

# DESCRIÇÃO DA TÉCNICA E ANÁLISE FORMAL DA POLICROMIA NA IMAGINÁRIA BAIANA<sup>1</sup>

CLÁUDIA GUANAIS<sup>2</sup>

## RESUMO

Parte integrante de um projeto de pesquisa maior, onde se pretende analisar os diversos padrões da policromia da imaginária baiana, o presente trabalho apresenta alguns fundamentos preliminares desta pesquisa, por meio da análise formal da policromia.

É apresentado inicialmente um breve histórico da imaginária, visando fornecer subsídios para a compreensão desta arte no contexto cultural quando foram produzidas. Esta contextualização é essencial para compreender o artista dentro da estrutura social de sua época.

A descrição da técnica utilizada pelos antigos “encarnadores” (como eram chamados os artistas que pintavam as esculturas religiosas) é fundamental, pois permite um olhar mais aguçado do objeto. Sem um conhecimento adequado destas técnicas, dificilmente se enxergará sinais elucidativos das questões relevantes da pesquisa.

São analisadas as policromias de duas esculturas religiosas, procurando demonstrar as diferentes decorações e ornamentações realizadas pelos pintores em uma mesma representação iconográfica.

Por fim, breves experimentações são realizadas a partir das duas imagens estudadas, que servirão de base para a identificação de novos padrões, quando o universo de amostras for ampliado.

**PALAVRAS CHAVES –** Policromia, Escultura Religiosa.

---

<sup>1</sup> Artigo apresentado na Matéria Artes Visuais na Bahia, ministrada pelo Professor Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.

<sup>2</sup> Restauradora e Conservadora do Museu de Arte Moderna da Bahia, graduada na Escola de Belas Artes, Ufba, aluna especial do mestrado em Artes Visuais.

## ABSTRACT

The present work is part of a larger research project, in which several polychromy patterns found in religious sculpture from Bahia are analyzed. At this article, some preliminary fundamentals of this research are presented, through a formal analysis of polychromy.

Firstly, the history of religious sculpture is briefly presented, in order to provide subsidies to comprehending this art considering the cultural context in which the pieces analyzed have been produced. This contextualization is essential to understanding the artist within the social structure of its time.

The description of the technique used by the ancient “encarnadores” (as artists who painted religious sculptures were called) is fundamental, since it allows a more precise look to the object. Without an adequate knowledge on these techniques, one can fail to notice elucidative signs of the relevant points of the research.

The polychromy of two religious sculptures is analyzed, with the purpose of demonstrating the different decoration and ornamentation made by painters in a same iconographic representation.

Finally, brief experimentations, carried out from the two images studied, are presented. These experimentations will be taken as basis of identification of new patterns, when the universe of samples is extended.

**KEY WORDS** – Polychromy, Religious Sculpture.

O estudo da imaginária religiosa é considerado um campo difícil por alguns historiadores em função da grande maioria das esculturas não serem assinadas. Este anonimato tem dificultado os pesquisadores da atualidade a identificar os autores das obras. A inexistência de documentos que comprovam as autorias e os existentes, em péssimas condições (papel frágil, tinta ácida, manchas e ataque de insetos), é também um empecilho para quem quer se aprofundar nesta área. Há também as perdas e acréscimos que as obras sofreram ao longo de sua existência, prática comum até o início do século XX, que objetivava “modernizar os santos” de acordo com os gostos e costumes da época.

Ao iniciar esta pesquisa, acreditava-se que encontraria nos arquivos das Igrejas e Ordens Religiosas, condições favoráveis para consultas em fontes primárias (documentos, atas etc.). Das Três Ordens Terceiras visitadas (São Francisco, São Domingos e Carmo), apenas se teve acesso ao arquivo da Ordem Terceira de São Francisco, onde dificilmente se encontraria alguma informação que contribuísse para o estudo pretendido. Sem acesso às fontes primárias, partiu-se então para a seleção das peças que seriam analisadas, pois mesmo reconhecendo a importância dos documentos arquivísticos “faz-se necessário lembrar que a fonte primária é a própria obra”<sup>3</sup>.

Alguns critérios foram estabelecidos como, por exemplo, as imagens possuem uma policromia com boa qualidade técnica e que tivessem poucas intervenções, pelo menos, não visíveis, (critério com base no conhecimento adquirido no trabalho de conservação/restauração de imagens religiosas). No Museu de Arte Sacra, com a orientação da museóloga Mirna Dantas, e nas Ordens Terceiras acima citadas realizou-se uma seleção prévia das obras, acompanhadas por uma farta documentação fotográfica, para que se pudesse visualizar e compreender melhor as diversas padronagens que tanto enriqueceram as imagens religiosas. Após esta visualização, selecionou-se oito peças do Museu de Arte Sacra, duas peças da Ordem Terceira de São Francisco, sete peças da Ordem Terceira de São Domingos, uma peça da Ordem Terceira do Carmo, e uma peça da Catedral Basílica (quadro em anexo). Paralelo a esta fase realizou-se o estudo das técnicas dos antigos encarnadores de imagens e leituras bibliográficas. De fundamental importância para o enriquecimento deste estudo foi o contato com o santeiro José Mateus<sup>4</sup>, que informou sobre as técnicas e o conhecimento adquirido ao longo do seu ofício.

---

<sup>3</sup> COELHO, Beatriz; HILL, Marcos. Tecnologia da Escultura Policromada do Século XVIII em Minas Gerais, Belo Horizonte: 1994.

<sup>4</sup> José Mateus, 68 anos, possivelmente um dos últimos Santeiros que ainda exerce o ofício de dourador e policromador de Imagens religiosas na Cidade do Salvador. Sergipano, veio para Salvador com 24 anos. Após

Por fim, do universo de amostragem, selecionou-se apenas duas imagens (uma com autoria comprovada) que traduziam amplamente as técnicas de decoração e ornamentação realizadas nos séculos XVIII e XIX. Com a leitura destas técnicas, aplicou-se então a metodologia comparatista<sup>5</sup>, criando assim dois grupos distintos de padronagens diferentes. Esta metodologia foi utilizada, também, com as outras obras selecionadas.

O culto às imagens sagradas é atestado em diferentes culturas, desde épocas remotas, cumprindo funções diversificadas e atendendo a todos os tipos de necessidades do ser humano. Segundo Miriam Ribeiro, “As imagens não foram introduzidas na Igreja sem causa razoável. Elas derivam de três causas: a incultura dos simples, a frouxidão dos afetos e a impermanência da memória”.<sup>6</sup> A incultura dos simples refere-se àqueles que, não podendo ler o texto escrito, utilizam as esculturas e pinturas como se fossem livros para se instruir dos mistérios da fé. A frouxidão dos afetos refere-se àqueles cuja devoção não é estimulada pelos gestos do Cristo, o que se vê estimula mais os afetos do que o que se ouve. A impermanência da memória, o que se ouve é mais facilmente esquecido do que o que se vê.

A reforma protestante de Lutero no século XVI, que dava ênfase ao texto escrito da Bíblia em detrimento das representações visuais, trouxe trágicas conseqüências para a arte religiosa: nos países que aderiram ao movimento, principalmente Alemanha e Inglaterra, ocorreram destruições sistemáticas das imagens.

Com o Concílio de Trento<sup>7</sup>, os cardeais romanos definem as regras sobre o tema da “invocação e veneração das Santas Imagens”.

---

trabalhar na Igreja de Nazaré, onde admirava as imagens policromadas, começou a pintar Imagens de gesso para casas comerciais. Aprendeu a técnica do aparelho como o santeiro Aloisio e a aplicação do bolo armênio e da folha de ouro com o santeiro Álvaro. Os padrões e as cores que ele utiliza foi com a observação das Imagens nas Igrejas, em especial, Santa Úrsula, na Catedral Basílica, a qual ele chama “minha professora”. José Mateus não utiliza os materiais dos santeiros antigos, substituindo a cola de boi pela cola Cascorez. A pintura é realizada com tinta PVA misturada ao pigmento Globo Cor. O processo de douramento e brunimento seguem os ensinamentos dos mestres antigos.

<sup>5</sup> A metodologia comparatista permitiu catalogar e identificar a maior parte das obras anônimas e que não possuíam provas documentais da Antiguidade, Idade Média e até mesmo da Modernidade.

<sup>6</sup> RIBEIRO, Miriam Andrade. A imagem religiosa no Brasil, Arte Barroca, Mostra do Descobrimento, São Paulo: 2000, p. 3.

<sup>7</sup> O Concílio de Trento foi convocado pelo Papa Paulo III, a fim de estreitar a união da Igreja e reprimir os abusos, em 1546, na cidade de Trento, Itália. No Concílio tridentino os teólogos mais famosos da época elaboraram os decretos, que depois foram discutidos pelos bispos em sessões privadas. Interrompido várias vezes, o Concílio durou 18 anos e seu trabalho somente terminou em 1562, quando suas decisões foram solenemente promulgadas em sessão pública. MONFORT, Associação Cultural, Concílio Ecumênico de Trento. Disponível em <http://w.w.w.montfort.org.br/id> Acesso em: 10 dez 2006.

“Quanto às Imagens de Cristo, da Santíssima Virgem e de outros Santos, se devem ter e conservar especialmente nos templos e se lhes deve tributar a devida honra e veneração, não porque se creia que há nelas alguma divindade ou virtude pelas quais devam ser honradas, nem porque se lhes deva pedir alguma coisa ou depositar nelas alguma confiança, como outrora os gentios, que punham suas esperanças nos ídolos (cfr. Sl 134, 15 ss), mas porque a veneração tributada às Imagens se refere aos protótipos que elas representam, de sorte que nas Imagens que osculamos, e diante das quais nos descobrimos e ajoelhamos, adoremos a Cristo e veneremos os Santos, representados nas Imagens. Isto foi sancionado nos decretos dos Concílios, especialmente no segundo de Nicéia contra os iconoclastas”.<sup>8</sup>

Após esta reafirmação, detonou o início de uma nova era na arte religiosa nos países católicos. As representações escultóricas traduziram de forma mais adequada este ideal de identificação, pela sua maior capacidade de sugestão de “figurações vivas” passíveis de serem percebidas e tocadas. As diretrizes do Concílio de Trento rejeitavam imagens portadoras de falsos dogmas ou superstições.

“Se nestas santas e salutares observâncias se introduzirem abusos, deseja ardentemente este santo Concílio que sejam totalmente abolidos, a fim de que não tenha isso para os simples as aparências de um falso dogma e não seja ocasião de erros. E se alguma vez acontecer que se representem e ilustrem episódios e narrações da Sagrada Escritura, como, aliás, é conveniente ao povo pouco instruído, ensine-se então que nem por isso é possível representar a divindade, como se a víssemos com os olhos corporais, ou a pudéssemos exprimir em cores e figuras...”<sup>9</sup>

Ao longo do século XVII, a Igreja vai aos poucos perdendo sua severidade na arte religiosa, que passa também a ser reconhecida na função de edificar e de instruir.

“Os bispos ensinem, pois, diligentemente, com narrações dos mistérios de nossa redenção, com quadros, pinturas e outras figuras, pois assim se instrui e confirma o povo, ajudando-o a venerar e recordar assiduamente os artigos de fé. Então sim, grande fruto se poderá auferir do culto das sagradas Imagens, não só porque por meio delas se manifestam ao povo os benefícios e as mercês que Deus lhes concede, mas também porque se expõem aos olhos dos fiéis os milagres que Deus opera pelos seus Santos, bem como seus salutares exemplos. Rendam, assim, por eles graças a Deus, regulem a sua vida e costumes à imitação deles e se afervorem em adorar e amar a Deus, fomentando a piedade”.<sup>10</sup>

Com a chegada dos portugueses ao Brasil, vieram as primeiras esculturas religiosas. Deste primeiro século, pouca coisa se conservou em consequência do que passa também a ser reconhecida no estágio incipiente do povoamento, das reposições posteriores de imagens mais

---

<sup>8</sup> MONFORT, Associação Cultural, Concílio Ecumênico de Trento. Disponível em <http://w.w.w.montfort.org.br/id> Acesso em: 10 dez 2006.

<sup>9</sup> MONFORT, Associação Cultural, Concílio Ecumênico de Trento. Disponível em <http://w.w.w.montfort.org.br/id> Acesso em: 10 dez 2006.

<sup>10</sup> MONFORT, Associação Cultural, Concílio Ecumênico de Trento. Disponível em <http://w.w.w.montfort.org.br/id> Acesso em: 10 dez 2006.

antigas danificadas pelo tempo, e pela tradição do culto católico que determinava que as imagens fossem enterradas em local sagrado, no recinto das igrejas.

Ao longo do século XVII, com a progressiva difusão do catolicismo, havia ainda a importação européia. O povoamento se limitava à zona litorânea e os membros de ordens religiosas como a Beneditina, a Carmelita e a Franciscana passam a esculpir figuras religiosas. Além dessas ordens, os Jesuítas foram desenvolvendo nos nativos essas habilidades práticas, às vezes copiando protótipos vindo da metrópole, inspirando-se nele ou recriando-os, segundo técnicas e material de cada região.

De acordo com os contextos sócio-econômico e cultural, os artistas executaram obras em barro, madeira, pedra-sabão, metal, tecido e outros materiais. Eruditas ou populares essas obras emprestam um sentido transcendental ao grande cenário religioso das igrejas, oratórios familiares ou públicos, servindo de intermediários entre homens e Deus.

No século XVIII, os núcleos costeiros atingem maior autonomia cultural. O povoamento adentra para o interior do país em consequência do ciclo do ouro, e, graças ao desenvolvimento político e econômico, as produções escultóricas das diferentes regiões brasileiras se diversificam. A Bahia, juntamente com Pernambuco, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Maranhão são os principais centros produtores da imaginária religiosa setecentista, onde se formaram escolas regionais, com características técnicas e formais específicas. É importante salientar que estas regiões concentraram o poder político e econômico da colônia e, conseqüentemente, conquistaram maior desenvolvimento cultural e artístico no período.<sup>11</sup>

Entre as escolas brasileiras de imaginária religiosa, a Bahia é a mais abrangente, e sua produção a mais extensiva, isto porque se tornou o mais antigo e principal centro de administração religiosa na colônia e sede do primeiro bispado, instituído em 1554. A presença constante de imagens baianas em igrejas e coleções particulares em diversas regiões do país comprova a extensão deste comércio que criou raízes no século XVIII e atravessou todo o século XIX, chegando às primeiras décadas do século XX, quando foi suplantado pela indústria da imagem de gesso.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> RIBEIRO, Miriam Andrade. Ob. Cit.

<sup>12</sup> ETZEL, Eduardo. O Barroco no Brasil, 2ª ed. p. 285 a 289.

Pierre Verger<sup>13</sup> em Notícias da Bahia – 1850 cita a descrição de um viajante:

“A elevação de todas as igrejas, contribuiu para desenvolver as Belas Artes. A pompa do culto católico lhes valeu uma certa proteção. O arquiteto ergueu templos, o escultor e pintor decoraram os interiores (...) os encarnadores que pintam sobre as estátuas entalhadas pelos escultores, as carnes dos rostos, dos corpos e das mãos, e os tecidos das vestimentas esculpidas”.

Para Maria Helena Ochi Flexor<sup>14</sup> “autoria não era o espírito da época em que foi produzida a maior parte das imagens baianas”. Estas imagens eram produzidas nas oficinas dos santeiros e o trabalho era feito coletivamente, havendo, portanto, dois tipos de ações realizadas por oficiais distintos: a primeira refere-se ao escultor/entalhador, e a segunda ação refere-se ao pintor e dourador.

Manoel Querino<sup>15</sup> descreve como esta primeira ação se realizava:

“O oficial-santeiro mais graduado desbastava a madeira, operação considerada a mais importante, pois envolvia a concepção da imagem. Seguiu-se o trabalho do operador seguinte, que procedia ao recorte com o arremate do traço primitivo e por fim, a limpeza, com o aperfeiçoamento da peça. Havia ainda os especialistas que faziam as mãos e o rosto. Outros ainda completavam a imagem com os pequenos detalhes como a crescente lunar, anjos, cordões e atributos (cruz, cajado etc)”.

Para Maria Helena Flexor, cabia ao mestre esculpir as mãos e faces, pois esta era a operação mais importante.

Após a escultura pronta, lixada e totalmente limpa de resíduos (Fig. 1a), passava-se à etapa seguinte, do pintor / dourador, objeto de estudo desta pesquisa.

Segundo Célio Macedo Alves<sup>16</sup>, esta etapa nem sempre seguia de imediato a ação do escultor. O ouro e as tintas usadas, quase sempre importadas, implicavam em gastos enormes para os encomendantes.

O uso da policromia, as cores aplicadas na carnação e nas vestes transmitem um aspecto mais natural às figuras, além de dar maior significação iconográfica e simbólica. Várias etapas, portanto, deveriam ser realizadas para se obter uma pintura com boa qualidade técnica.

---

<sup>13</sup> VERGER, Pierre. Notícias da Bahia – 1850. Salvador, Corrupio, 1999 p. 173.

<sup>14</sup> FLEXOR, Maria Helena. Escultura na Bahia do Século XVIII: Autoria e Atribuições, Imagem Brasileira, CEIB, Belo Horizonte, MG, nº 01, 2001, p. 176.

<sup>15</sup> QUERINO, Manoel Raymundo. *Artistas Bahianos: indicações biográficas*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1909, p. 41.

<sup>16</sup> ALVES, Célio Macedo. *Pintores, Policromia e o Viver em Colônia*, Imagem Brasileira, CEIB, Belo Horizonte, MG nº 2-2003, p. 81.



Fig. 1a

Fig. 1b

Fig. 1c

Fig. 1d

Fig. 1e

O primeiro e mais importante processo artesanal é a aplicação da base de preparação conhecida também como aparelho (Fig. 1b), confeccionada com gesso e cola de boi<sup>17</sup>. Qualquer irregularidade nesta etapa poderá comprometer o resultado estético, a perfeição técnica e a durabilidade do douramento e da pintura.

Para confeccionar esta base, a cola que era vendida em tabletes, deveria ser derretida em banho-maria até adquirir a aparência de “ponto de fio”. Após diluir o gesso em uma pequena quantidade de água, misturava-se a cola ainda quente e batia-se com uma colher até adquirir uma consistência homogênea.

Segundo o santeiro José Mateus, para se testar se o aparelho está bom, basta pingá-lo na unha e após secagem, se não soltar com facilidade, está no ponto de ser aplicado.

Esta base era aplicada em camadas. As primeiras, mais espessas, deveriam cobrir as eventuais falhas da madeira; as seguintes, mais diluídas, eram passadas a pincel observando se a camada anterior estava totalmente seca. Após a aplicação destas camadas, aguardava-se a secagem completa, pois a menor umidade poderia provocar a descamação do ouro e da pintura. Lixava-se então o aparelho de forma suave, evitando assim marcas que comprometessem a apresentação estética do douramento e da pintura e, por fim, realizava-se o polimento com buchas de papel, unhas de ágata, bocados de pão, para que a superfície tivesse a aparência de marfim.

---

<sup>17</sup> ” (...) Os antigos preparavam esta colla com a pelle de touro e sem dúvida com todas as pelles da vaca (...) hoje, como então, prepara-se a colla com retalhos de pelles, nervos, vergas, etc. Põem-se estas pelles em água de cal e depois cozinham-se da mesma forma que os ossos; depois de esfriar transforma-se em uma geléia.” (Manual do Fabricante de Colas” citado por Heliana Salgueiro – A Singularidade de Veiga Valle, pg. 63).



A fase seguinte é a aplicação do bolo armênio ou francês<sup>18</sup> (Fig. 1c). O bolo, óxido de ferro hidratado, era dissolvido na cola de boi ou de coelho (mesmo processo de diluição do aparelho) e devia apresentar uma consistência de “chocolate encorpado”<sup>19</sup>. O bolo<sup>20</sup> servia de preparação para a folha metálica e era responsável pela reflexão do ouro, tornando-o mais avermelhado ou mais amarelado. É importante ressaltar que para a aplicação da folha de ouro, o bolo apresenta a coloração ocre avermelhada e para a aplicação da folha de prata, o bolo apresenta a coloração branca, possibilitando reflexão total da luz e, portanto, brilho metálico claro<sup>21</sup>.

Após a secagem do bolo, realizava-se o polimento e passava-se à etapa da aplicação da folha metálica (Fig. 1d). Na imaginária baiana, a folha de ouro foi bastante utilizada onde “desempenhou papel preponderante no advento e desenvolvimento do barroco”<sup>22</sup>. A folha de prata também foi utilizada, porém em menor escala. O ouro brasileiro favoreceu a confecção das finas lâminas<sup>23</sup> pelos artífices do mundo ocidental. Esta possibilidade de transformar o ouro em folhas finas é bastante antiga. Segundo Eduardo Etzel, Homero, na *Odisséia*, mencionava o uso da bigorna e do martelo na produção da folha de ouro. As folhas também foram utilizadas nas decorações da Roma antiga.

Eduardo Etzel descreve todo o processo da produção da folha de ouro:

*“O primeiro passo era bater os lingotes e formar tiras finas em uma pequena bigorna. Essas tiras eram então tornadas mais finas em um pequeno laminador à mão ou então batendo outra vez – às vezes usando os dois métodos – findo o que – a espessura era de 1/16 de polegada. Cortavam o ouro em fitas de uma polegada por uma e meia e acondicionavam-nas em pacotes nas quais as camadas de ouro eram alternadas com tiras de papel velino. É nessa pilha que o batedor está trabalhando e trabalhará por mais uma hora batendo a partir do centro (Fig. 2). A seguir, as folhas já aumentadas de tamanho, são cortadas pela metade e o pacote rearranjado para ser batido uma segunda vez. Mesmo com isso, o processo não está terminado e uma terceira batida é necessária na qual a pilha é formada com pergaminho e pedaços de pele curtida de ventre de gado. Esta pele pode ser impregnada com gesso em pó, de maneira que o ouro sairá brunido(...)”*

---

<sup>18</sup> ETZEL, (ob. cit.) cita 8 camadas de bolo e Claudina Moresi (ob. cit.) cita 5 camadas.

<sup>19</sup> ETZEL, Eduardo, ob. cit.

<sup>20</sup> Atualmente o bolo encontra-se pronto para ser aplicado. Entre outras marcas, há a “Assiete a dorer rouge” (Lefranc et borergeois) solúvel em cola de coelho e “Bol ideal para brunir” da Indústria Argentina, solúvel em água.

<sup>21</sup> MORESI, Claudina ob. cit

<sup>22</sup> ETZEL, Eduardo, ob. cit.

<sup>23</sup> Segundo cálculo de Eduardo Etzel, quinhentas folha de ouro alemão que mede 8 cm x 8 cm de 23 quilates pesa 9,216 gramas. O autor calcula que para cobrir 1m<sup>2</sup>, se gasta 2,800 gramas de ouro puro.



Fig. 2 - Gravura francesa do século XVIII mostrando as diferentes etapas para a confecção das folhas de ouro<sup>24</sup>

Em Portugal, chamavam-se “bate-folhas” os artífices que reduziam os metais maleáveis a folhas delgadas. Mais tarde, tomaram o nome de latoeiros, batedores de folhas ou funileiros.

José Gisella Valladares<sup>25</sup> refere-se aos “bate-folhas” no Brasil-colônia:

“E havia também de certo modo relacionados com a ourivesaria, os oficiais bate-folhas, a quem competia a manufatura dos pães de prata e de ouro. Seu regimento tão antigo quanto o do ourives, estabelecia provas de habilitação bem cuidadosa (...) A. J. de Mello Morais os viu trabalhando em Salvador em 1839 numa pedra sobre a qual o artista estendia o ouro e a prata para reduzir a lâminas conhecidas por pão de ouro e de prata com que se douravam os templos e os objetos de luxo”.

Em Salvador, houve “bate-folhas” que chegou a gozar posição social como Joaquim Álvares de Araújo<sup>26</sup> (Fig. 3a), que em 1785 foi admitido como “Irmão de Maior Condição” na Santa Casa de Misericórdia. Há também registro no livro da irmandade<sup>27</sup> do mestre bate-folhas

<sup>24</sup> ETZEL, Eduardo. O Barroco no Brasil; Edição Melhoramentos, 1974.

<sup>25</sup> VALLADARES, José. Ourivesaria, As Artes Plásticas do Brasil; Rio de Janeiro, Ediouro, 1952, p. 148.

<sup>26</sup> Mestre bate-folha, natural da freguesia de N. Sr<sup>a</sup> de Madre de Deus do Boqueirão, filho de José Álvares de Araújo e Joana Isabel do Vale, admitido na Santa Casa como “Irmão de Maior Condição” em 15 de março de 1785. (Tr<sup>o</sup> Ir. L. 5 (143)).

<sup>27</sup> As Irmandades eram associações que congregavam maior ou menor número de associados, os quais se reuniam para o culto católico e para proporcionarem aos seus companheiros assistência religiosa e social até o funeral a assistência “post-mortem” com missas pelas almas (ETZEL, Eduardo, ob. Cit. , pg. 78)

João Moreira de Magalhães<sup>28</sup> (Fig. 3b), que foi admitido em 1750 como “Irmão de Menor Condição”.



Fig. 3a - Registro de Joaquim Álvares de Araújo no livro da Irmandade da Santa Casa de Misericórdia.,



Fig. 3 b – Registro de João Moreira de Magalhães no livro da Irmandade da Santa Casa de Misericórdia.

Para a aplicação da folha metálica, é necessária habilidade e prática devido a sua fragilidade.

O Manual do Dourador<sup>29</sup> ensina passo a passo o procedimento: (Fig. 4)

“Abre-se o livro na folha de ouro que será utilizada. Apóia-se a um canto do livro a ponta do polegar esquerdo e no outro canto o indicador direito; Coloca-se a parte livre sobre o coxim e vai-se deixando cair lentamente. Não respirar com força durante este procedimento para o ouro não voar (...) Para cortar o ouro, devidamente assentado no coxim, usa-se a faca com o corte perpendicular a folha; o indicador esquerdo apóia-se na extremidade da faca, e à mão direita puxa o cabo em movimento de como quem serra, mas muito suavemente” .

<sup>28</sup> Mestre bate-folha, natural da S. Pedro de Sete, morador à rua Direita da Ajuda, falecido em 14 de maio de 1761 (Trº Ir. L. 4 (162))

<sup>29</sup> FREITAS, Maria Brak-Lamy Barjona, *Manual do Dourador e Decorador de Livros* – Ed. Lisboa, 1941

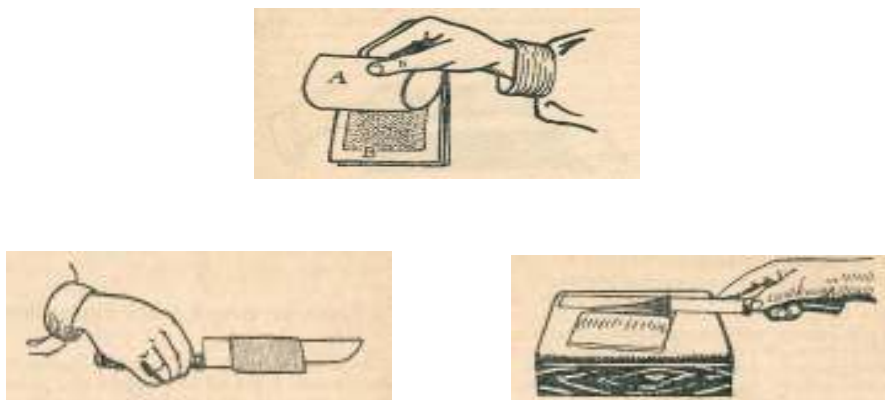


Fig. 4 – Transporte da folha de ouro

Após este procedimento, umedece-se o bolo com uma mistura de água e álcool para ativar a cola, e fixa-se a folha. Com pincéis apropriados acomoda-se a folha sobre o bolo. Após 24 horas, realiza-se o brunimento com a unha de ágata<sup>30</sup>.

Todo este procedimento é necessário para a aplicação do ouro brunido. Para o ouro fosco ou mate não é necessário um aparelho espesso e nem a aplicação do bolo armênio. O ouro mate dispensa também a brunidura.

No século XVIII, era comum dourar toda a área das vestes das imagens para, sobre este ouro, aplicar a policromia. Já no século XIX, com a escassez do ouro, passa-se a dourar apenas área onde o ouro ficasse visível (comumente denominado de “reserva de ouro”).

A etapa seguinte é a aplicação da policromia (Fig. 1e) sobre o douramento. A tinta era preparada misturando o pigmento<sup>31</sup>, em pó ou em tabletes, com o aglutinante ou médium, o qual define a técnica da pintura. Na pintura a óleo, o aglutinante era um óleo secativo: óleo de linhaça, nozes ou papoula. Na pintura a têmpera o aglutinante poderia ser a cola animal ou ovo (ovo inteiro, clara ou gema do ovo).

Na Imaginária baiana, utilizou-se em maior escala a técnica mista (óleo e têmpera em uma mesma imagem). Na sua maioria, a carnação (partes do corpo), a túnica e a parte interna do

<sup>30</sup> ARGOLO, José Dirson, *Técnicas de Douração e Policromia da Escultura em Madeira*, Universidade Federal da Bahia s/d.

<sup>31</sup> Os pigmentos têm origem animal (preto de ossos, laca de cochinhilha), vegetal (índigo, carvão, laca de garança) me mineral (terras naturais, ocre, lápis lázuli). Os pigmentos artificiais foram manufaturados desde os tempos antigos, tais como: o branco de chumbo(carbonato básico de chumbo), o vermelhão (sulfato de mercúrio), o azul egípcio (silicato de cobre e cálcio), o esmalte (vidro colorido). A partir do século XVIII, novos pigmentos foram descobertos como azul da Prússia (1704), azul cobalto (1802), amarelo de cromo (1809), verde esmeralda (1814), azul ultramar (1826), Branco de zinco (1845), amarelo de cádmio (1846), branco de titânio (1916), vermelho de cádmio (1926) e amarelo de cádmio (1927) – (VILLAR, Ana Maria e CARVALHO, Eliane – *Pesquisa sobre Pigmentos*, s/d).

manto, principalmente nas representações da Virgem, eram confeccionadas a óleo. A parte externa do manto, o globo, peanha e base eram confeccionadas a têmpera. Encontram-se também imagens totalmente policromadas a óleo ou totalmente a têmpera.<sup>32</sup> Ao aplicar a tinta sobre o douramento, passa-se à etapa da decoração: o esgrafiado e a pintura a pincel. O esgrafiado, de origem italiana, consiste em desenhos calcados com o esgrafito (espécie de estilete) na camada da tinta seca. Ao remover a tinta, a camada do ouro brunido aparecerá, evidenciando, assim, os ornamentos em formas de rendas (Fig. 5a), “caminhos sem fim” (Fig.5b), tracejados (Fig. 5c) e formas circulares (Fig. 5d). A pintura a pincel consiste em camadas de tinta aplicadas com pincel sobre a base de preparação nas áreas do panejamento, do douramento ou sobre o esgrafito.



Fig. 5a – Rendas



Fig.5b– Caminho sem fim



Fig. 5c – Tracejados



Fig. 5d - Circulares

O termo estofamento é utilizado para a pintura sobre ouro esgrafiado conjuntamente a ornamentos feitos a pincel. Tem origem na palavra francesa “etoffe” que abrange todos os tecidos de lã e algodão. O termo significa pintura que imita brocados, bordados etc. A técnica do estofado foi aperfeiçoada na Espanha.<sup>33</sup>

Sobre as técnicas de ornamentação, na imaginária baiana foi muito utilizado o burilamento (Fig. 6a), também conhecido como punção, ouro picotado, gravado ou martelado. Consiste em desenhos de baixo relevo no douramento, executados com instrumentos especiais ou buril. Eram

<sup>32</sup> ARGOLO, José Dirson, ob. cit.

<sup>33</sup> SALGUEIRO, Heliana Angotti. A singularidade da Obra de Veiga Valle, Goiânia, 1983.

também confeccionados com carretilha, martelamento de cabeças de pregos e instrumentos pontiagudos.<sup>34</sup>

Outra técnica de ornamentação é o pastilhamento (Fig. 6b). Esta técnica foi pouco utilizada na imaginária baiana, sendo mais comum na imaginária mineira. Consiste nos ornamentos em alto relevo, feitos geralmente nas bordas dos mantos, túnica, golas e punhos enquanto a base de preparação está úmida.<sup>35</sup>

Há também o uso de rendas ou bicos aplicados nas bordas dos mantos e véus, com o intuito de conferir mais realismo à imagem (Fig. 6c). O uso de lacas coloridas foi bastante utilizado nos séculos XVIII e XIX. Eram aplicadas sobre as folhas metálicas em tons de vermelho, verde, amarelo e azul. Há também o uso do cabulhão, técnica muito rara na imaginária brasileira, que consiste na incrustação de cristal de rocha em uma cavidade encoberta com folha de ouro ou prata. Há também a incrustação de pedras preciosas ou semipreciosas usadas como imitação de broches, lágrimas e decoração de barras do manto e túnica. Esta técnica não foi muito utilizada nas imagens baianas entre os séculos XVII e XIX, sendo mais utilizada na imaginária de gesso do século XX, substituindo as pedras por vidros coloridos.<sup>36</sup> As peças selecionadas para o estudo da policromia apresentam decoração a pincel, esgrafiados e ornamentação do burilamento, conforme veremos a seguir.



Fig. 6a – Burilamento

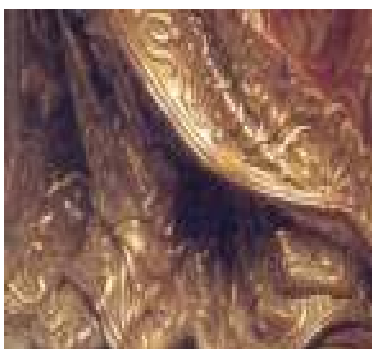


Fig. 6b – Pastilhamento



Fig. 6c – Aplicação de rendas

---

<sup>34</sup> ARGOLO, José Dirson, ob. Cit.

<sup>35</sup> idem.

<sup>36</sup> ibidem.



Fig. 7 – Peça 01 – São Domingos - OTSF

**IDENTIFICAÇÃO:**

**OBJETO:** Escultura Policromada e Dourada

**TÍTULO:** São Domingos de Gusmão

**AUTOR\*:** Escultura: Manoel da Costa Ataíde

Pintura: José da Costa de Andrade

**ÉPOCA:\*** Escultura: 1833

Pintura: 1834

**DIMENSÕES:\*** Alt.: “Sette palmos e meio”

**SUPORTE:** Madeira

**PROPRIEDADE:** Ordem Terceira de São Francisco

**LOCALIZAÇÃO:** Terceiro Altar à esquerda da Nave

**ENDEREÇO:** Largo de Terreiro s/nº

\*Segundo documento transcrito por Marieta Alves e reproduzido na sua íntegra a seguir.

## HISTÓRIA TÉCNICA

No livro de Marieta Alves<sup>37</sup> encontra-se o seguinte registro:

“Termo de Resolução que tomou a prez<sup>a</sup> Meza para se mandar aperfeiçoar as Imagens dos Altares”

“Aos 24 de junho de 1833 nessa nossa Igreja da Venerável Ordem 3<sup>a</sup>..... foi proposto que segundo o andamento da obra da nossa Igreja era de precisão que se lançasse mão de mandar fazer a Imagem de N.P.S Dom<sup>o</sup> para o Santuário da Nossa Igreja e sendo ouvido por toda a mesa a proposta do d<sup>o</sup> fim foi chamado perante esta meza o excultor Manoel Ignácio da Costa a quem esta mesa encarregou faze a d.<sup>a</sup> Imagem sendo esta de sette palmos e meio de altura feita com toda a delicadeza e aceio próprio nossa incomenda e fosto do d.<sup>o</sup> excultor, e pella qual prompta que seja lhe pagará esta meza ou outra qualquer que suas vezes fassa a quantia de secenta mil rs em moeda de cobre cuja quantia lhe será paga ao entregar a d.<sup>a</sup> imagem ficando o d<sup>o</sup> Snr. Obrig.do a desbatar o corpo dos mais santos da nossa Igreja ao gosto moderno e para constar o presente firmamos assim como do d.<sup>o</sup> excultor para cumprim.to do seu tracto. Eu Antonio José da Silva Graça Secr<sup>a</sup> actual de Meza este subscrevi e assignei.”

“Termo de Resolução que tomou a prez.e meza, p<sup>a</sup> se mandar reformar de novo a pintura e encarnação das Imagens abaixo declaradas.

“Aos 5 dias do mês de outubro de 1834 nesta nossa Igreja..... foi proposto pl<sup>o</sup> nosso Ir.<sup>o</sup> Ministro, p.<sup>a</sup> q. annuindo todos os Irmãos mesários fossem as Imagens, q. vão servir nos altares reformadas de nova pintura e encarnação; e logo apareceu o artista – José da Costa Andrade com quem se ajustou p.<sup>as</sup> as aprontar de tudo, assim como dois anjos e as sete Imagens p.las seg.tes quantias – a saber: S. Domingos por 50\$000. Santo Christo e N. Senhora da Conceição – a 40\$000 – 80\$000. São Francisco, e Sta Isabel Rainha da Ungria, S. Ivo e S. Luiz Rei da França a 20\$000 – 80\$000. 2 anjos a 30\$000 – 60\$000. Somo ao todo duzentos e setenta mil reais...”

Acredita-se, portanto, que a obra referida neste termo seja a mesma obra em estudo. A atribuição do escultor é confirmada por Suzane de Pinho Pêpe<sup>38</sup> confirmada também por Jacques Résimont<sup>39</sup> e por Maria Helena Flexor<sup>40</sup>. Até a presente data, não foi encontrado nenhum registro da irmandade sobre possíveis modificações na pintura da referida imagem, portanto, o documento transcrito por Marieta Alves é a última fonte confiável sobre a atribuição a José da Costa Andrade.

## ANÁLISE DA OBRA

<sup>37</sup> ALVES, Marieta. História da Venerável Ordem Terceira da Penitência do Seráfico Pe. São Francisco da Congregação da Bahia, Bahia, Brasil, 1948.

<sup>38</sup> PÊPE, Suzane de Pinho. O escultor Baiano Manoel Inácio da Costa: Dados Bibliográficos e Principais Obras Atribuídas, Caderno do CEIB, n<sup>o</sup> 1, p. 184.

<sup>39</sup> RESIMONT, Jacques. Os escultores baianos Manoel Inácio da Costa e Francisco das Chagas “O Cabra”; O Universo Mágico do Barroco Brasileiro”, São Paulo, agosto de 1998.

<sup>40</sup> FLEXOR, Maria Helena. A Escultura na Bahia do Século XVIII: autoria a atribuições Caderno do Ceib, n<sup>o</sup> 1, p. 175.



- **Descrição Sumária do Objeto**

Imagem masculina, jovem, de pé, posição frontal, policromada e dourada, com a linha de prumo em relação à cabeça entre os dois pés.

Cabeça está voltada para frente com pequena inclinação para a direita, rosto arredondado, cabelos em mechas marcados por entalhes mais profundos. Testa aparente, orelha descoberta com entalhe bem elaborado. Olhos de vidro, sobrancelhas bem definidas, nariz fino, boca semi-aberta, dentes superiores parcialmente aparentes, lábios proeminentes. Pescoço encoberto pela gola da capa. Braço direito afastado do tórax, antebraço levemente flexionado para cima e a mão direita segura uma Cruz. Braço esquerdo flexionado e mão esquerda entreaberta segura um livro junto ao corpo. Os membros inferiores estão cobertos pela túnica.

- **Análise Hagiográfica<sup>41</sup>**

Nobre espanhol, contemporâneo de São Francisco de Assis, fundou a Ordem dos Pregadores ou Dominicanos, dedicando-se como devoto à Virgem, à divulgação do Santo Rosário. São Domingos é considerado o maior promotor da reforma eclesiástica do século XIII. Conta-se que a mãe de São Domingos teve a visão de um cão levando uma tocha acesa entre os dentes. O cão significava a vigilância, e a tocha, a palavra de São Domingos que acenderia o amor de Cristo nas almas”.

Veste hábito dominicano – túnica e escapulário<sup>42</sup>, brancos, capa e capuz preto, cores que simbolizam a pureza e a penitência, respectivamente. Seus atributos são um livro, um rio, a igreja em miniatura, a estrela vermelha, um cão – *Domini Canis* ou Cão do Senhor, com tocha acesa na boca, um globo e um rosário. Em outras representações, traz às mãos o estandarte com o escudo da Ordem que fundou, e a Cruz de Lorena.<sup>43</sup>

- **Análise Iconográfica**

---

<sup>41</sup> CUNHA, Maria José de Assunção. Iconografia Cristã, Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Artes e Cultura, 1993.

<sup>42</sup> Peça do vestuário religioso, composta por duas faixas de panos presas por cadarços, as quais caem sobre os ombros, para frente e para trás, compondo o Hábito de certas Ordens Religiosas como a dos Carmelitas, Mercedários e Dominicanos. – Damasceno, Sueli, Igrejas Mineiras Glossário de Bens Móveis, UFOP, 1987.

<sup>43</sup> Também conhecida como Cruz Patriarcal, representava os bispos e príncipes da Igreja Cristã.

A peça em estudo tem como atributos o cão (posicionado ao lado direito), o livro e a Cruz Latina.<sup>44</sup> É interessante observar que, em relação às cores utilizadas na túnica no escapulário e na capa, o artista não seguiu os cânones ditados pela hagiografia: “Túnica e escapulário branco capa e capuz preto, cores que simbolizam a pureza e a penitência, respectivamente”. É difícil avaliar se o artista ignorava estes cânones ou se teve a liberdade de recriar, utilizando cores mais vibrantes, característica comum na maioria das peças da imaginária baiana.

- **Análise da Técnica de Execução**

O presente trabalho limitou-se à pesquisa formal da policromia, pois a identificação e composição dos materiais utilizados pelo artista exigem métodos físico-químicos. A análise foi dificultada pelo fato da peça encontrar-se em local de difícil acesso, possuir vários objetos como vasos com flores e castiçais encobrendo parte da túnica e pelo fato de não poder manuseá-la, não podendo, desta forma, fazer a análise da parte posterior. Portanto, toda a descrição foi realizada a uma certa distância, tendo como suporte uma vasta documentação fotográfica.

A policromia apresenta uma boa qualidade técnica, com aplicação de reservas de ouro em toda a veste, e pintura a pincel. Toda a pintura apresenta um aspecto fosco (há muita sujidade sobre a peça, podendo desta forma encobrir o brilho da tinta). Túnica azul com reservas de ouro brunido recortados com pintura a pincel (Fig. 8a) em variações de azul e branco, centrado por rosáceas com boa elaboração técnica, também em azul (Fig. 8b). Observa-se também motivos florais sem muita elaboração (Fig. 8c). Escapulário possui bordas com larga faixa em ouro brunido e grande padrão central também em ouro brunido centrado com rosáceas (Fig. 8d) com recortes em azul similar aos da túnica.

---

<sup>44</sup> Também chamada de Cruz Cristã, é o mais exaltado emblema da fé cristã. Na origem, era um patíbulo, constituído por uma trave vertical de madeira e outra trave horizontal, próxima ao topo.



Fig. 8a – Pintura a pincel



Fig. 8b – Reserva de ouro centrado por rosácea



Fig. 8c – Motivos florais sem muita elaboração



Fig. 8d – Reserva de ouro centrada por rosácea

Capa marrom escuro com grandes padrões em ouro brunido com motivos florais simplificados (Fig. 9a) também na cor marrom escuro. Na parte interna da capa, observa-se florões com elaboração de melhor qualidade (Fig. 9 b).



Fig. 9a – Padrões simplificados



Fig. 9. b – Padrões mais elaborados

Carnação rosa, com tons azulados na parte inferior do rosto simulando a barba “por fazer” (Fig. 10).



Fig. 10 - Carnação

A técnica de ornamentação é o “ouro picotado” ou burilado. Na orla do escapulário, há desenhos geométricos e florais (Fig 11a) e a orla dos padrões são contornados também com burilamento. (Fig. 11b).



Fig. 11 a – Orla do escapulário



Fig. 11b – Orla dos padrões



Fig. 12 - Peça 02 - São Domingos - OTSD

## **IDENTIFICAÇÃO**

**OBJETO:** Escultura Policromada e Dourada

**TÍTULO:** São Domingos de Gusmão

**AUTOR**<sup>45</sup>: Escultura: sem registro Pintura: sem registro

**ÉPOCA:** características do século XVIII<sup>46</sup>

**DIMENSÕES:** 114 cm

**SUPORTE:** Madeira

**PROPRIEDADE:** Venerável Ordem Terceira de São Domingos

**LOCALIZAÇÃO:** Sacristia

**ENDEREÇO:** Terreiro de Jesus, s/nº

---

<sup>45</sup> Não há nenhum registro sobre a procedência desta Imagem. Não foi permitido o acesso aos arquivos da Irmandade.

<sup>46</sup> Consta na etiqueta na base da Imagem.

## HISTÓRIA TÉCNICA

Sem registros

## ANÁLISE DA OBRA

- **Descrição Sumária do Objeto**

Imagem masculina, jovem, de pé, posição frontal, policromada e dourada, com a linha de prumo em relação à cabeça entre os dois pés.

Cabeça voltada para frente, rosto oval, cabelos em mechas marcados por entalhes mais profundos. Testa aparente encoberta parcialmente ao centro por duas mechas do cabelo. Orelha descoberta com entalhe bem elaborado. Olhos de vidro, sobrancelhas bem definidas, nariz fino levemente pontiagudo, boca semi-aberta, dentes superiores parcialmente aparentes, lábios proeminentes. Pescoço longo. Braço direito afastado do tórax, antebraço flexionado para cima, mão direita semi-aberta segura um rosário. Braço esquerdo flexionado e mão esquerda entreaberta segura um livro junto ao corpo. Os membros inferiores estão cobertos pela túnica.

- **Análise Hagiográfica**

Ver análise da Peça nº 1

- **Análise Iconográfica**

A peça em estudo tem como atributos o cão (posicionado ao lado esquerdo), o livro e o rosário (não original).

- **Análise da Técnica de Execução**

Nesta segunda peça foi possível fazer uma análise mais detalhada em função do local que a mesma está exposta. Realizou-se também uma análise da parte posterior, tornando assim mais completas as informações.

Escultura em madeira<sup>47</sup> confeccionada em vários blocos<sup>48</sup>, (Fig. 13a) com base de preparação branca<sup>49</sup> (Fig. 13b), possivelmente confeccionada com gesso e cola. Não há vestígios de camadas de pinturas sobrepostas.

---

<sup>47</sup> Lacunas da policromia na parte posterior deixam visível a madeira.



Fig. 13 a – Emendas dos blocos



Fig. 13b – Base de preparação e madeira aparente

Em relação à policromia, observa-se uma pintura fosca (possivelmente têmpera) no estofamento, costas, pulsos e peanha e uma pintura brilhante (possivelmente óleo) na carnação, cabelo, livro e cachorro.

Parte frontal do estofamento com aplicação de folha de ouro (Fig. 14a), podendo, portanto afirmar que depois de aparelhada, nesta mesma área aplicou-se o bolo armênio de coloração avermelhada<sup>50</sup> (Fig. 14b), pois o ouro em toda a sua extensão recebeu o brunimento.



Fig. 14 a – Parte frontal



Fig. 14b – Bolo aparente

<sup>48</sup> Parte posterior com algumas emendas dos blocos aparentes.

<sup>49</sup> Observou-se nas lacunas da policromia uma base de preparação branca e fina.

<sup>50</sup> Visível em áreas onde há o desgaste do douramento.

Sobre a folha de ouro, desenvolveu-se a técnica do esgrafiado tracejado e pintura a pincel. Observa-se padrões no ouro aparente em forma de ramagens de acanto (Fig. 15a) lírios ou flor-de-lis estilizados (Fig. 15b) e formas circulares (fig. 15b ).



Fig. 15 a – Ramagens de acanto



Fig. 15b – Flor-de-lis estilizada e formas circulares

A túnica apresenta esgrafiados tracejados branco com pintura a pincel (fig. 16a) e a capa, esgrafiados tracejados preto também com pintura a pincel (fig. 16b).



Fig. 16a – Esgrafiados tracejados branco com pintura a pincel



Fig. 16b – Esgrafiados tracejados preto com pintura a pincel



A parte posterior da imagem (Fig. 17a) não possui a mesma elaboração que a parte anterior (Fig. 17b). Aplicou-se pequenas reservas de ouro e o recorte da pintura não tem um bom acabamento. A peanha possui uma pintura branca (bastante escurecida com sujidades), com escaioles escuros (azul ou preto).



Fig. 17a - Decoração da parte posterior



Fig. 17b - Decoração da parte anterior

O forro do capuz (Fig.18a) e a manga da veste interna possui pintura fosca em azul claro. Simulando botões, aparecem três pequenos relevos circulares com aplicação de folha de ouro (Fig. 18b). Pequeno friso em ouro brunido contorna o punho da manga.



Fig. 18 a - Forro do capuz



Fig. 18 b - Manga da veste interna

Carnação pálida, levemente amarelada, cabelo marrom, boca com resquícios de pintura rosa. (Fig. 19).



Fig. 19 – Carnação

Livro vermelho, com a simulação das folhas em ouro brulado (Fig. 20a). Cachorro com pintura amarela, com nuances em marrom (Fig. 20b). Em relação à ornamentação, observa-se o “ouro picotado”, ou burilamento, na orla dos padrões (Fig. 21). Na parte frontal da capa, há uma incrustação de vidro em uma cavidade, possivelmente um relicário<sup>51</sup> (Fig. 21).



Fig 20 a – Livro



Fig. 20b - Cachorro



Fig. 21 - Ornamentação

<sup>51</sup> “Os Santos Relicários, representados sob a forma de imagens de corpo inteiro ou bustos, são esculturas que se destacam por exibirem uma cavidade no tórax, geralmente de formato redondo ou oval, contornado por uma moldura comumente dourada e decorada com elementos ornamentais em relevo, onde é guardada e exposta a relíquia, protegida geralmente por um vidro. Essas imagens carregam no peito a prova da existência do santo, como pedaços de tecidos que cobriam o seu corpo ou mechas de cabelo, fragmentos de ossos, unhas dentes ou quaisquer outros que comprovadamente a ele pertenceram” – (GUIMARÃES, Francisco Portugal, Bustos Relicários, Catedral Basílica de Salvador).

## **EXPERIMENTAÇÕES COM AS PADRONAGENS ENCONTRADAS**

A análise estilística da pintura, ainda incipiente no estudo da imaginária baiana, é tão importante quanto o estudo da estrutura escultórica. Certamente um estudo mais aprofundado contribuirá para uma avaliação aproximada e mais segura sobre a localização e época que um mestre ou uma escola se desenvolveram.

As duas peças analisadas neste trabalho, a primeira pertencente a Ordem Terceira de São Francisco, de autoria reconhecida, e a segunda pertencente a Ordem Terceira de São Domingos, de autoria ignorada, apresentam douramento e policromia com boa qualidade técnica. Este julgamento foi confirmado com base no estudo sobre a técnica de execução dos antigos mestres, demonstrando que estes artistas tinham o conhecimento e domínio da mesma.

A partir da análise destas pinturas, observou-se que outras peças de locais e procedências diversas apresentam padronagens similares (fig. 22 a fig 26). Isto despertou o interesse para uma pesquisa mais criteriosa, que será desenvolvida em uma fase posterior, para que se possa responder à seguinte questão: estas padronagens eram copiadas indistintamente, ou era uma característica de um determinado pintor? Somente um estudo aprofundado destas imagens irá elucidar e talvez identificar um mestre pintor ou uma escola atuante em Salvador.

## EXPERIÊNCIA 1



**Fig.22a – Detalhe - São Domingos –  
Ordem Terceira de São Domingos**



**Fig. 22b – Detalhe - Santo Elias – Museu de  
Arte Sacra**



**Fig. 22c – Detalhe - Santo Elias – Museu  
de Arte Sacra**



**Fig. 22d – Detalhe - São Gonçalo – Ordem  
Terceira de São Domingos**



**Fig. 22e – Detalhe - Santa Catarina –  
Ordem Terceira de São Domingos**



**Fig. 22f – Detalhe - Santa Rosa de Lima –  
Ordem Terceira de São Domingos**



**Fig. 23a – Detalhe - São Domingos –  
Ordem Terceira de São Domingos**



**Fig. 23b – Detalhe -São Gonçalo – Ordem  
Terceira de São Domingos**



**Fig. 23c – Detalhe - Santa Catarina –  
Ordem Terceira de São Domingos**



**Fig. 23d – Detalhe - São Francisco – Ordem  
Terceira de São Francisco**



**Fig. 23e – Detalhe – Santa Rosa de Lima  
– Ordem Terceira de São Domingos**



**Fig. 23f – Detalhe – São José – Ordem  
Terceira de São Domingos**



Fig. 24a - Detalhe – São José – Ordem Terceira de São Domingos



Fig. 24b – Detalhe – N. Sra. das Dores – Catedral Basílica



Fig. 24c - Detalhe – São José – Ordem Terceira de São Domingos



Fig. 24d – Detalhe – N. Sra. das Dores – Catedral Basílica



Fig. 24e - Detalhe – São José – Ordem Terceira de São Domingos



Fig. 24f – Detalhe – N. Sra. das Dores – Catedral Basílica

## EXPERIÊNCIA 2



**Fig. 25a - São Domingos de Gusmão –  
Detalhe Ordem Terceira de São  
Francisco**



**Fig. 25b – N. Sra. do Carmo (1) –  
Detalhe - Museu de Arte Sacra**



**Fig. 25c – N. Sra. do Carmo (1) – Detalhe  
–  
Museu de Arte Sacra**



**Fig. 25d – N. Sra. do Carmo – Detalhe -  
Ordem Terceira do Carmo**



**Fig. 25e – N. Sra. do Carmo (2) – Detalhe  
–  
Museu de Arte Sacra**



**Fig. 25f - São Domingos de Gusmão –  
Detalhe - Ordem Terceira de São  
Francisco**



**Fig. 26a - São Domingos de Gusmão –  
Ordem Terceira de São Francisco**



**Fig. 26b – Pintura interna do nicho de São  
Domingos de Gusmão – Ordem Terceira  
de São Francisco**



**Fig. 26c – N. Sra. do Carmo– Ordem  
Terceira do Carmo**



**Fig. 26d – São José – Museu de Arte Sacra**



**Fig. 26e – N. Sra. do Carmo (2) – Museu  
de Arte Sacra**



**Fig. 26f – N. Sra. do Carmo (2) – Museu  
de Arte Sacra**



PEÇAS SELECIONADAS PARA PESQUISA

TÍTULO	PROPRIETÁRIO	LOCALIZAÇÃO	PROCEDÊNCIA <sup>52</sup>
N. Sra. do Rosário	Ordem Terceira São Domingos	Capela	Ignorada
N. Sra. do Rosário	Museu de Arte Sacra	Sl J. Joaquim da Rocha	Ignorada
N. Sra do Rosário	Museu de Arte Sacra	Sl. D. Clemente	Antiga Sé-Altar N. S. Guadalupe
São Domingos de Gusmão	Ordem Terceira de São Francisco	3º Nicho direito Nave	Ignorada
São Paulo <sup>53</sup>	Museu de Arte Sacra de São Paulo		Portugal
N. Sra. da Conceição	Museu de Arte Sacra		Cristóvão José de Melo
São Domingos	Ordem Terceira de São Domingos	Sacristia	Ignorada
Santo Elias	Museu de Arte Sacra	Sl. D. Clemente	Antiga Sé-Altar Coração Maria
Santa Catarina	Ordem Terceira de São Domingos	Sacristia	Ignorada
São Gonçalo	Ordem Terceira de São Domingos	Sacristia	Ignorada
Santa Rosa de Lima	Ordem Terceira de São Domingos	Sacristia	Ignorada
São Francisco	Ordem Terceira de São Domingos	Sacristia	Ignorada
São José	Ordem Terceira de São Domingos	Capela	Ignorada

<sup>52</sup> Para este artigo, não houve uma pesquisa aprofundada sobre as procedências das imagens estudadas.

<sup>53</sup> Esta peça de fatura Portuguesa foi selecionada para exemplificar o pastilhamento, uma vez que não foi encontrada nas esculturas baianas esta técnica de decoração.

TÍTULO	PROPRIETÁRIO	LOCALIZAÇÃO	PROCEDÊNCIA
N. Sra. das Dores	Catedral	Museu	Ignorada
N. Sra. do Carmo (1)	Museu de Arte Sacra	Sl. J.Joaquim da Rocha	Capela São José Jenipapo
N. Sra. do Carmo (2)	Museu de Arte Sacra	Restauração	Ignorada
N. Sra. do Carmo	Ordem Terceira do Carmo	Altar Mor	Ignorada
São José	Museu de Arte Sacra	Sl. D. Clemente	Irmandade do Pilar
São José	Museu de Arte Sacra	Restauração	Ignorada
Parte Interna do Nicho	Ordem Terceira de São Francisco	3º Nicho direito Nave	-----

## BIBLIOGRAFIA

- ALVES, Célio Macedo. *Pintores, Policromia e o Viver em Colônia*, Imagem Brasileira, CEIB, Belo Horizonte, nº2, 2003.
- ALVES, Marieta. *História da Venerável Ordem 3ª da Penitência do Seráfico Pe. São Francisco da Congregação da Bahia*. Bahia: Imprensa Nacional, 1948.
- ARGOLO, José Dirson, *Técnicas de Douração e Policromia da Escultura em Madeira*, Universidade Federal da Bahia s/d.
- COELHO, Beatriz; HILL, Marcos. *Tecnologia da Escultura Policromada do Século XVIII em Minas Gerais*, Belo Horizonte: 1994.
- ETZEL, Eduardo. *O Barroco no Brasil*. São Paulo: Edição Melhoramentos, 2ª ed.1974
- FLEXOR, Maria Helena. *A Escultura na Bahia do Século XVIII: autoria e atribuições*, Imagem Brasileira, Caderno do Ceib, Belo Horizonte, nº 01.
- FREITAS, Maria Brak-Lamy Barjona, *Manual do Dourador e Decorador de Livros*. Lisboa, – Ed. Lisboa, 1941.
- MUSEU DE ARTE SACRA, Bustos Relicários, Catedral Basílica do Salvador, Salvador, 2005.
- PÊPE, Suzane de Pinho. O escultor Baiano Manoel Inácio da Costa: Dados Bibliográficos e Principais Obras Atribuídas, Caderno do CEIB, nº 1.
- QUERINO, Manoel Raymundo. *Artistas Bahianos: indicações biográficas*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1909
- RESIMONT, Jacques. *Os escultores baianos Manoel Inácio da Costa e Francisco das Chagas “O Cabra”*; O Universo Mágico do Barroco Brasileiro “, São Paulo, agosto de 1998”.
- RIBEIRO, Miriam Andrade. *Escultura Colonial Brasileira: Um Estudo Preliminar*. Belo Horizonte, 1984, Revista Barroco nº 13.
- RIBEIRO, Miriam Andrade. *A imagem religiosa no Brasil, Arte Barroca*. Mostra do Descobrimento, São Paulo: 2000.
- SALGUEIRO, Heliana Angotti. *A Singularidade da Obra de Veiga Valle*, Goiânia, Universidade Católica de Goiás, 1983.
- VALLADARES, José. *Ourivesaria, As Artes Plásticas do Brasil*; Rio de Janeiro, Ediouro, 1952.
- VERGER, Pierre. *Notícias da Bahia – 1850*. Salvador, Corrupio, 1999.