalho e afastadas da parede ([Prancha 10](#)).



4.2.3.2 **BASÍLICA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO  
DA PRAIA**



Figura 64  
Vista frontal do altar-mor

#### 4.2.3.2.1 **DADOS HISTÓRICOS**

A Igreja atual é a terceira construída no local. A primeira ermida foi estabelecida na praia por Tomé de Souza, em meados do século XVI, em taipa com cobertura em palha (VALLADARES, 1991, p. 172).

Em 1623 foi construída a segunda igreja, sob a ordem do bispo D. Marcos Teixeira (ALVES, 1954, p. 15). Desta igreja, ainda hoje existem ruínas, às quais se tem acesso através do corredor direito da igreja atual.

O altar-mor, retirado da segunda igreja em 1742, foi adquirido pela Igreja de Nossa Senhora do Ó, de Paripe, com a esmola de duzentos mil réis, doada por D. João V. (ALVES, 1954, p. 22).

A construção da terceira e atual igreja foi iniciada em 1739, sendo, parcialmente, inaugurada em 14 de novembro de 1765 (BARBOSA, 1970, p. 54). O altar-mor foi confeccionado por João Moreira do Espírito Santo, entre 1765 e 1773 e dourado por Domingos Luis Soares (SMITH, 1971, p. 119).

As obras de construção das várias partes da igreja, principalmente as fachadas, estavam longe de serem concluídas, pois, a irmandade encontrava-se sem recursos. O panorama da Praia Grande da Cidade de Salvador, atribuído a Albert Dufourcq (IGHB, 1783, p. 75), mostra a fachada da matriz pouco avançada em relação com o seu estado de 1758.

Nas cartas de Luiz dos Santos Vilhena, de 1800 a 1801 (SMITH, 1971, p. 97), há referências à igreja como concluída, porém as ilustrações que acompanham os manuscritos demonstram que faltava a conclusão de uma torre. Esta igreja só ficou totalmente pronta em 1820.

Foram realizados, em 1864, grandes reparos de conservação na capela-mor, por Joaquim Rodrigues de Faria (BARBOSA, 1970, p. 92).

A irmandade da Conceição da Praia encomendou na Itália em 1890, o altar de mármore de Carrara para a capela-mor, por oito contos de reis à Sociedade

General Mercantil de acordo com o “risco” do irmão João Batista Pereira Simões. Sendo inaugurado em 1891 (BARBOSA, 1970, p.132).

Obras de limpeza e douramento na igreja foram efetuadas em 1893, por Vitorino Eduardo de Oliveira, inclusive o douramento das colunas do altar-mor, que eram prateadas (BARBOSA, 1970, p. 135).

#### 4.2.3.2.2 **DESCRIÇÃO FORMAL**

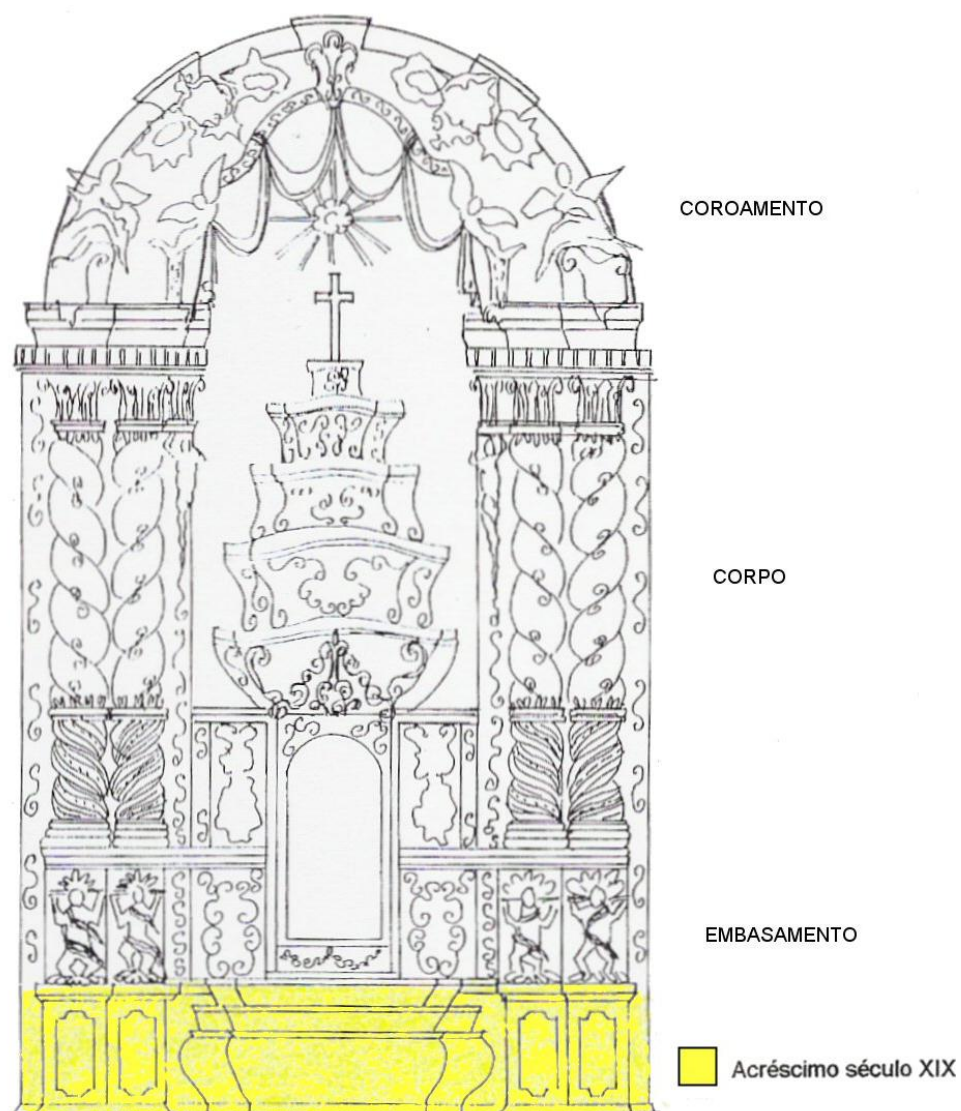


Fig. 65 – Desenho do altar-mor da Basílica de N. S. da Conceição da Praia  
Área frontal: 44.00 m<sup>2</sup>

A distribuição estrutural do altar segue três partes distintas: embasamento, corpo e coroamento. A parte inferior do embasamento teve sua estrutura original

de madeira substituída por outra, em mármore de Carrara, no século XIX, com elementos decorativos, também em mármore, incrustados, em cores variadas.

A parte superior do embasamento do altar é centralizada por um nicho que abriga a imagem de Nossa Senhora da Conceição da Praia, de grandes dimensões, ladeado simetricamente por anjos, como atlantes, que sustentam as colunas, em planos reentrantes.

O corpo tem, ao centro, o camarim totalmente revestido por ornatos, trono com cinco estágios sobrepostos, ladeado por cariátides e colunas salomônicas. Estas, possuem os terços inferiores completamente dourados, fustes ornados e capitéis compósitos.

No coroamento estão dispostas, lateralmente, mísulas que sustentam alegorias, centralizado por dossel ornado com cortina que se abre nas laterais, apoiada por serafins, pendendo ao centro um medalhão, representando o Espírito Santo, com a pomba entre nuvens e resplendor.

Os elementos ornamentais dessa tipologia refletem maior liberdade, manifestando-se com formas assimétricas, onde o rococó atinge uma expressão mais livre e desenvolta. Já aparecem ornatos policomados, intercalados com os dourados, até então só encontrados em representações de figuras humanas. Apresenta, também, alguns ornatos do barroco, como as colunas salomônicas. No fundo do camarim existem várias áreas vazadas na decoração, fechadas por vidros, pintados de vermelho ([Prancha 11](#)).



#### 4.2.3.2.3 **DESCRIÇÃO ESTRUTURAL**

A parte estrutural do altar é formada por quatro níveis que dão acesso aos vários estágios do trono. A entrada para a estrutura do altar-mor dá-se por uma grade de ferro, situada na parte lateral esquerda da mesa do altar.

Em primeiro plano encontra-se a estrutura de sustentação do oratório, em concreto armado, do século XIX, e, em segundo plano, uma abertura na parte posterior com uma escada, em pedra, que dá acesso ao primeiro nível.

Nesse nível, encontram-se colunas de alvenaria de tijolos que sustentam barrotes do altar e do piso superior. Vê-se a parte posterior dos painéis do embasamento e uma escada, com os três primeiros degraus em pedra e os demais em madeira, que ligam ao segundo nível, onde estão o piso do camarim e os dois primeiros estágios do trono.

Outra escada, em madeira, liga este nível ao superior, dando acesso ao terceiro e quarto estágios do trono e, uma última escada, que leva ao quinto e último estágio, onde está exposta a imagem do Cristo Crucificado e ao fundo dos painéis de talha *rocaille* vazados com vidros pintados de vermelho, na parte posterior ([Prancha 12](#) e [Prancha 13](#)).

#### 4.2.4 QUARTO TIPO

Caracteriza esta tipologia uma maior desenvoltura e movimento na representação das formas. A forma estrutural é mais solta com grandes áreas vazadas, dando aspecto teatral, maior leveza à edificação e valorização dos elementos que a compõem.

##### 4.2.4.1 **IGREJA DO CONVENTO DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DA LAPA**



Figura 74  
Vista frontal do altar-mor

#### **4.2.4.1.1 DADOS HISTÓRICOS**

Como o Convento das religiosas Clarissas, fundado em 1665 em Salvador, se revelou insuficiente para acolher todas as vocações femininas, em 13 de outubro de 1733, João de Miranda Ribeiro e Manuel Antunes Lima solicitaram uma autorização do Rei D. João V para fundar um segundo convento de mulheres. Essa permissão foi dada através da Provisão de 13 de outubro de 1733 (Bazin, 1983, p. 28).

Estando o Convento terminado, João Miranda Ribeiro pediu licença para construir uma igreja num lugar onde se encontrava uma fortificação militar. Por diversas razões, o assunto arrastou-se por longo tempo e foi apenas em 1750 que o Rei autorizou sua construção. Essa planta, assinada pelo engenheiro Tenente-General Nicolau de Abreu Carvalho e desenhada em 1752 pelo seu filho mais velho, João de Abreu e Carvalho, está conservada no antigo Arquivo Histórico Colonial Português de Lisboa. (Smith, 1951, p. 85).

Para a execução do altar-mor, foi contratado em 19 de agosto de 1755, o entalhador Antônio Mendes da Silva (ALVES, 1953, p. 16).

O grande nicho situado à frente do trono abriga a imagem de Nossa Senhora da Conceição e, ao alto deste está a imagem do Bom Pastor ambas do séc. XVIII (IDEM, 1953, p. 16).

No século XIX a igreja passou por restauração onde foi modificada a mesa do altar e no século XX, o antigo sacrário, em madeira, foi substituído por um, em mármore (IDEM. 1953, p. 18).

#### 4.2.4.1.2 DESCRIÇÃO FORMAL

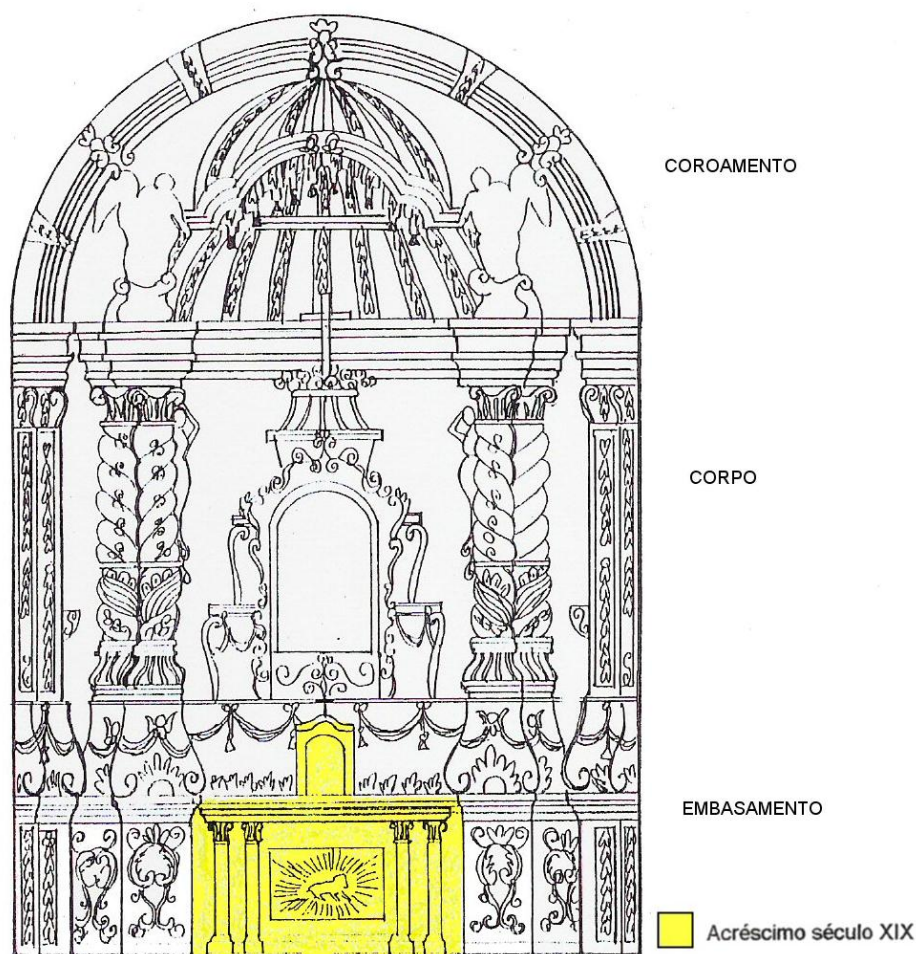


Fig. 75 – Desenho do altar-mor da Igreja do Convento de N. S. da Conceição da Lapa

Área frontal: 27,50 m<sup>2</sup>

As formas estruturais têm maior movimento e maior peso, proporcionando ao ambiente maior dinamismo e teatralidade, contrastando com os ornatos que possuem simetria e riqueza em detalhes, propiciando, dessa forma, a unidade e o equilíbrio da composição.

Como os demais altares, sua estrutura é composta de três partes: embasamento, corpo e coroamento, tendo destacada a tridimensionalidade. O embasamento possui planos alternados, bastante evidenciados.

A parte inferior do embasamento está centralizada pela mesa do altar, em estilo neoclássico, século XIX, diferente das demais áreas. A parte superior é composta por painéis onde estão aplicados ornatos imitando cortina, em toda a

sua extensão. No corpo estão dispostas, de cada lado, cinco colunas salomônicas, com ornamentações mais detalhadas nos terços inferiores, em planos diferentes, tendo, ao centro, o camarim e sobre este um nicho de grandes dimensões, acrescentado no século XX, que abriga a imagem de Nossa Senhora da Conceição À frente do trono, de quatro estágios, ladeado por cariátides que estão apoiadas nas primeiras colunas. No quarto estágio está exposta a imagem do Bom Pastor (século XX).

A parte superior é arrematada por um baldaquino, em forma de coroa, que se interliga ao forro do camarim e a um grande arco que está à frente do altar e termina nas laterais com pilastras, embasamentos e elementos decorativos iguais aos do altar.

A ornamentação é híbrida, possuindo elementos do barroco (colunas salomônicas) e do rococó (elementos vasados, conchas, etc.), dourados em contraste com o fundo branco, representados por elementos fitomorfos, cortinas com acabamento em borla, lambris, cariátides, anjos, querubins, etc. ([Prancha 14](#)).

#### **4.2.4.1.3 DESCRIÇÃO ESTRUTURAL**

O acesso à parte estrutural dá-se pela porta lateral esquerda do embasamento, onde se vê, ao fundo, uma escada, que leva ao camarim. Pode-se observar toda a estrutura de sustentação, formada por barroteamentos embutidos na parede posterior e outros que sustentam os degraus do trono.

Na realidade, a parte posterior do altar-mor tem um espaço bem restrito, devido ao altar ser bem aberto. O primeiro nível desta parte, corresponde à altura do embasamento e o segundo nível é formado por um pequeno vão que possibilita o acesso à parte posterior do trono ([Prancha 15](#)).



#### 4.2.5 QUINTO TIPO

A este tipo pertence o altar que, embora conserve alguns elementos do barroco, já apresenta características diferentes, quer seja na decoração ou na própria composição. O retábulo permanece enquadrado no espaço formado pela arquitetura e começa a haver uma redução do extremado vigor decorativo. A decoração perde a exaltação dos ornatos em alto relevo para fixar-se nos detalhes minuciosos.

##### 4.2.5.1 IGREJA DA SANTA CASA DA MISERICÓRDIA



Figura 85  
Vista frontal do altar-mor

#### **4.2.5.1.1 DADOS HISTÓRICOS**

A primeira capela construída no local era denominada Central e o seu hospital São Cristóvão para os enfermos indigentes, sendo os primeiros edifícios de ordem pia fundados nesta Cidade do Salvador, pela Irmandade da Santa Casa de Misericórdia. Instituídos na Bahia no ano de 1549, e sendo concluídos em 1572 (VIANNA, 1921, p. 95)

Todo o terreno foi doado por Simão da Gama de Andrade. Sendo a primitiva capela muito pequena e de má construção, a Irmandade resolveu demoli-la, em 1653. Para empreender a reconstrução da igreja foram contratados os mestres pedreiros Francisco Magalhães e Pedro da Fonseca. Em 1656, foram contratados os carpinteiros João Henriques e Francisco Jorge e em novembro de 1657 foi contratado o mestre Francisco Fernandes para a execução do retábulo da capela-mor, ficando esta obra totalmente concluída em 1659 (ALVES, 1952, p. 9).

Em 1734, assinou-se o contrato com o entalhador Antônio Pereira para consertar o retábulo da capela-mor e dos altares-laterais. Este retábulo foi dourado em 1735 por Manoel da Rocha Lordello (OTT, 1960, p. 15).

As imagens dos Santos doutores: São Cosme e São Damião que se encontram no altar-mor, vieram da igreja da Palma, em 1735, a pedido da Irmandade da Santa Casa de Misericórdia (ALVES, 1952, p. 18).

A imagem do Crucificado, em marfim que se encontra exposta no trono, foi executada pelo Capitão Joaquim Alberto da Conceição Matos, em 1798 (IDEM, 1952, p. 18)

Estando o altar-mor em estado precário, no ano de 1774, a Mesa decidiu mandar fazer um novo, contratando o entalhador Antônio Rodrigues Mendes (FALCÃO, 1940, p. 133)

#### 4.2.5.1.2 DESCRIÇÃO FORMAL

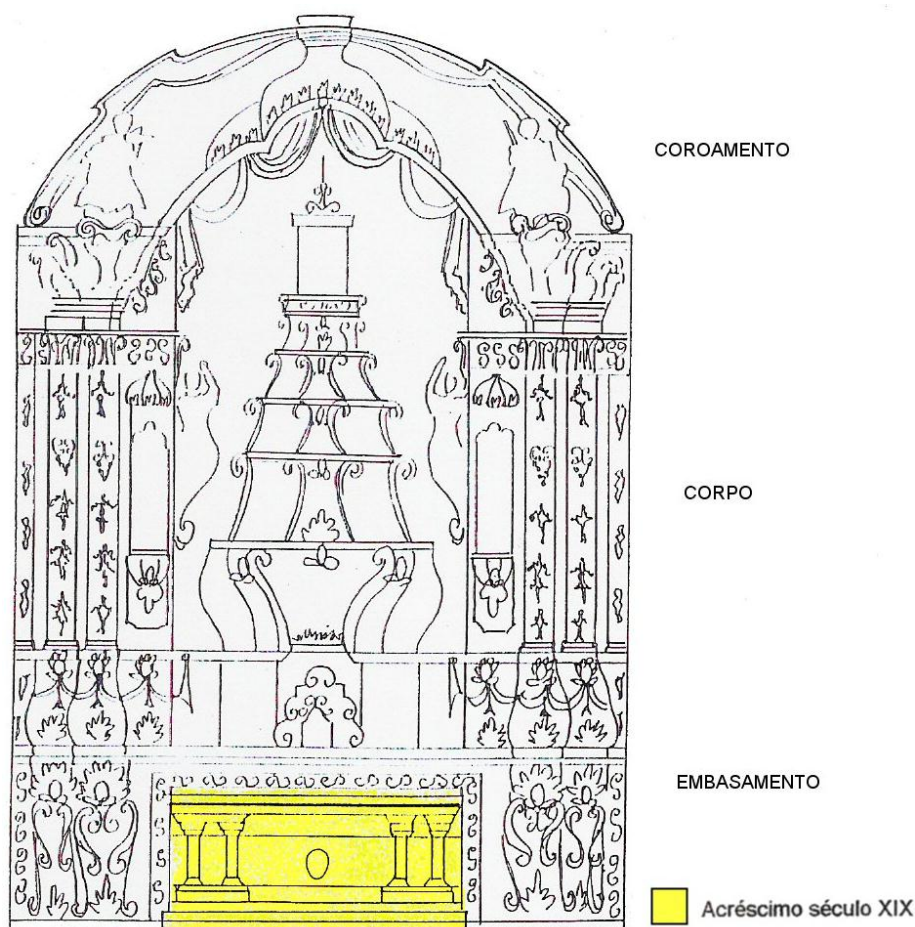


Fig. 86 – Desenho do altar-mor da Igreja da Santa Casa da Misericórdia

Área frontal: 37,00 m<sup>2</sup>

Este retábulo é composto de três partes: embasamento, corpo e coroamento. O embasamento é formado por painéis em diferentes planos. O inferior é centralizado por uma mesa em pedra (século XIX), o superior é centralizado pelo sacrário e possui ornatos imitando cortinas, arrematadas por querubins.

No corpo encontra-se, ao centro, o camarim com ornatos aplicados em toda a sua extensão, trono com cinco degraus, estando o último encimado por uma base e um dossel. Cada lado possui, pilastras e duas colunas, em planos alternados, com cariátides e nichos, delimitando cada lado do camarim.



O coroamento é composto por um dossel, na parte central, ladeado por figuras alegóricas a virtudes, sentadas sobre pedestais, que possuem um arremate decorativo central, onde predomina linhas curvas e volutas.

A decoração dourada, sobre fundo branco, com apenas alguns elementos policromados, é composta de motivos fitomorfos e zoomorfos, de caráter híbrido, com muitas formas rocailles, algumas vazadas, conchas, cartelas, querubins, cariátides, anjos, panejamento, mísula e dossel ([Prancha 16](#)).

#### **4.2.5.1.3 DESCRIÇÃO ESTRUTURAL**

Toda a estrutura inferior de sustentação do retábulo, que corresponde ao embasamento, está fixa à parede de fundo da capela-mor, possuindo área, totalmente fechada.

O acesso ao camarim é feito através de um cômodo posterior a essa capela, situado no segundo pavimento da igreja. No fundo do camarim, uma escada possibilita a passagem para o último estágio do trono.

A estrutura é toda em barrotes de madeira, onde estão presos os painéis, sobrepostos e alinhados, reforçados por travas de madeira e fixos com pregos forjados, sem cabeça. Vários painéis possuem pequenos ornatos *rocaille* vazados, distribuídos em sua extensão, com vidros coloridos e iluminação, na parte posterior.

O trono é reforçado por uma estrutura de madeira presa à parte posterior do camarim ([Prancha 17](#)).

## 4.2.6 SEXTO TIPO

Este tipo caracteriza-se pelo movimento das superfícies verticais e a organização desses elementos é suficiente para dinamizar a composição. Há um deslocamento do ponto focal, do centro, para a extremidade superior, onde está localizado o nicho, no alto do trono, enfatizando toda a parte central do altar. O coroamento destaca-se do espaço arquitetônico, ganhando uma nova forma, mais recortada. O branco é mais visível, como pano de fundo, sobre o qual a decoração dourada é aplicada. Os elementos neoclássico são mais visíveis.

### 4.2.6.1 IGREJA DO CONVENTO DE N. S. DA GRAÇA



Figura 95

Vista frontal do altar-mor

#### 4.2.6.1.1 **DADOS HISTÓRICOS**

Esta igreja tem como origem a descoberta de uma imagem, por um índio, reconhecida por Catarina Paraguaçu, índia lendária, esposa do português Diogo Álvares, como a mesma que aparecia em seus sonhos, pedindo-lhe a construção do templo. Em 1535, a igreja foi edificada e posteriormente, em 1582, doada pela referida índia ao Mosteiro de São Bento (RUY, 1966, p. 4).

Foi erguido, no século XVII, junto à igreja, um mosteiro beneditino, com um colégio de artes, segundo um projeto de Frei Gregório de Magalhães, abade provincial desde 1647. Este edifício ainda existe, no seu conjunto com o claustro, mas, a igreja foi reconstruída em 1770, segundo inscrição existente na igreja: *“M.R.P.D. Abade D. Ignácio da Piedade Pinto mandou principiar e reedificar de novo esta Igreja de N. S. da Graça. Ao onse 8 dezembro de 1770”* (IDEM, 1966, p.6).

A imagem que se encontra no altar-mor e que é descrita por frei Agostinho de Santa Maria, no Santiário Mariano, obra publicada em 1722, foi confeccionada no século XVII. Sendo posteriormente restaurada, em fins do século XVIII, sofrendo modificações em seu aspecto original, sob a alegação do apodrecimento da madeira, descaracterizando-a (IDEM, 1966, p. 8)

### 2.6.1.2 DESCRIÇÃO FORMAL

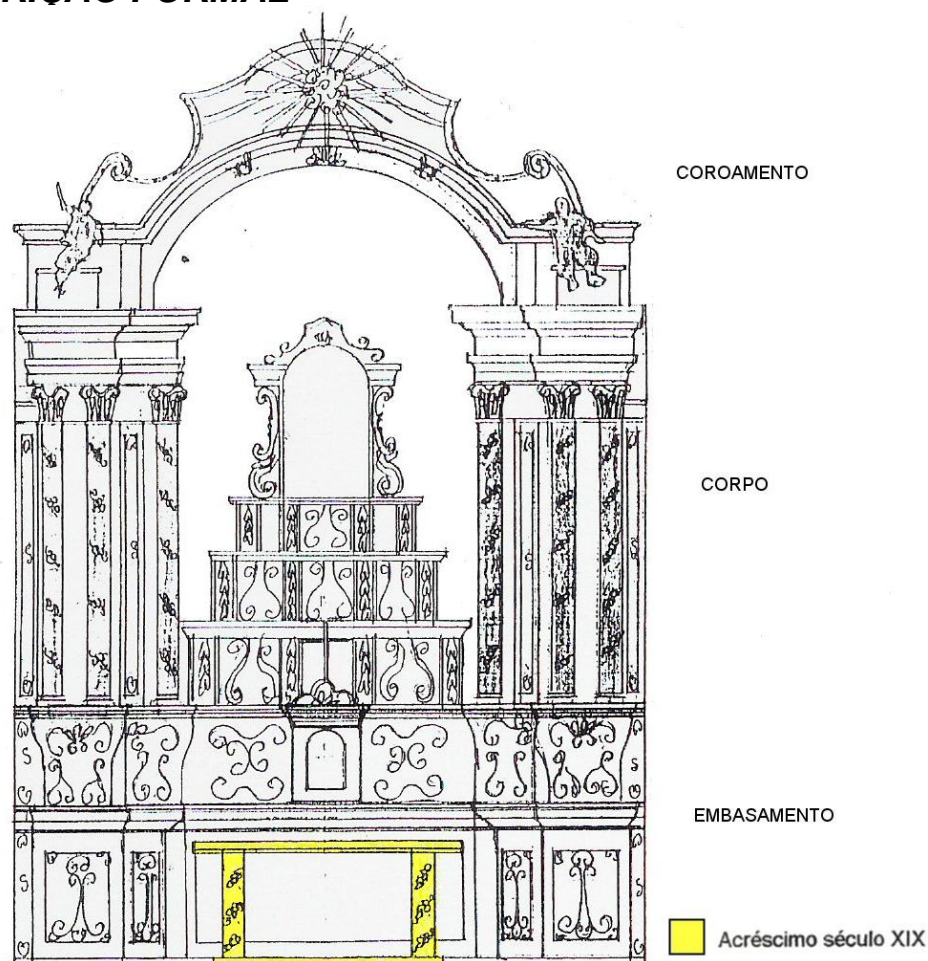


Fig. 96 – Desenho do altar-mor da Igreja do Convento de N. S. da Graça  
Área frontal: 33,00 m<sup>2</sup>

A composição deste retábulo divide-se em três partes de peso, equivalentes: embasamento, corpo e coroamento. O embasamento é formado por painéis, centralizado por uma mesa, disposta de forma reentrante, possuindo ao centro um sacrário e lateralmente duas mísulas. A ornamentação dessa área é composta de *rocailles* e frisos.

Situa-se ao centro do corpo, um camarim, composto de trono com três degraus, encimado por um nicho e, nas laterais, três colunas compostas douradas envoltas por festões, à frente das pilastras. O frontão do coroamento difere dos outros tipos anteriores, por suas dimensões e formas variadas, organizadas a partir dos seguintes elementos: arranques de frontão, volutas,

figuras alegóricas, sentadas sobre pedestais, centralizados por um ornato de arremate composto de uma pomba, sobre nuvens coloridas, ladeada por querubins policromados e raios dourados.

Na ornamentação predomina o dourado sobre fundo branco, com alguns elementos policromados (anjos, querubins), maior simplicidade nas formas com motivos fitomorfos, em estilo rococó. As colunas são douradas com fustes lisos, envoltas por ornatos em espiral ([Prancha 18](#)).

#### **4.2.6.1.2     DESCRIBÇÃO ESTRUTURAL**

O acesso à parte estrutural do retábulo é feito por um cômodo situado na parte posterior da capela-mor.

O retábulo possui estrutura mista, com pilares em alvenaria de tijolos e barroamento interligados, que sustentam painéis e o assoalho do camarim. Alguns painéis são fixos por travas de madeiras de várias dimensões.

Uma escada de madeira dá acesso ao segundo nível do retábulo, Onde encontra-se uma estreita área de circulação, uma divisória de tábuas superpostas e uma porta de acesso à tribuna do trono. Este, por sua vez, possui uma estrutura independente, com barrotes de madeira embutidos na parede posterior do camarim ([Prancha 19](#)).



#### 4.2.7 SÉTIMO TIPO

Este tipo caracteriza-se pelo predomínio da verticalidade tanto na linha de composição quanto na disposição dos elementos decorativos. No coroamento, os ornatos estabelecem interligações com o forro da capela-mor, dando um maior dinamismo à composição. Também como no sexto tipo, os elementos neoclássicos passam a ser mais visíveis.

##### 4.2.6.2 IGREJA DO CONVENTO DE N. S. DO CARMO



Figura 105

Vista frontal do altar-mor

#### 4.2.6.2.1 **DADOS HISTÓRICOS**

A Ordem dos carmelitas calçados estabeleceu-se na Bahia no ano de 1586, no alto do Carmo, então Monte Calvário, fora dos muros da cidade. Poucos anos depois, em 1592, Cristóvão de Aguiar Dautro e sua mulher Isabel de Figuerôa doaram aos frades uma pequena capela (RUY, 1965, p. 5).

Ao lado esquerdo da capela foi construído o convento, cujas paredes foram parcialmente aproveitadas na construção de uma nova igreja, erguida entre 1709-1730 pelo carmelita Frei Manoel de Madre de Deus Bulhões, cujo modelo de nave única foi copiado da antiga Igreja dos Jesuítas (OTT, 1988, p. 30).

Não existem dados sobre a autoria e a data de construção do altar-mor, apenas sobre o seu frontal, em prata lavrada, confeccionado por Caetano Mendes da Costa, no ano de 1731, conforme inscrição na própria peça.

O sacrário e os castiçais de prata são de autor desconhecido e datam do século XVIII. As imagens que se encontram expostas no altar-mor são do século XVIII, Nossa Senhora do Carmo e os santos Elias e Eliseu, estes confeccionados por Antonio Machado Peçanha (RUY, 1965, p. 10).

No decorrer dos séculos a igreja sofreu grandes intervenções para ampliação, e recuperação da sua estrutura. Em 1788 a capela-mor foi ampliada. No século XIX, o capitão Cipriano Francisco de Souza, substituiu algumas peças do altar que se encontravam deterioradas (Idem, p. 8). Em 1952 foi efetuada uma consolidação da estrutura do piso que apóia o altar-mor, e em 1962 algumas peças que se desprenderam foram fixas, posteriormente, fixas nos locais de origem e reintegradas ao conjunto (IPAC-Ba, 1975, p. 74). No século XX, foi construído todo o pano de fundo do camarim, assim como os degraus do trono.

#### 4.2.6.2.2 DESCRIÇÃO FORMAL

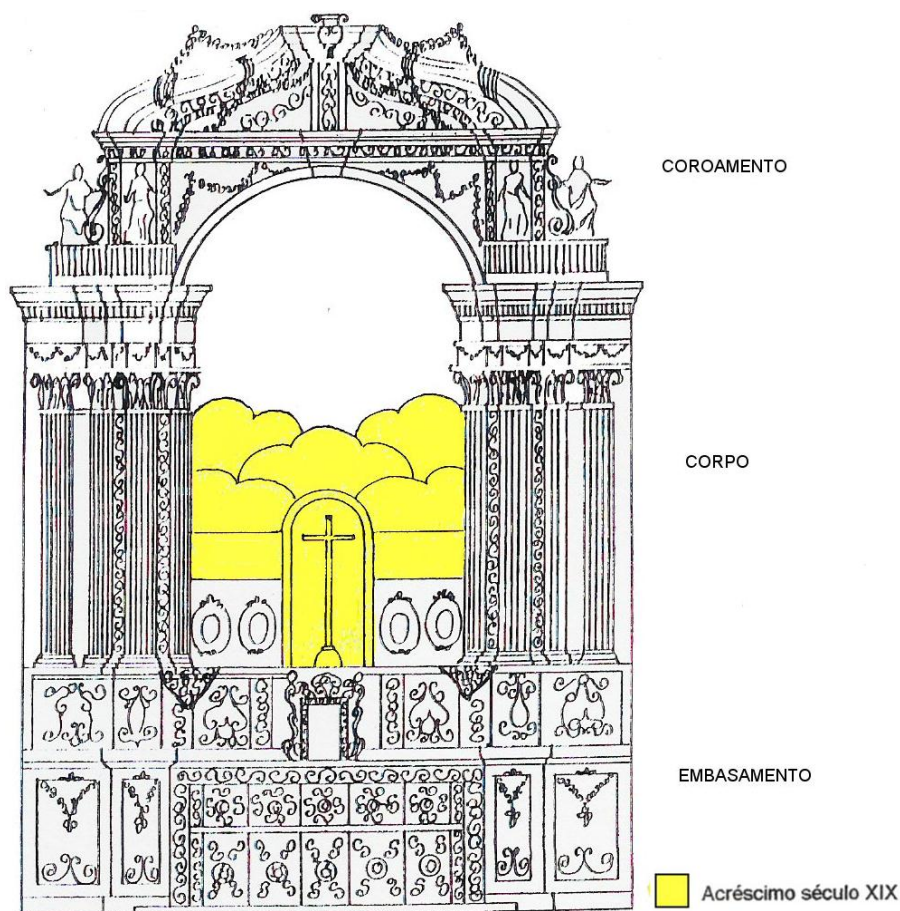


Fig. 106 – Desenho do altar-mor da Igreja do Convento de N. S. do Carmo

Área frontal: 60,90 m<sup>2</sup>

Este retábulo é constituído de três partes: embasamento, corpo e coroamento. O embasamento é composto por painéis, dispostos em dois níveis, o inferior é centralizado pela mesa com frontal retangular, revestido em prata cinzelada com elementos em metal dourado e tampo em mármore que apóia, ao centro, um sacrário em prata. O superior possui duas mísulas, uma de cada lado da abertura do camarim, que sustentam as imagens de Santo Elias e de Santo Eliseu.

No corpo do retábulo estão dispostas de cada lado do camarim, duas colunas, duas meias colunas e uma pilastra e ao centro um painel com quatro relicários, tendo à sua frente um grande nicho de metal branco, que abriga a imagem de Cristo Crucificado. As colunas e meias colunas possuem fustes



canelados intercalados por dois anéis ornados com elementos fitomorfos e capitéis compostos. As pilastras possuem ornatos alternados simetricamente e são encimadas por capitéis, seguindo a mesma composição das colunas. O camarim é ornado com trono de quatro degraus dispostos de forma alternada, revestido por painéis imitando nuvens. O último degrau apóia a imagem de Nossa Senhora do Carmo, tendo ao fundo um grande resplendor. A pomba representando o Divino Espírito Santo encontra-se ao alto, fixa ao teto do camarim por uma corda de nylon. O pano de fundo é decorado com painel pictórico imitando o céu com seis querubins aplicados, em forma de arco.

O coroamento é constituído de dois níveis, no primeiro, um arco pleno arremata a parte superior do camarim e, de cada lado, estão dispostas duas figuras representativas de virtudes e volutas. Sobre estas, encontra-se um entablamento com frisos lisos e acabamento em curvas e contracurvas e, na parte central, mísula e guirlandas interligam o retábulo ao teto capela mor.

Todo a extensão do retábulo é dourada e ornada com elementos fitomorfos estilizados com características predominantes do rococó. O camarim possui cortina em veludo vermelho com frisos dourados ([Prancha 20](#)).

#### 4.2.6.2.3 **DESCRIÇÃO ESTRUTURAL**

O acesso à parte posterior do retábulo é feito pela porta lateral direita da capela-mor. Uma escada leva ao segundo nível, onde se vê a parte posterior do camarim, disposta em forma de semicírculo, confeccionada em época posterior, em vinhático castanho. Uma pequena porta lateral dá acesso ao camarim, onde está montada toda a estrutura do trono, independente do retábulo, com pequenas escadas que dão acesso aos vários degraus.

O embasamento do retábulo é todo fixo na parede posterior da capela-mor. O corpo está encoberto por painéis sobrepostos fixos por travessas de madeira e pregos, além de barrotes que o interliga com as paredes laterais da capela-mor e lhe dá sustentação. Como o conjunto arquitetônico do retábulo é mais estreito que a largura da capela-mor, o espaço foi preenchido por madeirite, sem acabamento na parte frontal, sendo desconhecido o que havia anteriormente neste local.

A parte posterior do coroamento está encoberta pelo forro do camarim, semi-esférico, em forma de cúpula, tendo, ao centro, uma clarabóia.

Toda a superfície frontal do retábulo recebeu uma preparação à base de gesso e cola animal e, sobre esta, o bolo armênio e o revestimento em folhas de ouro.

O estado de conservação é regular com ornatos e frisos em desprendimento, os estratos da base de preparação e douramento estão parcialmente perdidos, em algumas áreas ([Prancha 21](#)).

**4.6.2.3 CAPELA DA PIEDADE DO RECOLHIMENTO DO  
BOM JESUS DOS PERDÕES**



Figura 115

Vista Frontal do altar-mor

#### **4.2.6.3.1 DADOS HISTÓRICOS**

No princípio do século XVIII, dois irmãos, Domingos do Rosário e Francisco das Chagas se dispuseram a erguer uma capela dedicada a Nossa Senhora da Piedade e um pequeno Recolhimento, sob a invocação do Senhor Bom Jesus dos Perdões, para nele se recolher sua irmã Antônia de Jesus e outras devotas (IPAC-Ba, 1983, p. 90).

A pequena capela e o recolhimento primitivos foram reformados e ampliados em 1789, através de doações feitas por Theodósio Gonçalves e sua mulher Ana de Souza Queiroz (Idem, p. 91).

O altar-mor foi reformado e dourado em 1819. E, ainda, no final desse século, sofreu outras intervenções de restauração para consolidação e reposição de peças deterioradas, além do acréscimo do trono e da substituição da mesa do altar (IPHAN, 2000, p. 2).



#### 4.2.6.3.2 DESCRIÇÃO GERAL

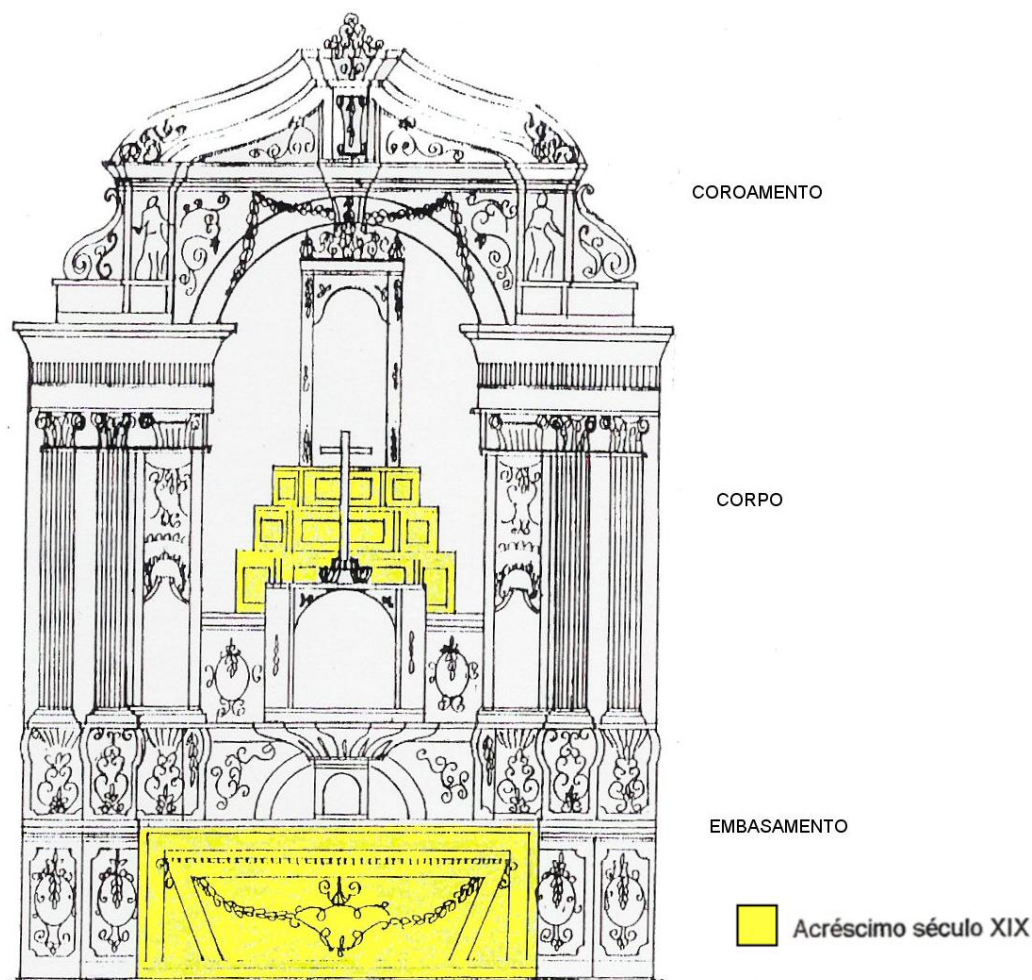


Fig. 116 – Desenho do altar-mor da Capela da Piedade do  
Recolhimento do Bom Jesus dos Perdões  
Área frontal: 42,80 m<sup>2</sup>

A composição estrutural deste altar é formada por três partes: o embasamento, o corpo e o coroamento. O embasamento está dividido em dois níveis, o inferior é composto pela mesa retangular apresentando parte frontal, trapezoidal, ressaltada e ao fundo uma porta de duas folhas, em arco ladeada por painéis alternados. Sobre a mesa, ao centro, encontra-se um pequeno sacrário em metal dourado. O superior é centralizado por uma mísula que sustenta um nicho, tendo, de cada lado, três painéis misulados.

O corpo possui, na parte central inferior, um nicho que abriga a imagem de Nossa Senhora da Piedade, que é ladeado por painéis ornados, pilastras com

dosséis e duas colunas douradas, de fustes estriados e capitéis compósitos, à frente destas estão dispostas as imagens de São Domingos, Senhora Santana, São Paulo (substituindo a imagem de São Joaquim, furtada, segundo informações da Congregação) e São Francisco Xavier.

Sobre o nicho de Nossa Senhora encontra-se uma imagem do Cristo Crucificado. Na parte posterior do referido nicho, situa-se um trono, de três estágios, e, sobre o último, um nicho de grandes dimensões, de formato retangular, que abriga a imagem do Senhor Bom Jesus dos Perdões.

O coroamento, em arco pleno, é ladeado por figuras alegóricas de virtudes, inteiramente douradas e arrematado por volutas, encimado por entablamento com frisos e frontão recurvado, centralizado por ornatos em ressaltos.

Ornatações, frisos, colunas e estátuas das virtudes douradas sobre fundo com predominância do branco, tendo algumas áreas em rosa. Os ornatos possuem elementos fitomorfos estilizados com influências do rococó, embora dispostos simetricamente ([Prancha 22](#)).

#### 4.2.6.3.3 **DESCRIÇÃO ESTRUTURAL**

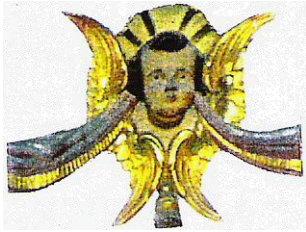
O acesso à estrutura do retábulo é feito por uma porta situada atrás da mesa do altar, ou por um cômodo posterior à capela-mor. Toda o altar foi confeccionado em madeira, em três níveis. No primeiro, encontra-se o barroteamento de sustentação dos níveis seguintes e a parte posterior dos painéis, interligada por travas de madeira, unida com cola animal e cravos de ferro forjado.

No segundo nível encontra-se o nicho, cujo pano de fundo, confeccionado em tábuas superpostas, se prolonga até o forro. O trono, de três estágios, possui estrutura independente fixa ao piso. Painéis verticais fecham toda a parte posterior do corpo do retábulo, unidos por travas de madeira e cravos de ferro forjado.

Uma pequena escada de madeira dá acesso ao terceiro nível onde vê-se a parte posterior do nicho do retábulo e uma pequena porta que possibilita alcançar o último estágio do trono. Toda a parte posterior do coroamento é fechada pelo forro do nicho, disposto em forma circular, composto de uma seqüência de tábuas interligadas e pintado na cor rosa.

Toda a superfície frontal do retábulo foi aparelhada com base em gesso e cola animal. As áreas a serem douradas foram preparadas com bolo armênio, folheadas a ouro e brunidas.

Os suportes, tanto do altar quanto da sua estrutura de sustentação, apresentam áreas danificadas pela oxidação de pregos e ferragens e pelo ataque de xilófagos, além de fissuras, fendas e ornatos em desprendimento. Os estratos da base de preparação, da pintura e do douramento possuem craquelês, lacunas, manchas e sujidades ([Prancha 23](#)).



## 5. CAPÍTULO IV

# *A*nálise comparativa



## 5.1 *Comparação entre as formas estruturais*

As diferentes partes da composição estrutural dos retábulos analisados foram agrupadas em sete tipos e estão, de forma geral, esquematizadas nas características mais marcantes: frontal, lateral e superior.

### 5.1.1 **PRIMEIRO TIPO**

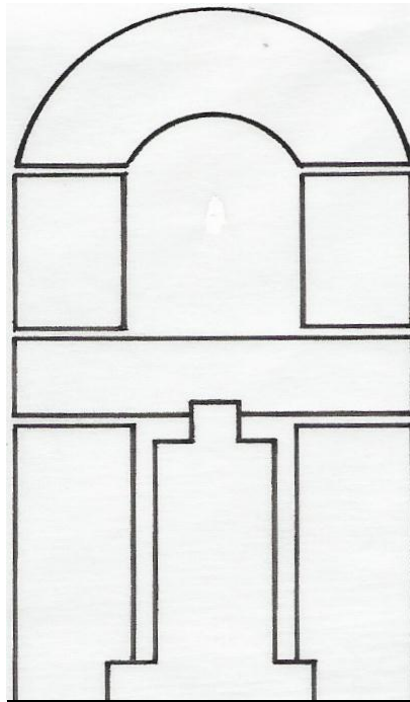


FIG. 125 – IGREJA DO COLÉGIO DE JESUS

A composição do retábulo do altar-mor deste tipo tem a predominância das linhas verticais, formadas pelas colunas geminadas e superpostas, sendo interrompida pelas linhas horizontais da base e do grande entablamento, cuja parte superior funciona como base para as colunas superiores. Sua verticalidade é, também, acentuada pelo grande sacrário, que invade a capela-mor. As linhas curvas encontram-se nos dois arcos do coroamento e na ornamentação.

A estrutura deste retábulo é clara. Suas partes são nitidamente identificáveis, seus contornos são bem rígidos e definidos, porém existe relação

entre as suas partes. Uma outra importante particularidade deste tipo é o de seus elementos principais serem associados aos componentes arquitetônicos das ordens clássicas. Suas colunas, bases e entablamento correspondem a papéis estruturais de elementos sustentantes. Observa-se um discreto movimento provocado pela reentrância e saliências das partes da composição, inclusive nos arcos do coroamento, como, também, pelas partes curvas da decoração, mesmo em baixo relevo. Sua monumentalidade é caracterizada pela superposição e paralelismo dos planos verticais.

### 5.1.2 *SEGUNDO TIPO*

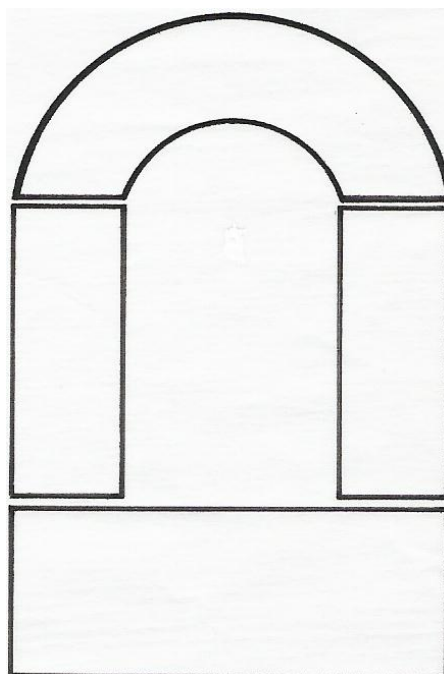


Fig. 126 – IGREJA DO CONVENTO DE S. FRANCISCO e IGREJA DE N. S. DA BOA VIAGEM

A estrutura do retábulo é clara e sua silhueta é de geometria simples, acompanha a forma do espaço onde foi colocada. Suas partes, embora interdependentes, apresentam limites definidos, Esta dependência se revela com maior força, entre o coroamento e o corpo, por serem compostos pelos mesmos elementos e ornatos. Os pedestais ou mísulas do embasamento dão continuidade às partes laterais do corpo e unicidade ao retábulo. O corpo deste tipo é formado pela sucessão de colunas e pilastra e por um nicho central que organiza o conjunto e determina as relações entre as partes. A área do nicho é determinada,

imediatamente, pelas laterais e o coroamento, o que o faz diferir do primeiro tipo, cujo espaço só é determinado pelas partes superiores. No nicho central, o trono e a imagem estabelecem o ponto focal da composição, diferindo do primeiro, cujo ponto focal está no grande sacrário, parte bastante destacada na composição. O coroamento dá continuidade às linhas verticais da coluna, sendo interrompido pelos segmentos horizontais do entablamento e os raios do coroamento que provocam um movimento convergente para o centro. O rígido contorno externo gera uma forma fechada com o dinamismo do seu interior, o que o aproxima ao primeiro tipo, pelo fato de possuir também esta forma. A ornamentação profusa rivaliza com suas linhas, dissimulando o contorno dos elementos e prejudicando a identificação imediata, o que não acontece no primeiro tipo.

### 5.1.3 TERCEIRO TIPO

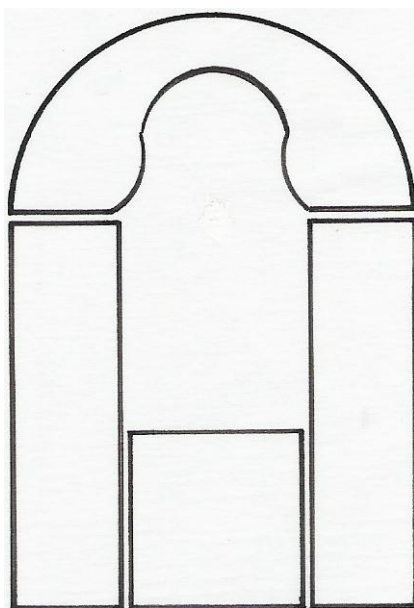


FIG. 127 - IGREJA DE N. S. DA PENHA DE FRANÇA e BASÍLICA DE N. S. DA CONCEIÇÃO DA PRAIA

Neste tipo, as partes estão estruturadas, inicialmente, pela mesa do altar e o nicho, pelas laterais, de caráter vertical que são interligadas ao coroamento. A relação entre o todo e as partes, e a organização de seus elementos, confere dinamismo ao retábulo à medida que provoca três movimentos: ascendente na parte central, o de ligação na superior e o descendente nas laterais. Nos

exemplos deste tipo estão: Igreja de N. S. da Conceição da Praia e Igreja de N. S. da Penha de França. Em ambas, as mesas dos altares são de época posterior à do restante da composição. As partes laterais são representadas pelas colunas, mísulas e cornija, ligações verticais, entre o embasamento e o coroamento, e funcionam como elementos sustentantes, provocando um movimento descendente na composição. O coroamento é composto por um frontão irregular que se sobrepõe ao plano de fundo. Graças à associação de componentes de grande relevo, como molduras, figuras e sanefas, o frontão destaca-se pela complexidade e autonomia formal em relação às outras partes. O limite entre as partes laterais e o coroamento é nítido, ao contrário do primeiro e segundo tipos. Outra grande diferença consiste na expansão das formas do retábulo, que não lhe dá a característica de forma fechada dos tipos anteriores. A semelhança com o segundo tipo está na distribuição das colunas, do nicho e na proporção similar entre altura e largura.

#### **5.1.4 QUARTO TIPO**

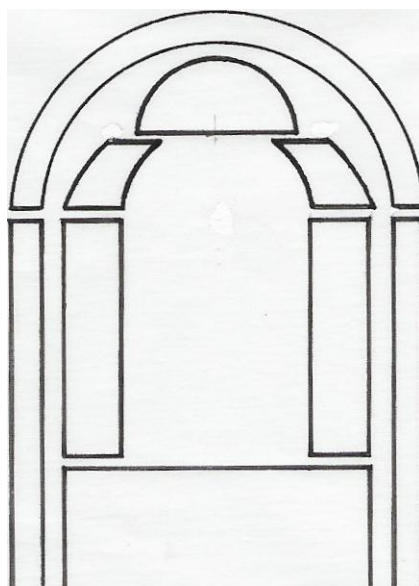


FIG. 128 – IGREJA DO CONVENTO DE N. S. DA CONCEIÇÃO DA LAPA

No retábulo deste tipo, a força determinada pelas linhas horizontais da

base e pelas verticais das pilastras e colunas, é quebrada pela força estabelecida nas linhas curvas do dinâmico coroamento, disposto sobre colunas reentrantes, como uma coroa. Antecede o retábulo, pilastras, fechadas por um grande arco, que se interliga ao mesmo, apenas pelo coroamento. O movimento, formado pela reentrância do embasamento e disposição das colunas e do coroamento, proporciona um enfoque na parte central, destacando o nicho e a imagem. A unicidade da composição é quebrada pela mesa do altar, de composição posterior às demais partes. Difere dos tipos anteriores pela sua composição extremamente dinâmica dentro da capela-mor. Enquanto, no primeiro e segundo tipos, a forma do retábulo é fechada e a do terceiro tipo, o dinamismo só é maior no coroamento. O embasamento e as colunas estão caracterizados como elementos sustentantes, da mesma forma que os tipos anteriores. Assemelha-se ao terceiro tipo pelos elementos figurativos do frontão.

### **5.1.5 QUINTO TIPO**

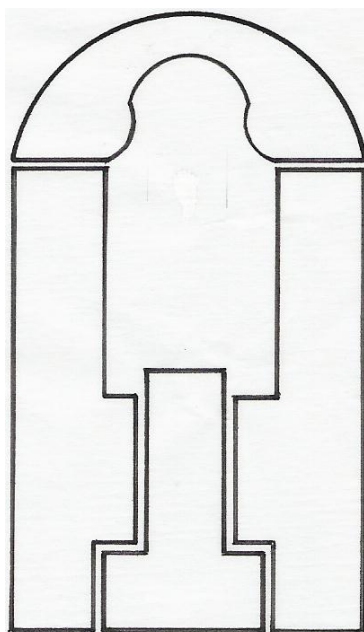


FIG. 129 – IGREJA DA SANTA CASA DA MISERICÓRDIA

Neste tipo, o retábulo do altar-mor está estruturado em quatro partes, tendo maior destaque, as partes laterais, compreendidas pelas colunas, pilastras e nichos que avançam para a capela-mor, estando em plano reentrante, a mesa do altar e o

camarim. Fecha a parte superior, o coroamento. As figuras alegóricas do frontão, o dossel e um ornato que o interliga ao teto da capela-mor dão dinamismo à composição. Assemelha-se ao primeiro e ao segundo tipo por preencher o espaço da capela-mor (forma fechada), embora possua o dinamismo da terceira e quarta, quanto às figuras alegóricas, fica visível e determinante o espaço preenchido. Suas colunas têm caráter sustentantes, como os demais tipos, apenas quebrado pelos nichos dispostos nas laterais. A posição que é conferida ao camarim imposta pelos planos reentrantes das laterais dá maior destaque à parte central, onde a imagem é deslocada para o alto do trono, o que não ocorre nos tipos anteriores. Há muita semelhança com os ornatos do embasamento do quarto tipo. Diferentemente dos demais tipos, suas colunas são lisas e brancas, com decorações douradas aplicadas. O primeiro tipo possui colunas lisas, porém a decoração é diferente e estas são todas douradas, os demais possuem colunas torsas ou salomônicas.

### **5.1.5 SEXTO TIPO**

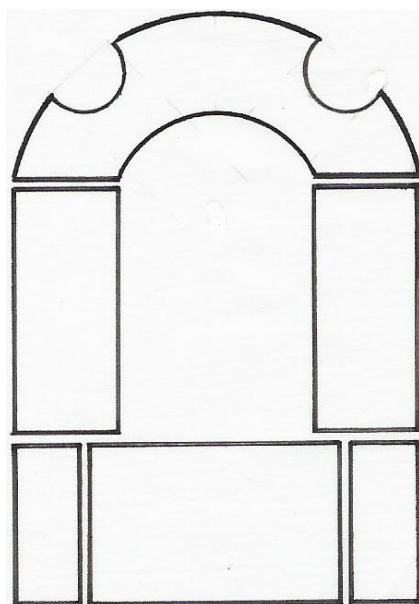


FIG. 130 – IGREJA DO CONVENTO DE NOSSA SENHORA DA GRAÇA

A estrutura do altar deste tipo é destacada pelas partes laterais do embasamento, que avança para a capela-mor, juntamente com as colunas, dando destaque à mesa do altar, ao camarim e ao trono que se encontra em

plano reentrante. Ao alto, o coroamento interliga as partes laterais, dando unicidade ao conjunto. O coroamento desta tipologia é leve, apesar da contraposição de suas curvas e das dimensões, e formas variadas organizadas a partir de elementos constantes: figuras alegóricas sobre pequenos pedestais, arranques de frontão, volutas, resplendor e moldura superior de arremate. Os arranques conferem um sentido de abertura à composição, enquanto as volutas um caráter de fechamento. Neste tipo, o dinamismo decorre da organização dos elementos principais e das superfícies, onde os ornatos nunca interferem na apreensão de sua estrutura, enquanto no segundo tipo, resulta da profusão ornamental. Difere dos demais, com relação ao coroamento, por ter uma forma mais solta e livre do espaço onde está situado. Possui ornamentações mais simplificadas, destacando-se as colunas de fustes lisos, porém, totalmente douradas.

### 5.6.7 SÉTIMO TIPO

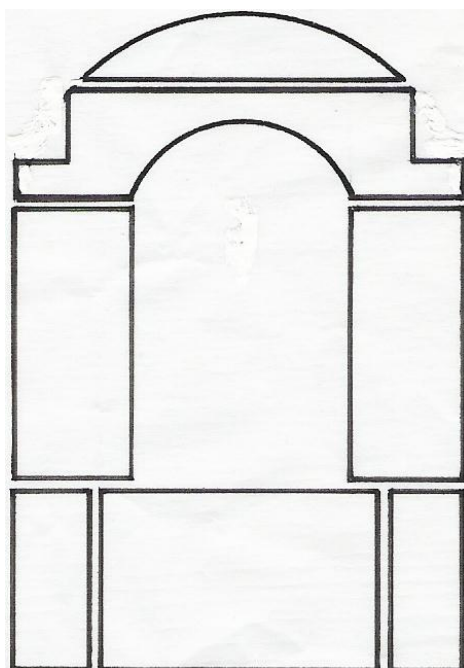


FIG. 131 – IGREJA DO CONVENTO DE N. S. DO CARMO e a CAPELA DA PIEDADE DO RECOLHIMENTO DO BOM JESUS DOS PERDÕES.

A forma estrutural deste retábulo é marcada pelas partes: frontal e laterais, definidas pela mesa do altar e colunas, sendo coroada por um frontão em dois níveis. Toda esta composição emoldura e enfatiza a parte central, onde encontra-

se o nicho. O dinamismo dos planos é diluído pela rigidez das linhas estruturais e pelos ornatos de pequeno relevo. Difere dos demais com relação ao coroamento por possuir dois planos. Assemelha-se ao terceiro, quarto, quinto e sexto tipos pela presença de figuras alegóricas. Apresenta decorações que ultrapassam o limite do coroamento de forma similar ao quarto e quinto tipos.

Para compreensão e formulação de uma análise comparativa, deduziu-se a forma dos altares, em esquemas sintéticos, de auxílio à percepção da estrutura e dos seus elementos. Constatou-se que a característica comum aos retábulos agrupados nos sete tipos é a presença de embasamentos em dois níveis, embora alguns se apresentem em planos diferenciados. O corpo dos retábulos do segundo ao sétimo tipos é constituído de um nível, apenas o primeiro tipo possui dois níveis. As colunas diferenciam-se pela disposição em planos variados e pela composição dos seus fustes. O coroamento apresenta-se em diferentes formas, o primeiro e segundo tipos acompanham a forma do espaço em que foram construídos e os agrupados do terceiro ao sétimo tipos possuem maior dinamismo, estabelecido pelo movimento das formas, por uma maior diversidade de elementos compositivos de forma tridimensional.



## 5.2 *Comparação entre os coroamentos*

O coroamento se relaciona com o plano de fundo através de dois esquemas. O primeiro pertence aos que preenchem toda a extensão do fundo, dando uniformidade ao conjunto. O segundo se refere àqueles que possuem maior dinamismo na composição, de caráter tridimensional. Em alguns casos os ornatos ultrapassam os limites do retábulo, avançando para o teto.

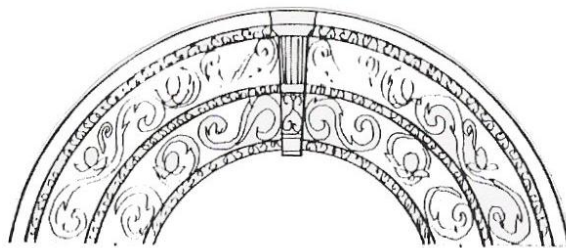


Figura 132 (1º tipo)  
Antiga Igreja do Colégio de Jesus

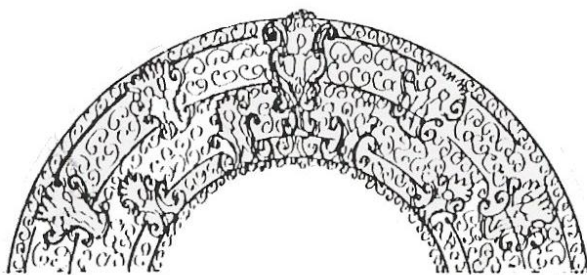


Figura 133 (1º tipo)  
Igreja do Convento do S. Francisco

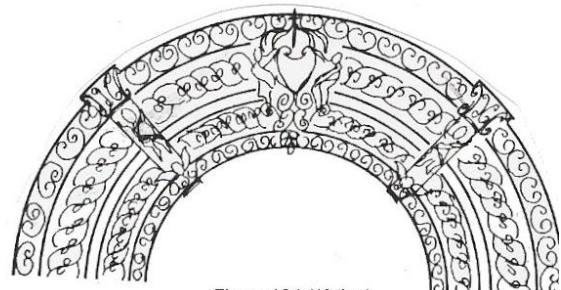


Figura 134 (1º tipo)  
Igreja de N. S. da Boa Viagem

Nestes tipos, os coroamentos se assemelham por acompanharem o formato semicircular do teto da capela-mor, preenchendo-o. Todos possuem arcos reentrantes, tendo o primeiro tipo apenas dois arcos com relevo menos acentuado. O segundo e terceiro tipos acompanham o mesmo esquema das colunas torsas e possuem aduelas e ornatos em alto relevo.

No primeiro tipo, os arcos são delimitados, na parte frontal, por um raio, no segundo e terceiro tipos, raios ou ornatos laterais, centralizados por um emblema, direcionam a atenção para a parte central.

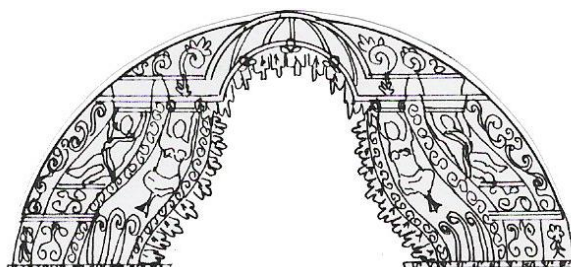


Figura 135 (2º tipo)  
Igreja de N. S. da Penha de França

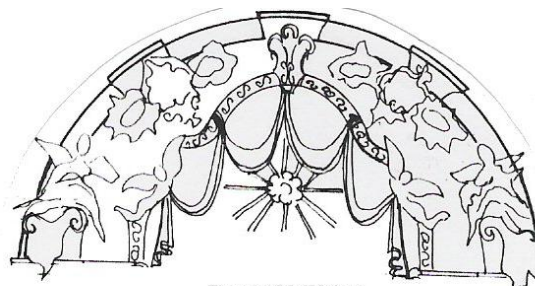


Figura 136 (2º tipo)  
Basilica de N. S. da Conceição da Praia

Embora possuam algumas características diferentes entre si, esses tipos se assemelham no ponto mais forte da composição, que é o dossel, onde a ornamentação possui muito dinamismo. Um possui coroamento com relevo mais reduzido que o outro. Um apresenta lambris e cariátides e outro, ornatos imitando cortinas e anjos, centralizados por resplendor. Toda esta ornamentação integra-se ao conjunto, dando ênfase ao camarim.

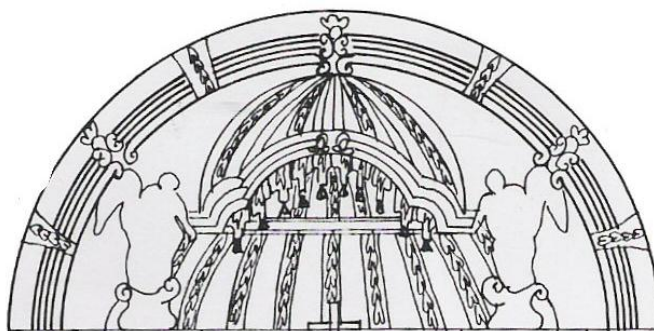


Figura 137 (3º tipo)  
Igreja de N. S. da Conceição da Lapa

Esta composição apresenta maior densidade volumétrica, dissimulando, através de efeitos cenográficos, os limites do espaço da capela-mor, ao mesmo tempo que a ele se adequa. Coroamento possui baldaquino com formato da coroa real (FREIRE, 2000, p. 499).

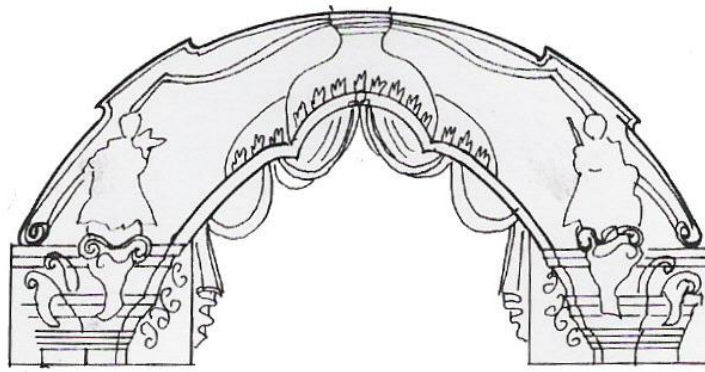


Figura 138 (4º tipo)  
Igreja da Santa Casa da Misericórdia

Assemelha-se ao coroamento da Basílica da Conceição da Praia, possuindo a mesma composição decorativa, com exceção do resplendor. Diferencia-se no seguinte aspecto: o coroamento da referida igreja é mais baixo, preenche todo o espaço da capela-mor e sobre ele existe um elemento decorativo, de formas curvas, que o interliga ao teto da capela-mor.

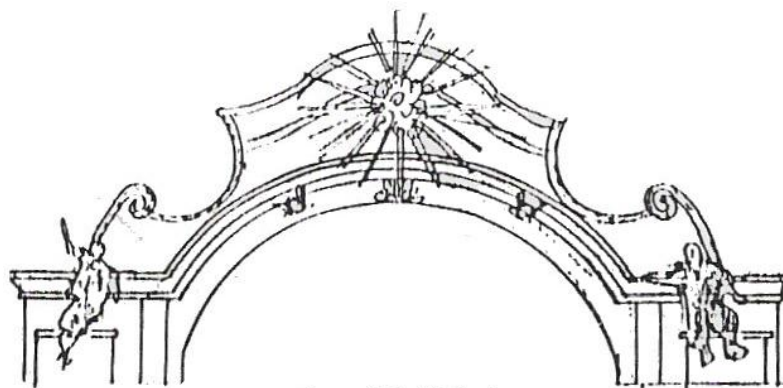


Figura 139 (5º tipo)  
Igreja do Convento de N. S. da Graça

Coroamento com formas mais dinâmicas, através dos recortes do frontão, porém seus ornatos são mais simplificados, as figuras alegóricas sobre os pedestais são pequenas em relação às do terceiro, quarto e quinto tipos. Possui resplendor, como o terceiro tipo, porém, colocado de forma distinta. Molduras curvas delimitam o espaço entre as volutas e interligam o arremate superior.

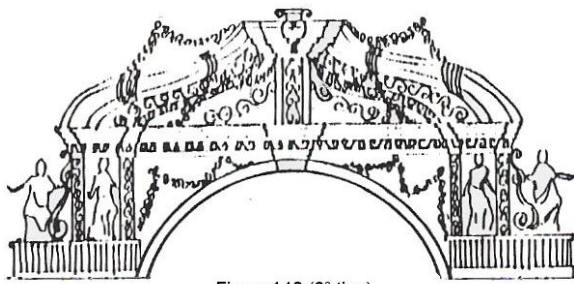


Figura 140 (6º tipo)  
Igreja do Convento de N. S. do Carmo

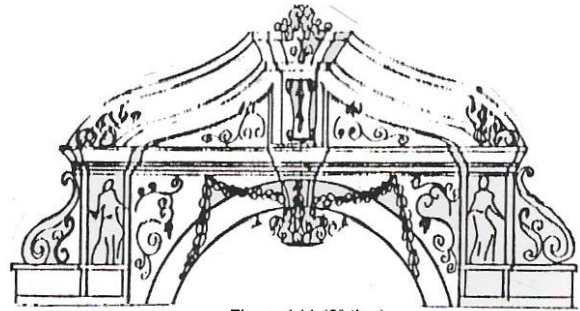


Figura 141 (6º tipo)  
Capela da Piedade do Rec. dos Perdões

Os coroamentos destes tipos são leves, caracterizados por curvas suaves e ornatos de dimensões e formas variadas, organizados a partir de elementos constantes: composição em dois níveis, delimitados por entablamento que os diferenciam dos demais. Assemelham-se aos do terceiro ao sexto tipo por possuírem elementos tridimensionais que proporcionam maior movimentação no coroamento através das figuras alegóricas sobre pedestais.

Os coroamentos saem da forma estática inicial bidimensional, para uma mais dinâmica e tridimensional, a partir do século XVIII, causando um efeito cenográfico e inovador de representação, integrando-se ao conjunto.



### 5.3 *Comparação entre os nichos ou camarins*

Os retábulos dos altares-mores estudados associam-se todos a um nicho<sup>19</sup> ou camarim<sup>20</sup>, utilizado com a finalidade de reforçar o culto Eucarístico, a partir do século XVII. Foram agrupados em sete tipos de acordo com as semelhanças de suas características. Em forma de arco, o nicho ou camarim é, na maioria das vezes, o elemento estruturador do retábulo. Sua análise demonstra, não só grande importância na composição dos diversos tipos, como também seu gradativo crescimento, geralmente, em função dos tronos.

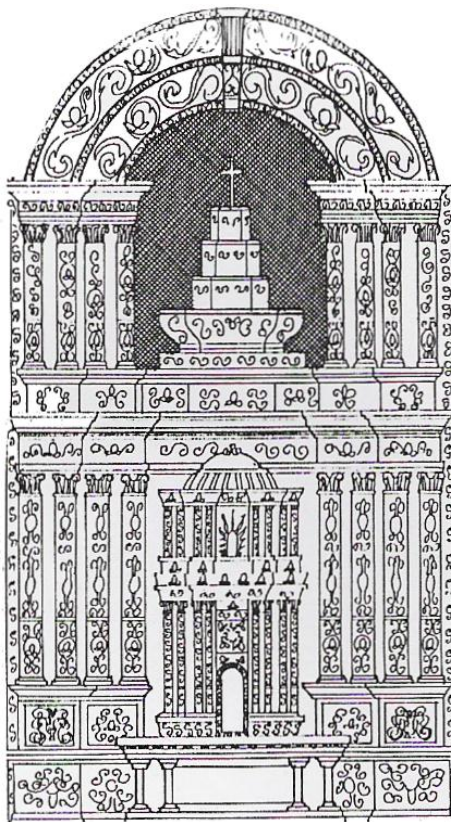


Fig. 141 – Nicho da Igreja do Colégio de Jesus

A construção deste nicho (1679) é posterior embora dentro do mesmo século, possuindo forma bem definida. O retábulo do primeiro tipo distingui-se dos demais pela organização planimétrica sem relação direta com o centro da composição.

19 NICHOS – Cavidade de forma variada; nos retábulos: espaços destinados à colocação do trono.

20 CAMARIM – Diminutivo de câmara; nos retábulos: espaços destinados à colocação do trono; possui dossel e cortina.

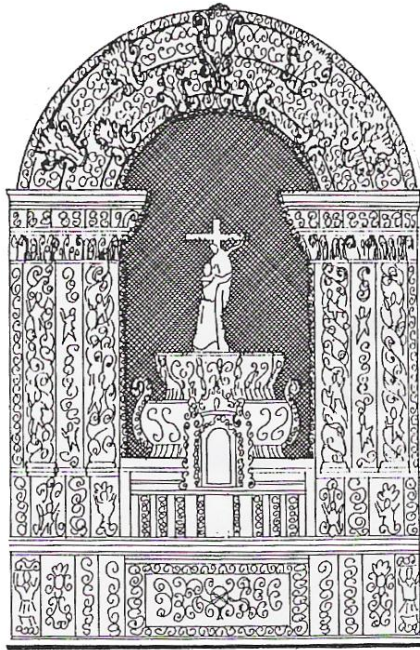


Fig. 142 – Nicho da Igreja do Convento do S. Francisco

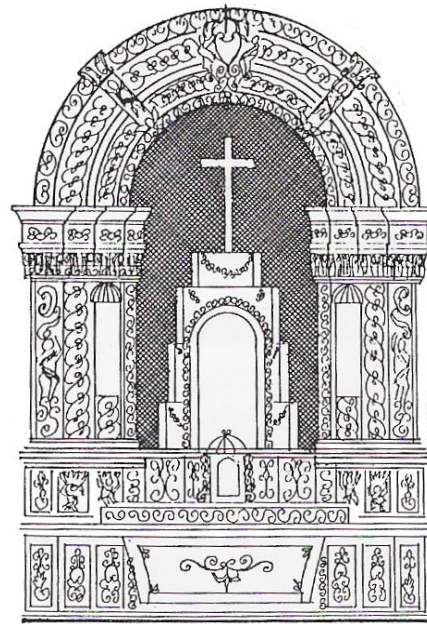


Fig. 143 – Nicho da Igreja de N. S. da Boa Viagem

No segundo tipo a área central passou a ser o enfoque da composição, acentuado pela repetição de arcos concêntricos, recuados de modo gradativo. Percebe-se, nestes recuos, uma preocupação com a volumetria de limites internos e externos definidos pelos referidos arcos. Os nichos foram abertos posteriormente (século XIX) e acrescentados os tronos.

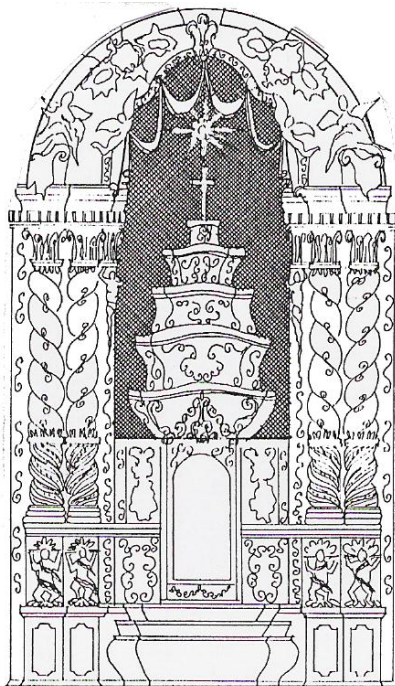


Fig. 144 – Camarim da B. de N. S. da Conceição da Praia

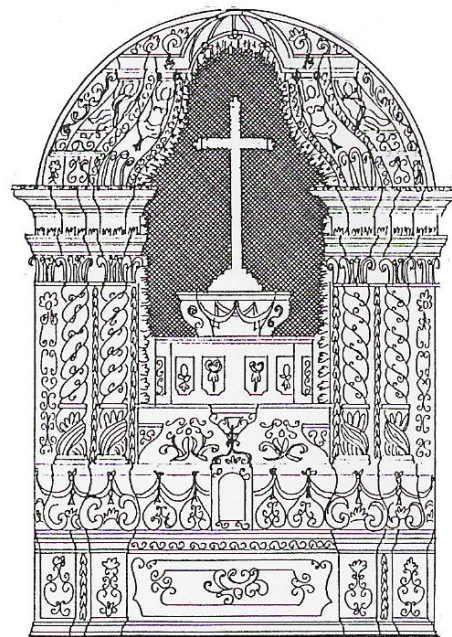


Fig. 145 – Camarim da Igreja de N. S. da Penha de França

Do terceiro ao quinto tipos o camarim foi acrescentado ao retábulo



o que provocou efeitos teatrais, principalmente, através dos dosséis e panejamentos como cortinas. São mais profundos, fato associado ao crescimento do trono a uma maior complexidade das formas e à diversidade de planos e superfícies. Dissimula-se o contorno do seu arco que, sobreposto por sanefas, torna-se sinuoso. O trono da Igreja de N. S. da Penha foi modificado no século XIX.

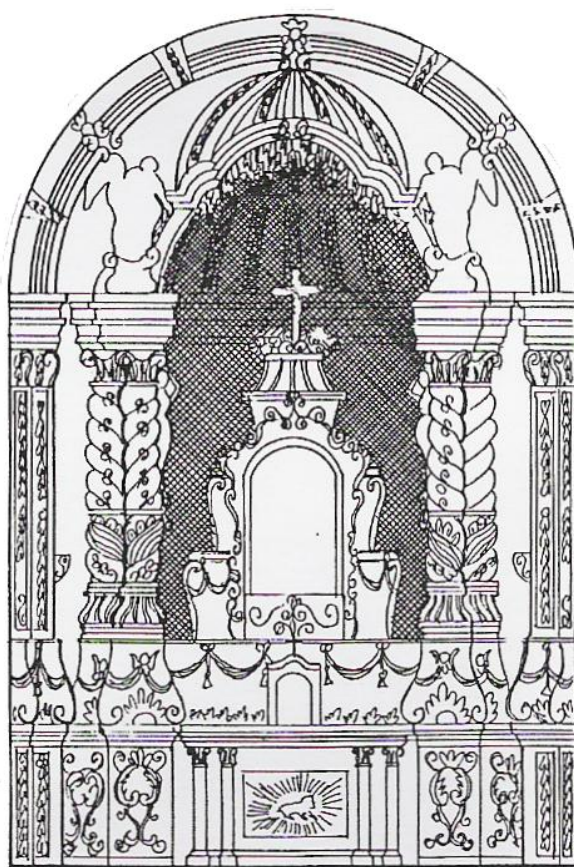


Fig. 146 – Camarim da Igreja do convento de N. S. da Conceição da Lapa

O camarim do quarto tipo diferencia-se totalmente dos demais devido a sua tridimensionalidade e formato semicircular delimitado por dez colunas que apóiam o remate superior, em forma de coroa. Caracteriza-se, também, como nos do terceiro tipo pelo aumento da profundidade. O plano anterior da composição se afastou da parede de fundo da capela-mor, originando um espaço maior, atrás do retábulo. Junto ao contorno do camarim, a profusão de ornamentos não dissimula seus limites, permitindo a visualização da forma nítida do seu arco.

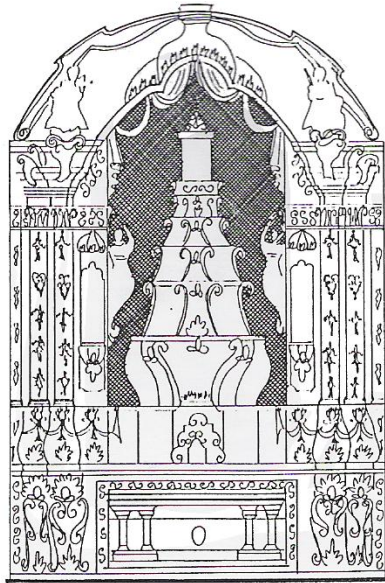


Fig. 147 – Camarim da Igreja da S. Casa de Misericórdia

No quinto tipo o camarim, de grandes dimensões, se caracteriza de modo definitivo como um espaço resultante do crescimento do trono escalonado, o que explica a maior profundidade da capela-mor. Assemelha-se ao do terceiro tipo diferenciando-se pela presença da imagem orago, não mais à frente do camarim e sim, sobre o trono.

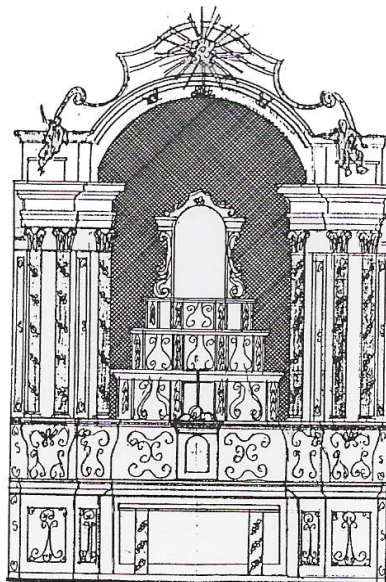


Fig. 148 – Nicho da Igreja do Convento de N. S. da Graça

No sexto tipo o nicho, de grandes proporções, apresenta elementos



comuns ao quinto tipo como: crescimento do trono, deslocamento da imagem da base no nicho para o alto do trono, diferindo-se pela simplificação do coroamento e ausência de dossel.

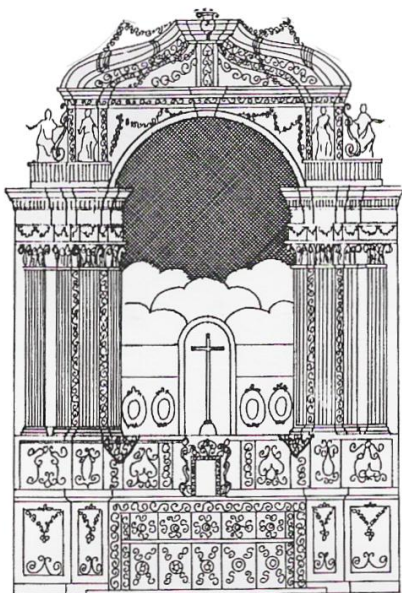


Fig. 149 – Nicho da Igreja do Convento de N. S. do Carmo

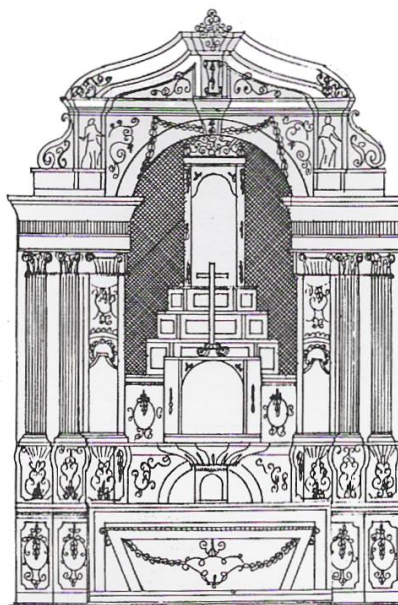


Fig. 150 – Nicho da Capela da Piedade do Recolhimento do Bom Jesus dos Perdões

Os nichos do sétimo tipo são muito semelhantes ao do sexto tipo diferindo na altura. A abertura do nicho sofreu redução da altura devido a presença de um embasamento sob o trono, com frontal apainelado, ornado por molduras que abrigam relíquias.

Os retábulos dos dois primeiros tipos não possuíam nichos, sendo acrescentados posteriormente, em função das normas do Concílio Tridentino, tendo como objetivo reforçar o culto Eucarístico. Nos retábulos do terceiro ao quinto tipos, às aberturas dos nichos foram acrescentados dosséis, panejamentos e demais ornatos que os caracterizaram como camarins. Os do sexto e sétimo tipos voltam à condição de nichos, embora contornados por colunas e coroamento com elementos decorativos menos profusos que os dois primeiros tipos. O dinamismo é marcado pela tridimensionalidade de sua construção e presença de figuras alegóricas no coroamento.

# C onclusões

Procurou-se, neste trabalho, analisar os aspectos: formal, construtivo e ornamental dos altares-mores de Salvador, construídos nos séculos XVII e XVIII, com base no seu histórico, fundamental para o conhecimento das reformas e intervenções que sofreram durante os séculos, como também para o entendimento de tais construções. Embora não sejam totalmente originais, as suas formas básicas foram preservadas.

A construção dos altares-mores deveu-se ao impulso renovador da igreja, sendo esta uma forma de expressão da religião através da arte, assumindo mais importância na definição espacial, do que o volume inicial construído ao qual está aplicado.

O predomínio do catolicismo teve raízes em Portugal e expandiu-se pelos seus domínios, inclusive o Brasil, mais precisamente a partir do Concílio de Trento, quando a Igreja católica romana implantou-se e consolidou-se. A Igreja foi regida, desde o descobrimento até o início do século XVIII, segundo as Constituições Eclesiásticas de Lisboa e Évora e de acordo com as disposições do Concílio de Trento. Ainda no século XVIII, as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia foram promulgadas, pela iniciativa do Arcebispo Dom Sebastião Monteiro da Vide, o que efetivamente determinou os novos modos de confirmação da fé e da construção dos templos.

Na época do descobrimento, as primeiras igrejas foram construídas de taipa e seus altares eram singelos, adequando-se aos materiais encontrados na região. O barro, a madeira e a palha eram utilizados para essas primeiras edificações, que seriam substituídas ao longo dos séculos. A mão-de-obra era

constituída pelos povoadores, juntamente com os que aqui residiam. As edificações erguidas no início da segunda metade do século XVI e a maior parte do século XVII criaram ambientes bem simples.

Alguns dos primeiros altares tiveram características renascentistas, substituídas pelo barroco que, efetivamente, floresceu e dominou os retábulos dos altares-mores. No primeiro período do barroco houve a predominância da volumetria das formas e ornamentações; no segundo, estas foram ordenadas objetivando o efeito cenográfico. O final do século XVIII foi marcado pela influência francesa, sob o signo do rococó, cujas decorações, delicadas e douradas, se sobrepunham ao branco. Na decoração do interior, a igreja mostrava uma unidade entre a arquitetura, a pintura e a escultura, que formavam um cenário, sempre preparado para atrair o fiel.

A grandiosidade deste acervo reside na singularidade técnica e estilística de muitos exemplares; inédita quando se analisa a extensão territorial e as condições do país na época. A tão rica ornamentação, que caracteriza o grande número de obras significativas, reflete o espírito criador dos homens da Contra Reforma e do barroco. Eles conseguiram intensificar a expressividade de suas manifestações de fé, servindo-se, para esse fim, da riqueza e da exuberância das formas.

Os altares estudados sofreram influências dos estilos citados, possuindo características híbridas, em função de adequar-se ao gosto de cada época. Não constituem-se em cansativas repetições de modelos estilísticos, pois possuem composições ímpares que os tornam singulares. No decurso dos séculos, alguns foram totalmente substituídos, por estarem deteriorados, e outros sofreram adaptações, atendendo as exigências do culto e da sociedade.

Pelo fato da maioria desses templos ter sido construída e administrada pela Igreja, embora mantida e utilizada pelo povo, estas construções foram preservadas de forma espontânea pelos fiéis. Ainda que na retaguarda estivesse toda uma sociedade mantenedora, composta pela própria Igreja, pelas confrarias e irmandades religiosas, pelo poder político e em alguns casos representada pela Coroa portuguesa, foi o devoto o seu mais dedicado conservador. Mesmo com todo o empenho da comunidade em preservar este patrimônio no decorrer dos séculos, vários fatores contribuíram para o avanço da sua degradação. Diante desta realidade foi efetuado um levantamento do estado de conservação, como forma de alertar e incentivar a preservação desse patrimônio de grande importância cultural.

A metodologia utilizada para a análise da arte e da arquitetura dos altares-mores baseou-se no levantamento histórico da construção, focalizando suas características estruturais e ornamentais, utilizando um estudo sistemático da forma, da composição estilística e da comparação. Buscou-se, com o apoio gráfico e fotográfico, chegar a uma síntese, para a obtenção da percepção clara do conjunto e da configuração da estrutura compositiva e do seu papel na conformação do espaço.

Os conhecimentos histórico, estético e técnico do universo representativo dos altares-mores em Salvador são fatores enriquecedores na compreensão da evolução estilística, pois, partindo dessas informações, pode-se buscar novos caminhos a fim de aprofundar inúmeras questões em torno deste tema.

# *R*eferências bibliográficas

ALVES, Marieta. *A Santa Casa da Misericórdia e a sua igreja*. 2ed. Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador, 1952 (Pequeno Guia das Igrejas da Bahia, v. XI).

\_\_\_\_\_. *Convento da Lapa*. Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador, 1953 (Pequeno Guia das Igrejas da Bahia, v. XIII).

\_\_\_\_\_. *Convento de São Francisco na Bahia*. Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador, 1949 (Pequeno Guia das Igrejas da Bahia, v. III).

\_\_\_\_\_. *Dicionário de artistas e artífices na Bahia*. Salvador: Universidade Federal da Bahia / Conselho Estadual de Cultura, 1976.

\_\_\_\_\_. et. al. *Historia das artes na cidade do Salvador*. Salvador: Prefeitura Municipal, 1968. 267 p.

\_\_\_\_\_. *Igreja de N. S. da Conceição da Praia*. Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador, 1954 (Pequeno Guia das Igrejas da Bahia, v. XV).

ALMEIDA, Cândido Mendes. *Direito civil eclesiástico brasileiro*. Tomo I, 2ª parte. Petrópolis: Vozes, 1983.

ALVIM, Sandra. *Arquitetura religiosa colonial no Rio de Janeiro: plantas, fachadas e volumes*. Rio de Janeiro: UFRJ / MINC – IPHAN, 1999.

AMOROSO, Timóteo. *400 anos de São Bento da Bahia*. Salvador: Odebrecht, 1982.

ÁVILA, Affonso et alli. *Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação*. São Paulo: Melhoramentos, 1980. 220 p.

AZZI, Riolando (Org.). *A vida religiosa no Brasil*. São Paulo: Paulinas, 1983.

BAHIA, Secretaria da Indústria, Comércio e Turismo. *IPAC-BA Inventário de proteção do acervo cultural; monumentos do município do Salvador*. 2. ed. Salvador, 1975. v. I.

BARBOSA, Manoel de Aquino. *A igreja no Brasil; notas para a sua história*. Rio de Janeiro: A Noite, 1945. 281 p.

\_\_\_\_\_. *Efemérides da freguesia de Nossa Senhora da Conceição da Praia*. Salvador: Beneditina, 1970.

\_\_\_\_\_. (Org.). *O bi-centenário de um monumento bahiano*. Salvador: Beneditina, 1971

BAZIN, Germain. *Arquitetura religiosa e barroca no Brasil*. Tradução Glória Lúcia Nunes. Rio de Janeiro: Record, 1983.

\_\_\_\_\_. *Barroco e rococó*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

BECKHÄUSER, Alberto. *Símbolos litúrgicos em forma popular*. Petrópolis: Vozes, 1976.

BIANCARDI, Cleide Santos Costa. *Formas e funções das sacristias no Brasil colônia*. São Paulo: FAU/USP, IPHAN, 1988.

\_\_\_\_\_. Liturgia, arte e beleza. In: TIRAPELI, Percival (Org). *Arte sacra colonial: barroco memória viva*. São Paulo: UNESP, p. 42-57, 2001.

BISHOP, M. *História litúrgica*. São Paulo: A. Campos, 1918

CAMPIGLIA, G. Oscar Oswaldo. *Igrejas do Brasil: fontes para a história da Igreja no Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1970. 338 p.

CARDIM, Fernão. *Tratado da terra e da gente do Brasil*. 3ed. São Paulo: Nacional, 1978.

CARVALHO, Anna Maria Fausto M. de. *A madeira como arte e fato*. Rio de Janeiro: SPHAN, Pró Memória, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000.

CARVALHO, Benjamin de A. *Igrejas barrocas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

CARVALHO, Maria Ângela Moraes de. *Igreja da Vitória vista através de documentos de seu arquivo*. Salvador: Mensageiro da Fé, 1987.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANDT, Alain. *Dicionário de símbolos; mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 6. ed. Tradução Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1992. 348 p.

CHING, Francis D. K. *Dicionário visual de arquitetura*. Tradução de Júlio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 319 p.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Rubens F. Frias. São Paulo: Moraes, 1984. 614 p.

COELHO, Antonio. *Curso de liturgia romana*. Braga: Litúrgica, 1943.

CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS do Arcebispado da Bahia, feitas e ordenadas por D. Sebastião Monteiro da Vide. São Paulo: Typ. 2 de Dezembro, 1853.

CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos. *Dicionário da arquitetura brasileira*. São Paulo: Ediart, 1972. 479 p.

CORREIA, V. *Regimentos dos officiaes mecânicos da mui nobre e sempre leal cidade de Lisboa (1572)*. Coimbra: Universidade, 1926.

COSTA, Lúcio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil In: *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – 60 anos. Rio de Janeiro, n° 26, 455 p, 1997*.

COSTA, Lygia Martins. Inovação de Antonio Francisco Lisboa na estruturação arquitetônica do retábulo. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, p. 223-236, 1978.

COSTA, Mozart Alberto Bonazzi da. *Ornamentação barroca e rococó*. São Paulo: Metalivros, 2001.

ETZEL, E. *O barroco no Brasil: psicologia e remanescentes*. 2ed. São Paulo: Melhoramentos, 1974.

FALCÃO, Edgar de Cerqueira. *Relíquias da Bahia*. São Paulo: Lanzara, 1940.

FERRERES, R. D. *Enciclopédia de la religión catolica*. Barcelona: Rafael Salvá, 1950.

FLEXOR, Maria Helena. *As Constituições primeiras do Arcebispado da Bahia: devoções e arte*. Salvador: UFBA, agosto de 2001, 11 p. (Apostila).



FLEXOR, Maria Helena. *As Constituições primeiras do Arcebispado da Bahia: Eucaristia e a cidade*. Salvador: Museu H. Catarino, 07 de novembro de 2001, 13 p. (Apostila).

\_\_\_\_\_. (Org.) *Atas do IV Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte: A arte no mundo português dos séculos XVI ao XIX: confrontos, permanências, mutações*. Salvador: UFBA, 2000. 593 p.

\_\_\_\_\_. *Oficiais mecânicos na cidade do Salvador*. Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador / Departamento de Cultura / Museu da Cidade, 1974. 90p.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1940.

FREIRE, Luis Alberto Ribeiro. *A talha neoclássica na Bahia*. Universidade do Porto, 2000. 3v. (Tese de doutorado em Ciências e Técnica do Patrimônio, Faculdade de Letras).

GOLDMANN, Lucien. Consciência real e consciência possível, consciência adequada e falsa consciência. In: *Crítica e dogmatismo da cultura moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974. p. 99-107.

HARNISCH JÚNIOR, Hoffmann. *O ornamento e suas aplicações artísticas*. Tradução de W. de Wersin. Rio de Janeiro: Walter Menzi, s/d., 110p

HAUTECOEUR, Louis. *História geral da arte*. Tradução de Marianne Strumpf. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963. Livros: VIII e XV.

HEINZ, Mohr. *Dicionário dos símbolos: imagens e sinais da arte cristã*. São Paulo: Paulus, 1994.

HOORNAERT, Eduardo. *História da igreja no Brasil*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

HUYGHE, René. *O poder da imagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Inventário nacional de bens móveis integrados. Salvador, 2000. n. 158.

JABOATAM, Antônio de Santa Maria (frei). *Novo orbe seráfico brasílico ou chronica dos frades menores da província do Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Geográfico e Histórico Brasileiro, 1858.

JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. 15. ed. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964. 316 p.

KOCH, Rudolf. *O livro dos símbolos*. Tradução de Edmond Jorge e Armando de S. Campbell. Rio de Janeiro: Renes, 1982, 111p.

KOCH, Wilfried. *Estilos de arquitetura*. Lisboa: Presença, 1988. 2 v.

LEITE, I. J. Serafim. *Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil: 1549 – 1560*. Rio de Janeiro: Broteria, 1953.

\_\_\_\_\_. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Lisboa: Portugália, 1938.

\_\_\_\_\_. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1945.

LISBOA, Balthazar da Silva. Riqueza do Brasil em madeiras de construção e carpintaria. In: *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, Salvador, v. 52, p. 222-263, 1926.

LISBOA, Pedro L. B. Uma madeira muito usada no barroco mineiro. In: *Ciência Hoje*. Rio de Janeiro, v 17, nº 97, p. 18-20. jan /fev, 1994.

LORENZI, Harri. *Árvores brasileiras: manual de identificação e cultivo de plantas arbóreas do Brasil*. 3. ed. São Paulo: Plantarium, 2000.

LURKER, Manfred. *Dicionário de figuras e símbolos bíblicos*. Tradução de João Rezende da Costa. São Paulo: Paulus, 1993.

MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco*. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 1983.

MARTINEZ, Socorro Targino. *Bahia: signos da fé*. Salvador: Casa Jorge Amado, 1998.

\_\_\_\_\_. *Ordens terceiras: ideologia e arquitetura*. Salvador: Universitária, 1988. 356 p.

MARTINS, Geraldo Ignácio de L. Sodré. *Nossa Senhora da Conceição da Praia: 1965 construção ou ampliação*. Salvador: Fundação Cultural de Estado da Bahia, 1985, 72 p.

MEYER, F. S. *Manual de ornamentación*. Barcelona: s/ed, 1975.

- MOREIRA, Vicente Diocleciano. *História da edificação do convento e igreja de São Francisco*. Salvador: IPAC, 1977.
- MUNFORD, Lewis. *Arte e técnica*. Tradução de Fátima Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1986. 143 p.
- OLIVEIRA, Mario Mendonça de. *Tecnologia da conservação e da restauração: materiais e estruturas* Salvador: EDUFBA, 2002. 203 p.
- OTT, Carlos. *A Catedral da cidade do Salvador*. Salvador: Alfa Gráfica, 1987. 64p.
- \_\_\_\_\_. *A Santa Casa da Misericórdia da cidade do Salvador*. Rio de Janeiro: IPHAN, n. 21. 237 p, 1960.
- \_\_\_\_\_. *Pequena história das artes plásticas na Bahia entre 1550 – 1900*. Salvador: Alfa, 1988.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 2. ed. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1979. 444 p.
- PARISSE, Luciano. *A liturgia e a igreja*. Petrópolis: Vozes, 1967, 218p.
- PEREZ-RIOJA, J. A. *Diccionario de símbolos y mitos*. Madri: Tecnos, 1971
- PERICÃO, M. da G. *Tratadística da arte dos séculos XVII e XVIII existente na Academia das Belas Artes de Lisboa*. In: *Barroco*. Belo Horizonte, v. 15, p. 189-217, 1990-1992.
- PEVSNER, Nikolaus et alli. *Dicionário enciclopédico de arquitetura*. São Paulo, Artenova, 1977.
- PFEIFFER, Wolfgang. *Ornamentos: encantos do barroco do Brasil*. In: *O universo mágico do barroco brasileiro*. São Paulo, p. 84-100, 2000.
- PFEIL, Walter. *Estruturas de madeira*. 4. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1985. 296p.
- PIERRARD, Pierre. *História da igreja*. Tradução de Álvaro Cunha. São Paulo: Paulinas, 1982.
- PLENDERLEITH, H. J. *La conservacion de antigüedades y obras de arte*. Tradução de Arturo Diaz Martos. Valencia: Artes Gráficas Soler, 1967.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

QUERINO, Manoel Raimundo. *Artistas baianos*. 2. ed. Salvador: A Bahia, 1911. 263 p.

\_\_\_\_\_. *As artes na Bahia: esboço de uma contribuição histórica*. 2. ed. Salvador: Diário da Bahia, 1913. 241 p.

RAPPOPORT, A. Origens culturais da arquitetura. In: *Introdução à arquitetura*. Rio de Janeiro: [s.n.], p. 65-98, 1984.

REAL, Regina M. *Dicionário de belas artes: termos técnicos e materiais afins*. Rio de Janeiro: Fundo da Cultura, 1962. 2 v.

REYMONT, Marcel. *Princípios da igreja no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1989.

RIGHETTI, Mário. *Storia liturgica*. Milão: Ancora, 1950. p. 407- 451.

RIZZINI, Carlos Toledo. *Manual de dendrologia brasileira*. 2ed. São Paulo: Edgard Blücher, 1985. 304 p.

RODRIGUES, Edmundo. *Manual Ilustrado de estilos artísticos*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1982.

ROWER, Basílico. *Dicionário litúrgico*. Petrópolis: Vozes, 1947.

RUBERT, Arlindo. *A igreja no Brasil: origem e desenvolvimento; séc. XVI*. Santa Maria: Palloti, 1981, v. 1.

RUY, Afonso. *A Catedral Basílica do Salvador*. Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador, 1949 (Pequeno guia das igrejas da Bahia, v. I).

\_\_\_\_\_. *História da Câmara Municipal do Salvador*. Bahia: Tipografia Beneditina, 1953.

\_\_\_\_\_. *Igreja da Graça*. Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador, 1965 (Pequeno guia das igrejas da Bahia).

\_\_\_\_\_. *Igreja do Convento do Carmo*. 2. ed. Salvador: Prefeitura do Salvador, 1965 (Pequeno guia das igrejas da Bahia).

SARTORE, Domenico. *Dicionário de liturgia*. Tradução de Isabel F. Ferreira. São Paulo: Paulinas, 1992.

SANTOS, Eurico, *Nossas madeiras*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

SANTOS, Paulo Ferreira. *O barroco e o jesuítico na arquitetura do Brasil*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1951. 250p.

SILVA, Cândido da Costa e. *Os Segadores e a Messe: o clero oitocentista na Bahia*. Salvador: SCT, EDUFBA, 2000. 502 p.

SILVA, Ivan. *Iconografia*. Belo Horizonte: EBA / UFMG, 1978. 20 p.

SILVA-NIGRA. Clemente Maria da. *Os dois escultores: Frei Agostinho da Piedade, Frei Agostinho de Jesus e o arquiteto Frei Macário de São João*. Salvador: UFBA, 1987.

SMITH, Robert C. *Arquitetura colonial baiana: alguns aspectos de sua história*. Salvador: Museu do Estado - SEC, 1953.

\_\_\_\_\_. *As artes na Bahia: arquitetura colonial*. Salvador: Prefeitura Municipal, 1951. 74 p. (Evolução Histórica da Cidade do Salvador, 4).

\_\_\_\_\_. Aspectos da arquitetura da Basílica da Conceição da Praia. In: BARBOSA, M. de Aquino (Org.). *O bi-centenário de um monumento bahiano*. Salvador: Beneditina, 1971.

SINZING, Pedro. Maravilhas da religião e da arte na Igreja e no convento de São Francisco da Bahia. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, n° , 359 p., 1933

SPLETZ, Alexander. *Enciclopédia de los estilos ornamentales: desde los tiempos prehistóricos hasta el siglo XIX*. Buenos Aires: Hachette, 1950.

TOLEDO, Benedito C. Do século XVI ao início do século XIX: Maneirismo, barroco e rococó. In: ZANINI, W. (Org.) *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Walter Sales, 1983. p. 112-210.

\_\_\_\_\_. Do risco à estereotomia. *O Estado de São Paulo*. 2 jun., 1978. Supl. Cult., n. 88, p. 3-4.

UPJOHN, Everard M. *História mundial da arte*. Tradução de Mannuela França. São Paulo: Difel, 1975.

VALLADARES, Clarival do Prado. *Nordeste histórico e monumental*. Salvador: Odebrecht, 1991. 518 p.

VASCONCELLOS, Sylvio de. Ofícios mecânicos em Vila Rica durante o século XVIII. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, nº 32, p. 302-313, 1940.

\_\_\_\_\_. *Vocabulário arquitetônico*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 1974. 3 v.

VIANNA, Francisco Vicente. *Bahia histórica*. Salvador: Typografia Bahiana, 1921.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. São Paulo: Martins Fontes, 1996

---

**A**<sub>NEXOS</sub>

## **Livro nº 15 de Acórdãos p. 238 e 239**

Termo de resolução em que se tomou em Meza, de mandar fazer hum retábulo, e duas toxeiras para a capella mor da Igreja desta Caza da Santa Mizericordia, e do ajuste que delle se fez com o Mestre Intalhador Antonio Rodrigues Mendes como abaixo se declara (22/06/1774).

Aos vinte e dois de junho de mil settecentos e setenta e quatro annos nesta cidade do Salvador Bahia de Todos os Santos, e Caza do consistório da Santa Mizericordia, estando em Meza redonda comgregados o Irmão Provedor Fructuoso Vicente Vianna, Familiar do Santo Officio, Homem de Negocio desta Praça e Ex-Deputado da Meza de Inspeção, comigo Escrivão e mais Irmãos da Meza abaixo asignados. Foy proposto pello dito nosso Irmão Provedor que sendo o Culto Divino o objecto da nossa profunda Veneração, e ser Christo Senhor Nosso nos sagrados templos tratado com a mayor grandeza, aparato, e riqueza, segundo as possibilidades da terra assim para alegria das almas dos fiéis Christãos, como para confusão total dos hereges, pelo aseyo e respeito com que se deve tratar a Deus accidentalmente; e que sendo esta Santa Caza huma das principais Igrejas desta Cidade; onde actualmente concorrem o povo e pessoas mais qualificadas della nas assistencias das festas mais solenes se fazia digno de reparo o retabulo da Capella mor, que se achava totalmente arruinado, podre, e quasy a cahir, e incapas de nella se expor o Divino Sacramento nos dias festivos, e com evidente perigo do sacerdote, que o leva nas mãos ao trono para o expor, e que para evitar o risco, e danno que podia acontecer, parecia a elle dito Provedor se mandace fazer um retabulo novo para o Altar da Capella mor, com duas toxeiras para o seu ornato, pello melhor artífice, e pello modelo mais moderno que se podece escogitar, para o que se ponhão editais públicos afim de que os Mestres Intalhadores desta Cidade apparecessem nesta Caza do Despacho com os sues riscos, para a vista delles se escolhes o melhor, e ajustar o preço da dita obra. O que ouvido por todos votarão uniformemente que, era justo, e de grande louvor, e, atenção a referida proposição do dito Irmão Provedor, pelo que mandando-se afixar os ditos editaes forão apresentados em Meza vários riscos,



dos quais só o do Mestre Antonio Rodrigues Mendes, foi o que melhor agradou, assim pela demonstração de ser feito pelo methodo mais moderno que presentemente pode lembrar, como pela certeza das medições. E sendo chamado o dito Mestre, esta Meza se encarregou de fazer o dito Retabulo, e toxeiras, com toda a perfeição, com declaração porem, que quando deliniare, e plantare a madeira do Retabulo para a volta de cima delle, faria que, a moldura que a goarnece por detrás dos Santos Doutores, postos sobre os capitéis, goarnecerá também a meza que vai direita para cima, para daly buscar a cúpula; e que em cima desta, podendo ser, sem defeito do prospecto de toda a obra, se porá a gloria da Santíssima Trindade com seus Serafins, e rayos, que ainda a seu tempo se resolverá sendo conducentes a mesma obra que se acha demonstrada no risco que se lhe entregou assignado pelos Irmãos desta Meza; e que as toxeiras as faria pela do risco numero dois, exceptuando deste somente a caza, e prato de cima, pondo-lhe a que tem o primeiro risco numero hum como vai declarado com duas linhas de tinta no mesmo debuxo; e depois de tudo lhe ser bem ponderado, não teve duvida em cousa alguma, e se ajustou com a mesma Meza, de fazer, e acentar a dita obra do Retabulo, e toxeiras, dentro do templo de hum anno que principiará a correr do dia da data deste. Termo que findara em o outro tal do anno próximo futuro de mil settecentos, secenta e cinco, de sorte que tudo venha a servir na festa da Vizitação de Nossa Senhora a Santa Isabel, e tudo pela quantia de hum conto, e cem mil reis pagos em três iguais soluções a saber, a primeira de trezentos secenta e seis mil, seiscentos e seis reis, para principio da obra e assignar deste Termo, a segunda a seis mezes, e a terceira no fim de toda a obra, e seu acentamento; bem entendido que toda sera bem limpae com toda a perfeição de madeirade bom cedro, sem branco, nem corrução alguma, tudo pela referida quantia sem que possa em tempo algum pedyr por si ou seus herdeiros, qualquer mayor pagamento que seja, a titulo de acréscimos, pois os que possam sobrevir, vão todos considerados e ajustados pelo referido preço. E que outrossim depois de asentado o dito retabulo, e toxeiras, tudo sera conferido pelos próprios riscos, e, faltando-se alguma couza da obra que nellesvai delineada, sera obrigado a po-la na sua ultima perfeição que há de servir, como o tudo o mais que tocar ao acentamento della, sem o que não poderá receber o ultimo pagamento, e se obriga que não cumprindo assim

como fica ajustado, poderá a Meza mandar acabar tudo a custa do dito Mestre. E porque assim o prometeu cumprir por sy e seus herdeiros debaixo da hipoteca de todos os seus bens, e se deu por entregue da quantiareferida do primeiro pagamento, se mandou lavrar este termo, em que assignou com o dito Provedor e Irmãos Concelheyros da Meza, e comigo Innocencio Joze da Costa Escrivam actual da Meza que esta sobreescrevy e assigney.

“O Provedor Fructuoso Vicente Vianna – Innocencio Jozê da Costa 1774 Antonio Joseph M. – João da Costa Xavier – Domingos da Silva Paranhos – Jose Martins Bandeira – Francisco Joze da Gouvêa – Pedro Alexandrino Soares – Jozê Antonio de Castro – Antonio Rodrigues Mendes” (ASCMS, (7), fos. 237 v. 238r).