



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM ARTES VISUAIS

**CLÁUDIA MARIA GUANAIS AGUIAR FAUSTO**

**PADRÕES, CROMATISMOS E DOURAMENTOS  
NA ESCULTURA SACRA CATÓLICA BAIANA  
NOS SÉCULOS XVIII E XIX**

Salvador  
2010

**CLÁUDIA MARIA GUANAIS AGUIAR FAUSTO**

**PADRÕES, CROMATISMOS E DOURAMENTOS  
NA ESCULTURA SACRA CATÓLICA BAIANA  
NOS SÉCULOS XVIII E XIX**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais – Linha de pesquisa em História da Arte Brasileira com ênfase no Norte e Nordeste do Brasil.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire

Salvador  
2010

---

Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes

---

F267 Fausto, Claudia Maria Guanais Aguiar.

Padrões, cromatismos e douramentos na escultura sacra católica  
baiana nos séculos XVIII e XIX / Claudia Maria Guanais Aguiar Fausto  
- 2010.

410 f.: il.

Orientador: Prof.º Dr.º. Luiz Alberto Ribeiro Freire.

Dissertação – Universidade Federal da Bahia. Escola de  
Belas Artes. 2010.

1. Escultura - Bahia. 2. Arte sacra. 3. Cor. I. Freire, Luiz Alberto Ribeiro.  
II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes.  
III. Título.

CDU – 730 (813.8)

---

CLÁUDIA MARIA GUANAIS AGUIAR FAUSTO

**PADRÕES, CROMATISMOS E DOURAMENTOS  
NA ESCULTURA SACRA CATÓLICA BAIANA  
NOS SÉCULOS XVIII E XIX**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais – Linha de pesquisa em História da Arte Brasileira com ênfase no Norte e Nordeste do Brasil.

Aprovada em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.

**Banca Examinadora**

Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire – Orientador \_\_\_\_\_  
Doutor em História da Arte pela Universidade do Porto  
Universidade Federal da Bahia

Dr. Antonio Wilson Silva de Souza \_\_\_\_\_  
Doutor em História da Arte pela Universidade do Porto  
Universidade Estadual de Feira de Santana

Dr<sup>a</sup>. Maria Regina Emery Quites \_\_\_\_\_  
Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas  
Universidade Federal de Minas Gerais

A minha querida avó Hilda Fausto (*in memoriam*), por ter me ensinado, entre tantas outras coisas, que a arte faz a vida ficar mais leve.

## AGRADECIMENTOS

A todos os pintores de imagens religiosas, conhecidos e anônimos, que enriqueceram as esculturas sacras com repertórios tão fascinantes.

Ao meu orientador Luiz Alberto Ribeiro Freire, que desde o nosso primeiro encontro me incentivou a pesquisar este magnífico universo e que durante todo o percurso me mostrou com conhecimento, o caminho mais seguro.

A Professora da UFMG, Maria Regina Emery Quites e ao professor da UEFS, Antonio Wilson Silva de Souza pelas valiosas contribuições no exame de qualificação.

A CAPES, por um ano de bolsa, o que possibilitou investir na minha pesquisa com equipamentos e livros.

Ao mestrado de Artes Visuais da UFBA, em especial a Maria Hermínia e Taciana.

Ao Diretor do Museu de Arte Sacra e amigo Francisco Portugal de Assis Guimarães, pelo grande incentivo e apoio.

A museóloga do Museu de Arte Sacra e amiga Mirna Brito, por ter disponibilizado informações relevantes para esta pesquisa.

Aos responsáveis pela Venerável Ordem Terceira de São Francisco, Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão, Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos das Portas do Carmo, Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora da Conceição, Igreja do Boqueirão, Irmandade do Santíssimo Sacramento e Sant'Ana, Irmandade de Nossa Senhora da Palma, Convento de Nossa Senhora do Desterro e Recolhimento de Nossa Senhora dos Humildes.

Ao amigo Ilber Ascis, que gentilmente leu e opinou sobre o meu primeiro projeto para ingressar no mestrado.

Ao Professor da UFMG, Marcos Hill, que gentilmente opinou sobre esta pesquisa.

A meu pai (*in memorian*) e minha mãe, responsáveis pelo meu crescimento como ser humano. A minha tia Esméria e ao meu tio José (*in memorian*), também responsáveis por este crescimento.

Ao meu companheiro Ronaldo Lyrio, que há 25 anos atrás me fez compreender que a vida só tem sentido quando fazemos o que verdadeiramente amamos.

À restauradora e amiga Lucia Lyrio, por ter me ensinado a respeitar a obra de arte.

À restauradora Ana Maria Villar, por ter me apresentado o fascinante universo do restauro.

Ao restaurador e amigo Cláudio Lemos, por ter me ensinado a admirar a escultura religiosa.

Ao museólogo e amigo Edgard Assis, por ter sempre acreditado.

A Núbia Santos que enriqueceu minha pesquisa com seus desenhos.

A Edjane Silva, amiga, colega e companheira, por ter estado sempre próxima em todos os momentos.

A Cristiana Fausto, por ter revisado e opinado sobre o último capítulo.

A Maria José Bacellar, pela sua generosidade e grande apoio.

A todos os professores e colegas do Mestrado de Artes Visuais.

## **CRÉDITOS**

Fotografia – Cláudia Guanais

Desenho – Núbia Santos

Revisão do terceiro capítulo – Christiana Fausto

Revisão das referências bibliográficas – Maria José Bacellar



“Todo artista molha seus pincéis em sua alma, e pinta sua própria natureza”.

Henry Ward Beecher

## RESUMO

O presente trabalho analisa os padrões, cromatismos e douramentos na escultura sacra católica baiana, demonstrando as diferentes decorações e ornamentações realizadas pelos santeiros durante os séculos XVIII e XIX. Foram selecionadas quarenta e quatro imagens religiosas para este estudo, utilizando como critério as que tivessem uma pintura com boa qualidade técnica e o mínimo de intervenção possível. A metodologia utilizada na pesquisa foi a analítica sintética, abordando o objeto de estudo através da análise material e técnica, formal e estilística seguida da elaboração dos resultados alcançados. Utilizou-se também uma vasta documentação fotográfica, desenhos e recursos de computação gráfica que permitiram uma melhor visualização do objeto, facilitando desta forma uma análise comparativa. Após estas análises, foram sistematizados, de acordo com as similaridades, três padrões policrômicos. O primeiro, denominado “Padrão Florões” caracteriza-se basicamente por grandes florões dourados centrados por arranjos florais. O segundo, denominado “Padrão Volutas” possui volutas, ramagens alongadas e trifólios e um terceiro denominado “Padrão Florões/Volutas” caracteriza-se pela junção destes dois padrões já mencionados: os florões aparecem conjuntamente com as volutas, ramagens e trifólios. Complementa este estudo a análise da técnica utilizada pelos antigos “encarnadores”, como eram chamados os artistas que pintavam as esculturas religiosas, facilitando, desta maneira, a identificação de sinais elucidativos das questões relevantes da pesquisa. Paralelo à análise do objeto, realizou-se também um breve histórico da escultura sacra católica, desde os seus primórdios, visando fornecer subsídios para a compreensão desta arte no contexto cultural quando foram produzidas. A consulta da documentação primária e da bibliografia deu suporte à pesquisa com a realização de um levantamento dos artistas que esculpíram, pintaram e douraram as imagens nas centúrias estudadas, revelando um pouco de suas identidades.

**PALAVRAS CHAVE** – Escultura Religiosa, Imaginária religiosa, Policromia, Padrões Policrômicos, Santeiros, Imaginários.

## **ABSTRACT**

This study analyses patterns, chromatics and gilding in Bahian Sacred Catholic sculpture and demonstrates variations in decorations and ornamentations achieved by 'saint sculptors' during the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries. Forty-four religious images were selected for study, according to the criteria of good quality painting technique and minimum possible intervention. The research methodology was synthetic analysis, approaching the study object through material and technical, formal and stylized analysis, followed by a description of the results achieved. Extensive photographic documentation, drawings and computer graphics allowed for improved visualization of the object and facilitated comparative analysis. Following these analyses, three polychrome categories were created, according to pattern similarities. The first category, the "Fleuron Pattern", was essentially characterized by large gilded fleurons surrounded by floral arrangements. The second category, the "Volute Pattern", contained volutes, elongated branches and trefoil leaves, while the third category, the "Fleuron/Volute Pattern" was characterised by a combination of the two aforementioned categories: fleurons appear with the volutes, branches and trefoils. The study complements analysis of the techniques used by the old "incarnadining" artists who painted religious sculptures, thus facilitating the identification of explanatory signs relevant to research. In parallel to the object analysis, a brief history of Sacred Catholic sculpture from its inception was carried out in order to understand this art form within the cultural context in which it was produced. Primary documentary and bibliographic sources supported the research and a survey was conducted of those artists who sculptured, painted and gilded images in the centuries studied, revealing something of their identities.

**KEY WORDS** – Religious sculpture, Religious Imaginary, Polychrome, Polychromic Patterns, Saint Sculptors, Imaginaries.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Nossa Senhora das Maravilhas, MAS.....	38
Figura 2 – Santana Mestre, MAS, madeira policromada e dourada, fatura “erudita”.....	41
Figura 3 – Santana Mestre, Coleção Particular, madeira policromada, fatura “popular”.....	41
Figura 4 – Imagens com características do século XVII, coleção particular.....	41
Figura 5 – Santa Catarina, coleção particular, assinatura e data de Frei Agostinho da Piedade. ....	42
Figura 6 – Santa Catarina, Frei Agostinho da Piedade, barro cozido, coleção particular. ....	43
Figura 7 – Nossa Senhora dos Prazeres, Frei Agostinho de Jesus, barro cozido policromado.....	43
Figura 8 – São Francisco de Assis, oficina franciscana, século XVII, barro cozido policromado, Museu de Arte Sacra do Estado de Alagoas.....	44
Figura 9 – São Francisco de Borja, século XVII, madeira policromada, Museu de Arte Sacra São Luis, Maranhão.....	45
Figura 10 – Nossa Senhora da Conceição, Escola Baiana, MAS, Salvador – Bahia.....	49
Figura 11 – Nossa Senhora da Conceição, Escola Mineira, Sabará – MG.....	49
Figura 12 – Nossa Senhora da Conceição, Escola Pernambucana, coleção particular.....	49
Figura 13 – Santa Cecília, Catedral Basílica, arranjo floral.....	52
Figura 14 – Livro de Termos de 1830, Igreja de Santana, arranjo floral.....	52
Figura 15 – Anúncio no “Almanak da Bahia”, 1855.....	56
Figura 16 – Nossa Senhora dos Anjos, Convento dos Humildes, Santo Amaro, Bahia.....	61
Figura 17 – “Sacerdote judaico sacrificando um cordeiro”, José de Costa Andrade, Igreja de Santana.....	63
Figura 18 – “Sacerdote judaico sacrificando um cordeiro”, José Joaquim da Rocha, antiga igreja de São Pedro.....	63
Figura 19– “Sacerdote judaico sacrificando um cordeiro”, José Teófilo de Jesus, Catedral Basílica.....	63

Figura 20 – Antiga Sé, altar colateral esquerdo, Nossa Senhora da Fé; Altar colateral direito, Santana Mestra.....	77
Figura 21 – Capela de São José do Jenipapo.....	81
Figura 22 – Anúncio na parte inferior da base da imagem de Santa Luzia, Coleção particular.....	83
Figura 23 – Anúncio na parte inferior da base da imagem de Santa Bárbara, coleção particular.....	83
Figura 24– Anúncio de loja de pintura.....	83
Figura 25 – “Fac-simile” realizado por Sr. José Mateus - várias etapas da policromia.....	84
Figura 26 – Igreja da Boa Viagem, detalhe do Altar mor.....	87
Figura 27 – Gravura francesa do século XVIII mostrando as diferentes etapas para a confecção das folhas de ouro.....	89
Figura 28 – Transporte da folha de ouro.....	91
Figura 29 – Material utilizado para aplicação da folha metálica.....	92
Figura 30 – Santana Mestra, coleção particular, “reservas de ouro”.....	93
Figura 31 – Nossa Senhora das Mercês, MAS, esgrafitos vermiculares.....	97
Figura 32 – Nossa Senhora com Menino, MAS, esgrafitos “caminho sem fim”.....	97
Figura 33 – Nossa Senhora da Conceição, Igreja do Boqueirão, esgrafitos concêntricos.....	97
Figura 34 – Nossa Senhora do Pilar, MAS, e esgrafitos circulares.....	97
Figura 35 – Santa Cecília, Catedral, “ressaídos” realizados com pintura a pincel.....	98
Figura 36 – Nossa Senhora do Rosário, OTSD, pintura a pincel sobre os esgrafitos.....	98
Figura 37– São José, MAS, arranjos florais construídos com pintura a pincel ao centro dos florões dourados.....	98
Figura 38 – Nossa Senhora do Carmo, MAS, brasão da Ordem dos Carmelitas construídos com pintura a pincel.....	98
Figura 39 – Nossa Senhora da Conceição, MAS, punção sobre a folha metálica dourada.....	98
Figura 40 – Nossa Senhora de Guadalupe, MAS, prata cinzelada.....	98

Figura 41 – Nossa Senhora da Conceição, Igreja do Boqueirão, pastilhamento.....	99
Figura 42 – Nossa Senhora dos Anjos, Convento dos Humildes, Santo Amaro da Purificação, uso de rendas.....	99
Figura 43 – Nossa Senhora do Carmo, OTC, “degrau” na borda do manto....	100
Figura 44 – Nossa Senhora do Carmo, MAS, “degrau” na borda do manto....	100
Figura 45 – São Miguel Arcanjo, Catedral Basílica, laca vermelha sobre o douramento.....	100
Figura 46 – Nossa Senhora do Rosário, Igreja de Nossa Senhora do Rosário, pedra colorida engastada.....	100
Figura 47 – Santa Catarina de Sena, OTSD, relicário engastado.....	100
Figura 48– São Domingos de Gusmão, OTSF.....	120
Figura 49 – São Domingos de Gusmão, OTSF, lacuna com dois extratos (base de preparação branca e pintura) e madeira aparente.....	123
Figura 50 – São Domingos de Gusmão, OTSF, florão centrado por flores simplificadas.....	124
Figura 51 – São Domingos de Gusmão, OTSF, fruto em forma de castanha próximo à barra.....	124
Figura 52 – Castanha do caju.....	124
Figura 53 – São Domingos de Gusmão, OTSF, rosácea na parte interna do braço.....	125
Figura 54 – São Domingos de Gusmão, OTSF, fruto oval.....	125
Figura 55 – Nossa Senhora do Carmo, Convento de Santa Tereza, MAS, fruto oval.....	125
Figura 56 – São Domingos de Gusmão, OTSF.....	126
Figura 57 – Nossa Senhora do Carmo, MAS.....	126
Figura 58 – Nossa Senhora do Carmo, OTC, Sacristia.....	126
Figura 59 – São Domingos de Gusmão, OTSF, ressaídos que contornam a folha metálica dourada.....	126
Figura 60 – São Domingos de Gusmão, OTSF, borda do escapulário.....	126
Figura 61 – São Domingos de Gusmão, OTSF.....	127
Figura 62 – Nossa Senhora do Carmo, Convento de Santa Tereza, MAS.....	127
Figura 63 – São José, Convento de Santa Tereza, MAS.....	127
Figura 64 – São Domingos de Gusmão, OTSF, parte frontal da capa.....	127

Figura 65 – Nossa Senhora do Carmo, MAS, capela de São José do Jenipapo.....	128
Figura 66 – Nossa Senhora do Carmo, MAS, forma de “castanha”.....	129
Figura 67 – Nossa Senhora do Carmo, MAS, borda do escapulário.....	130
Figura 68 – Nossa Senhora do Carmo, MAS, rosácea estilizada e forma de “castanha”.....	131
Figura 69 – São Domingos de Gusmão, OTSF, rosácea estilizada e forma de “castanha”.....	131
Figura 70 – Nossa Senhora do Carmo, MAS, forma de castanha.....	131
Figura 71– São Joaquim, Convento do Desterro, forma de castanha.....	131
Figura 72 – Nossa Senhora do Carmo, MAS, parte interna do véu e pala da túnica.....	132
Figura 73 – Florão na parte posterior do manto.....	132
Figura 74 – São Joaquim, MAS, capela de São José do Jenipapo.....	133
Figura 75 – Vestes romanas masculinas.....	134
Figura 76 – São Joaquim, MAS, capela de São José do Jenipapo, flores estilizadas.....	134
Figura 77 – São Joaquim, MAS, capela de São José do Jenipapo, forma de “castanha”.....	134
Figura 78 – São Joaquim, MAS, capela de São José do Jenipapo, arranjo floral.....	135
Figura 79 – Nossa Senhora do Carmo, MAS, capela de São José do Jenipapo, arranjo floral.....	135
Figura 80 – São Joaquim, Convento do Desterro.....	136
Figura 81 – São Joaquim, Convento do Desterro, florões da túnica.....	137
Figura 82 – São Joaquim, Convento do Desterro, rosáceas estilizadas.....	137
Figura 83 – São Joaquim, Convento do Desterro, recorte nos florões da túnica.....	137
Figura 84 – São Joaquim, Convento do Desterro, recorte nos florões da parte externa do manto.....	137
Figura 85 – São Joaquim, Convento do Desterro, borda do manto.....	137
Figura 86 – Santana Mestra, Convento do Desterro.....	138
Figura 87 – Vestes romanas femininas.....	139

Figura 88 – Santana Mestre, Convento do Desterro, rosácea estilizada com pintura em branco.....	139
Figura 89 – Santana Mestre, Convento do Desterro, forma de “castanha” .....	139
Figura 90 – São Joaquim, MAS, capela de São José do Jenipapo, flores simplificadas.....	140
Figura 91 – Santana Mestre, Convento do Desterro, flores simplificadas.....	140
Figura 92 – São Joaquim, Convento do Desterro, flores simplificadas.....	140
Figura 93 – Altar colateral de Nossa Senhora do Carmo, Igreja de Santa Tereza .....	140
Figura 94 – Altar colateral de São José, Igreja de Santa Tereza.....	140
Figura 95 – São José, MAS.....	141
Figura 96 – São José, MAS, rosácea estilizada.....	142
Figura 97 – Nossa Senhora do Carmo, Jenipapo, MAS, rosácea estilizada..	142
Figura 98 – São José, MAS, desenho da decoração da túnica.....	143
Figura 99 – São José, MAS, barra da túnica.....	143
Figura 100 – São José, MAS, desenho em forma de fruto.....	144
Figura 101 – São José, MAS, pintura a pincel em três tonalidades de azul....	144
Figura 102 – São José, MAS, florão com rosáceas, margaridas e botões de rosas. ....	144
Figura 103 – São José, MAS, parte externa do manto.....	145
Figura 104 – São José, MAS, florão dourado centrado por flores e frutos.....	145
Figura 105 – São José, MAS, parte posterior do manto.....	145
Figura 106 – Nossa Senhora do Carmo, MAS.....	146
Figura 107 – Nossa Senhora do Carmo, MAS, brasão carmelita mutilado...	147
Figura 108 – Nossa Senhora do Carmo, MAS, lacuna com a pintura original aparente.....	148
Figura 109 – Nossa Senhora do Carmo, MAS, forma da castanha.....	148
Figura 110 – Nossa Senhora do Carmo, MAS, borda da parte posterior do manto.....	149
Figura 111 – Nossa Senhora do Carmo, MAS, esgrafitos e pintura a pincel. ....	149
Figura 112 – Nossa Senhora do Carmo, MAS, frutos em forma de castanha.....	149



Figura 113 – Nossa Senhora do Carmo, Convento de Santa Tereza, MAS, detalhe da parte posterior do manto.....	150
Figura 114 – Nossa Senhora do Carmo, Convento de Santa Tereza, MAS, florão da parte posterior do manto.....	150
Figura 115 – São José, Convento de Santa Tereza, MAS, florão da parte posterior da toga.....	150
Figura 116 – Nossa Senhora do Carmo, MAS, parte interna do véu e pala da túnica.....	151
Figura 117 – Nossa Senhora do Carmo, OTC, altar mor.....	152
Figura 118 – Nossa Senhora do Carmo, OTC, altar mor, punção da pintura original.....	153
Figura 119 – Nossa Senhora do Carmo, OTC, altar mor, rosácea ao centro de florão.....	154
Figura 120 – São Domingos de Gusmão, OTSF, rosácea ao centro de florão.....	154
Figura 121 – Nossa Senhora do Carmo, OTC, altar mor, forma de “castanha”. .....	154
Figura 122 – Nossa Senhora do Carmo, OTC, altar mor, decoração ao centro dos florões.....	154
Figura 123 – Nossa Senhora do Carmo, OTC, altar mor, “ressaídos” no manto. .....	154
Figura 124 – Nossa Senhora do Carmo, OTC, altar mor, pala da túnica.....	155
Figura 125 – Nossa Senhora do Carmo, OTC, altar mor, borda da túnica. ....	155
Figura 126 – Nossa Senhora do Carmo, OTC, altar mor, borda do manto....	155
Figura 127 – Nossa Senhora do Carmo, OTC, sacristia.....	156
Figura 128 – Nossa Senhora do Carmo, OTC, Sacristia, detalhe da túnica..	156
Figura 129 – Nossa Senhora do Carmo, Convento de Santa Tereza, MAS..	156
Figura 130 – Divina Pastora, Convento dos Humildes, Santo Amaro da Purificação – Ba.....	157
Figura 131 – Divina Pastora, Convento dos Humildes, rosácea estilizada.....	158
Figura 132 – Divina Pastora, Convento dos Humildes, frutos ovais. ....	158
Figura 133 – Nossa Senhora da Soledade, OTSD.....	159
Figura 134 – Nossa Senhora da Soledade, OTSD, rosácea estilizada e forma de “castanha”.....	160

Figura 135 – Nossa Senhora do Carmo - MAS rosácea estilizada e forma de “castanha”.....	160
Figura 136 – Nossa Senhora da Soledade, OTSD, flor simplificada.....	160
Figura 137 – Nossa Senhora do Carmo, MAS, flor simplificada. ....	160
Figura 138 – Armário, MAS, pintura interna.....	161
Figura 139 – Afresco da igreja da Conceição da Praia. ....	161
Figura 140 – Nossa Senhora da Conceição, MAS.....	165
Figura 141 – Nossa Senhora da Conceição, MAS, florão centrado por arranjos florais.....	166
Figura 142 – Nossa Senhora da Conceição, MAS, arranjos simplificados e fruto oval.....	166
Figura 143 – Nossa Senhora da Conceição, MAS, Túnica.....	167
Figura 144 – Nossa Senhora da Conceição, MAS, borda do manto.....	167
Figura 145 – Nossa Senhora da Conceição, MAS, parte interna do véu e pala da túnica.....	167
Figura 146 – Santana Mestre, Igreja de São Bartolomeu, Maragogipe – Ba..	168
Figura 147 – Santana Mestre, Igreja de São Bartolomeu, Maragogipe - Ba, florões centrados por arranjos florais.....	169
Figura 148 – Santana Mestre, Igreja de São Bartolomeu, Maragogipe - Ba, pala da túnica da Senhora.....	170
Figura 149 – Santana Mestre, Igreja de São Bartolomeu, Maragogipe - Ba, parte interna do véu da Senhora.....	170
Figura 150 – Santana Mestre, Igreja de São Bartolomeu, Maragogipe - Ba, pala da túnica da menina.....	170
Figura 151 – Nossa Senhora da Conceição, MAS, pala da túnica.....	170
Figura 152 – Senhora Santana, Igreja de São Bartolomeu, Maragogipe - Ba, arranjos florais na túnica da Virgem Maria menina. ....	171
Figura 153 – Nossa Senhora da Conceição, MAS, arranjos florais na túnica.....	171
Figura 154 – Senhora Santana, Igreja de São Bartolomeu, Maragogipe - Ba, borda da túnica.....	171
Figura 155 – São Joaquim, Igreja de São Bartolomeu, Maragogipe -Ba.....	172
Figura 156 – São Joaquim, Igreja de São Bartolomeu, Maragogipe – Ba, arranjos florais.....	173

Figura 157 – São Joaquim, Igreja de São Bartolomeu, Maragojipe - Ba, arranjos florais.....	173
Figura 158 – São Joaquim, Igreja de São Bartolomeu, Maragojipe - Ba, florões, bolo armênio aparente, punções.....	173
Figura 159 – Santana Mestra, Igreja de São Bartolomeu, Maragijipe – Ba, florões, bolo armênio aparente, punções.....	173
Figura 160 – Nossa Senhora Mãe dos Homens, Igreja de Santana.....	176
Figura 161 – Nossa Senhora Mãe dos Homens, Igreja de Santana, “ressaídos” com pintura a pincel em branco.....	177
Figura 162 – São Domingos de Gusmão, OTSF, “ressaídos” com pintura a pincel com variedade cromática.....	177
Figura 163 – Nossa Senhora Mãe dos Homens, Igreja de Santana, rosáceas naturalista.....	177
Figura 164 – Nossa Senhora Mãe dos Homens, Igreja de Santana, rosáceas estilizada.....	177
Figura 165 – Nossa Senhora Mãe dos Homens, Igreja de Santana, rosáceas com botões.....	177
Figura 166 – Nossa Senhora Mãe dos Homens, Igreja de Santana, punção na folha metálica.....	178
Figura 167 – Nossa Senhora Mãe dos Homens, Igreja de Santana, punção formando desenhos simplificados.....	178
Figura 168 – Nossa Senhora Mãe dos Homens, Igreja de Santana, barra da túnica.....	178
Figura 169 – São Joaquim, Igreja de Santana.....	179
Figura 170 – São José, Igreja de Santana.....	180
Figura 171 – São Miguel Arcanjo, Igreja de Santana.....	181
Figura 172 – Nossa Senhora Mãe dos Homens, Igreja de Santana, detalhe das vestes.....	182
Figura 173 – São Joaquim, Igreja de Santana, parte interna do manto.....	182
Figura 174 – São José, Igreja de Santana, parte interna do manto.....	182
Figura 175 – São Miguel Arcanjo, Igreja de Santana, detalhe das vestes.....	182
Figura 176 – São José, Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo.....	184

Figura 177 – São José, Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo, arranjos florais na túnica.....	185
Figura 178 – flor da dália.....	185
Figura 179 – São José, Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo, parte interna do manto.....	185
Figura 180 – São José, Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo, parte externa do manto.....	185
Figura 181 – Santana Guia, Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo.....	186
Figura 182 – Santana Guia, Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo, arranjo floral na túnica.....	187
Figura 183 – Santana Guia, Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo, túnica da menina.....	187
Figura 184 – Santana Guia, Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo, arranjo floral na parte interna da túnica. ....	187
Figura 185 – Santana Guia, Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo, arranjo floral na parte externa do manto. ....	187
Figura 186 – Santana Guia, Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo, rosácea ao centro do florão.....	188
Figura 187 – São Miguel Arcanjo, Catedral Basílica, rosácea ao centro do florão.....	188
Figura 188 – Nossa Senhora das Mercês, MAS, rosácea ao centro do florão na parte posterior do manto.....	188
Figura 189 – Santana Guia, Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo, frutos ovais.....	188
Figura 190 – Nossa Senhora do Carmo, Convento de Santa Tereza, MAS, frutos ovais.....	188
Figura 191 – Santa Cecília, Catedral Basílica, frutos ovais.....	188
Figura 192 – Nossa Senhora da Fé, Catedral Basílica.....	190
Figura 193 – Altar colateral da antiga Sé.....	191
Figura 194 – Nossa Senhora da Fé, Catedral Basílica, detalhe da túnica.....	192
Figura 195 – Nossa Senhora da Fé, Catedral Basílica, barra da túnica.....	192
Figura 196 – Nossa Senhora da Fé, Catedral Basílica, arranjos florais.....	192

Figura 197 – Nossa Senhora da Fé, Catedral Basílica, ramagens que partem dos florões.....	192
Figura 198 – Nossa Senhora da Fé, Catedral Basílica, parte interna do manto.....	193
Figura 199 – Nossa Senhora da Fé, Catedral Basílica, parte externa do manto.....	193
Figura 200 – Nossa Senhora da Fé, Catedral Basílica, parte posterior do manto.....	193
Figura 201 – Santa Cecília, Museu da Catedral Basílica.....	194
Figura 202 – Altar de Nosso Senhor do Bonfim, de Santa Cecília e de Nossa Senhora das Dores, Antiga Sé.....	195
Figura 203 – Santa Cecília, Museu da Catedral Basílica, detalhe da túnica...	195
Figura 204 – Santa Cecília, Museu da Catedral Basílica, arranjos florais.....	195
Figura 205 – Santa Cecília, Museu da Catedral Basílica, arranjo floral.....	196
Figura 206– Livro de Termo do Arcebispo, 1830, arranjo floral.....	196
Figura 207 – Santa Cecília, Museu da Catedral Basílica, detalhe da dalmática.....	196
Figura 208 – Santa Cecília, Museu da Catedral Basílica, detalhe da dalmática.....	196
Figura 209 – São Miguel Arcanjo, Museu da Catedral Basílica.....	197
Figura 210 – Capela de São Miguel e de São João Gabriel, Antiga Sé.....	198
Figura 211 – São Miguel Arcanjo, Museu da Catedral Basílica, parte interna do manto.....	198
Figura 212 – São Miguel Arcanjo, Museu da Catedral Basílica, armadura e faixa.....	198
Figura 213 – São Miguel Arcanjo, Museu da Catedral Basílica, parte posterior do manto.....	199
Figura 214 – Santa Cecília, Museu da Catedral Basílica, parte posterior do manto.....	199
Figura 215 – Nossa Senhora , MAS.....	200
Figura 216 – Nossa Senhora , MAS, ramagens que partem dos florões.....	201
Figura 217 – Nossa Senhora da Fé, Catedral Basílica, ramagens que partem dos florões.....	201

Figura 218 – Santa Cecília, Museu da Catedral Basílica, ramagens que partem dos florões.....	201
Figura 219 – Nossa Senhora , MAS, arranjos florais.....	201
Figura 220 – Santa Cecília, Museu da Catedral Basílica, arranjos florais.....	201
Figura 221 – Nossa Senhora, MAS, parte externa do manto.....	201
Figura 222 – Nossa Senhora da Fé, Catedral Basílica, parte externa do manto.....	201
Figura 223 – São José, coleção particular.....	203
Figura 224 – São José, coleção particular, rosáceas simplificadas.....	204
Figura 225 – Santana Mestreira, coleção particular.....	205
Figura 226 – Túnica, parte externa e interna do manto.....	206
Figura 227 – recortes do florão na parte externa do manto.....	206
Figura 228 – São Domingos de Gusmão, OTSD.....	208
Figura 229– Brocado de seda.....	209
Figura 230 – São Domingos de Gusmão, OTSD, parte frontal da capa.....	209
Figura 231 – Lineamento do estilo Império.....	209
Figura 232– São Domingos de Gusmão, OTSD, borda da capa.....	210
Figura 233 – São Domingos de Gusmão, OTSD, relicário.....	210
Figura 234 – São Gonçalo do Amarante, OTSD.....	211
Figura 235 – São Gonçalo do Amarante, OTSD, detalhe da túnica.....	212
Figura 236 – São Gonçalo do Amarante, OTSD, detalhe da capa. ....	212
Figura 237 – Santa Catarina de Sena, OTSD.....	213
Figura 238 – Santa Catarina de Sena, OTSD, detalhe da túnica.....	214
Figura 239 – Santa Catarina de Sena, OTSD, detalhe da túnica.....	214
Figura 240 – Santa Catarina de Sena, OTSD, escapulário.....	214
Figura 241 – Santa Catarina de Sena, OTSD, borda da capa.....	214
Figura 242– Santa Catarina de Sena, OTSD, parte interna do véu e coifa....	215
Figura 243 – Santa Catarina de Sena, OTSD, relicário.....	215
Figura 244 – Santa Rosa de Lima, OTSD.....	216
Figura 245 – Santa Rosa de Lima, OTSD, detalhe da túnica.....	217
Figura 246 – Santa Rosa de Lima, OTSD, detalhe da capa.....	217
Figura 247 – Santa Rosa de Lima, OTSD, detalhe da coifa e da parte interna do véu.....	217
Figura 248 – São Francisco de Assis (1), OTSD.....	218

Figura 249 – São Francisco de Assis (1), OTSD, detalhe da túnica. ....	219
Figura 250 – São Francisco de Assis (1), OTSD, parte inferior da túnica. ....	219
Figura 251 – São Francisco de Assis (1), OTSD, punção com “ss” invertidos.....	219
Figura 252 – São Francisco de Assis (2), OTSD.....	220
Figura 253 – São Francisco de Assis (2), OTSD, detalhe da túnica. ....	221
Figura 254 – São Francisco de Assis (2), OTSD, borda da túnica. ....	221
Figura 255 – Santo Elias, MAS.....	222
Figura 256 – Santo Elias, MAS, volutas na parte frontal da capa. ....	223
Figura 254 – Santa Catarina de Sena, OTSD, volutas na parte superior do escapulário.....	223
Figura 258 – Santo Elias, MAS, volutas na parte inferior da túnica.....	223
Figura 259 – Nossa Senhora das Dores, Catedral Basílica.....	225
Figura 260 – Nossa Senhora das Dores, Catedral Basílica, parte interna do manto.....	226
Figura 261 – Nossa Senhora das Dores, Catedral Basílica, parte interna do manto.....	226
Figura 262– Nossa Senhora das Dores, Catedral Basílica, borda do manto.	226
Figura 263 – Estampa decorativa, séc. XVIII.....	226
Figura 264– Nossa Senhora das Dores, Catedral Basílica, borda da túnica.	227
Figura 265 – Nossa Senhora das Dores, Catedral Basílica, parte interna do véu e coifa.....	227
Figura 266 – Santana Mestre, MAS.....	228
Figura 267– Altar colateral da antiga Sé.....	229
Figura 268 – Santana Mestre, MAS, túnica com ramagens alongadas contornadas com pintura a pincel em verde claro e verde escuro.....	230
Figura 269 – Nossa Senhora das Dores, Catedral Basílica, túnica com ramagens alongadas contornadas com pintura a pincel em azul e branco....	230
Figura 270– Santana Mestre, MAS, borda da túnica da menina com “cordão perolado” .....	230
Figura 271 – Nossa Senhora da Palma, Igreja da Palma.....	231
Figura 272 – Nossa Senhora da Palma, Igreja da Palma, pinturas sobrepostas.....	232

Figura 273 – Nossa Senhora da Palma, Igreja da Palma, “cordão perolado” (em azul) e tulipas alternadas por círculos (em vermelho).....	232
Figura 274 – Nossa Senhora das Dores, Catedral Basílica, barra do manto com “cordão perolado” .....	232
Figura 275 – São Salvador, MAS. ....	233
Figura 276 – Nicho com a imagem do São Salvador, Sacristia da antiga Sé	234
Figura 277 – São Salvador, MAS, barra da túnica.....	234
Figura 278 – Nossa Senhora das Dores, Catedral Basílica, barra da túnica..	234
Figura 279 – São Salvador, MAS, barra da Túnica.....	235
Figura 280 – Santana Mestra, MAS, barra da túnica.....	235
Figura 281 – Nossa Senhora das Mercês, Convento de Santa Tereza, MAS.	236
Figura 282– Nossa Senhora das Mercês, Convento de Santa Tereza, MAS, detalhe da decoração da túnica.....	237
Figura 283 – Nossa Senhora das Mercês, Convento de Santa Tereza, MAS, detalhe do escapulário.....	238
Figura 284 – Nossa Senhora das Mercês, Convento de Santa Tereza, MAS, detalhe da parte interna do manto.....	238
Figura 285 – Nossa Senhora das Mercês, Convento de Santa Tereza, MAS, parte interna do véu e pala da túnica.....	239
Figura 286 – Nossa Senhora das Mercês, convento de Santa Tereza, MAS, parte posterior do manto.....	240
Figura 287 – Nossa Senhora das Mercês, Convento de Santa Tereza, MAS, punção na parte posterior do manto.....	240
Figura 288 – Nossa Senhora das Mercês, Convento de Santa Tereza, MAS, folha metálica prateada.....	240
Figura 289 – Nossa Senhora da Conceição, Igreja do Boqueirão.....	241
Figura 290 – Nossa Senhora da Conceição, Igreja do Boqueirão, detalhe da túnica.....	242
Figura 291 – Nossa Senhora da Conceição, Igreja do Boqueirão, anjos segurando a coroa.....	242
Figura 292 – Nossa das Mercês, MAS, anjos segurando a coroa.....	242
Figura 293 – Nossa Senhora da Conceição, Igreja do Boqueirão, detalhe da túnica.....	243



Figura 294 – Nossa Senhora da Conceição, Igreja do Boqueirão, detalhe da túnica.....	243
Figura 295 – Nossa Senhora da Conceição, Igreja do Boqueirão, pala da túnica.....	243
Figura 296 – Senhor Ressuscitado, OTSD.....	244
Figura 297 – Senhor Ressuscitado, OTSD, parte interna do manto.....	245
Figura 298 – Senhor Ressuscitado, OTSD, monograma de Jesus e Maria...	246
Figura 299 – Nossa Senhora da Conceição, Igreja do Boqueirão, monograma de Jesus e Maria.....	246
Figura 300 – Nossa Senhora das Mercês, MAS, monograma de Maria.....	246
Figura 301 – perizônio com imitação de tecido rendado.....	246
Figura 302 – Senhor Ressuscitado, OTSD, detalhe do perizônio.....	247
Figura 303 – Nossa Senhora das Mercês, MAS, detalhe da túnica.....	247
Figura 304 – Nossa Senhora da Conceição, Igreja do Boqueirão, detalhe da parte interna do manto.....	247
Figura 305 – Senhor Ressuscitado, OTSD.....	247
Figura 306 – Nossa Senhora das Mercês.....	247
Figura 307 – Sagrado Coração de Jesus, coleção particular.....	248
Figura 308 – Vestes do Sagrado Coração de Jesus.....	249
Figura 309 – Sagrado Coração de Maria, coleção particular.....	250
Figura 310 – Vestes do Sagrado Coração de Maria.....	251
Figura 311 – Santa Tereza D’Ávila, MAS.....	252
Figura 312 – Santa Tereza D’Ávila, MAS, arranjos florais ao centro do florão.....	253
Figura 313 – Santa Tereza D’Ávila, MAS, esgrafitos vermiculares, ramagens alongadas.....	254
Figura 314 – Santa Tereza D’Ávila, MAS, esgrafitos vermiculares, ramagens com curvas e contracurvas, trifólios e desenhos circulares.....	254
Figura 315 – Santa Tereza D’Ávila, MAS, representação de tecido rendado.....	254
Figura 316 – Santa Tereza D’Ávila, MAS, arranjos florais.....	255
Figura 317 – Nossa Senhora do Rosário, OTSD.....	256
Figura 318 – Pinturas sobrepostas.....	257
Figura 319 – Nossa Senhora do Rosário, OTSD, arranjos florais.....	258
Figura 320 – Santa Tereza, MAS, arranjos florais.....	258

Figura 321 – Nossa Senhora do Rosário, OTSD, barra da túnica.....	258
Figura 322 – Nossa Senhora do Rosário, OTSD, barra da túnica. ....	258
Figura 323 – Nossa Senhora do Rosário, Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo.....	259
Figura 324 – Nossa Senhora do Rosário, Ig. de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo.....	260
Figura 325 – Santa Tereza, MAS.....	260
Figura 326 – Nossa Senhora do Rosário, OTSD.....	260
Figura 327 – Nossa Senhora do Rosário, Ig. de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo .....	261
Figura 328 – Santa Tereza, MAS.....	261
Figura 329 – Nossa Senhora do Rosário, OTSD.....	261
Figura 330 – Nossa Senhora do Rosário, Ig. de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo.....	261
Figura 331– Nossa Senhora do Rosário, OTSD.....	261
Figura 332 – Nossa Senhora do Rosário, Ig. de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo.....	262
Figura 333 – Nossa Senhora do Rosário, OTSD.....	262
Figura 334 – Divina Pastora, Recolhimento dos Humildes, Santo Amaro – Ba.....	263
Figura 335 – São Domingos de Gusmão, OTSD.....	263
Figura 336 – Nossa Senhora do Carmo, Convento de Santa Tereza, MAS...263	
Figura 337 – São Joaquim, Igreja de São Bartolomeu, Maragogipe – Ba.....	263
Figura 338 – Santana Mestreira, Igreja de São Bartolomeu, Maragogipe – Ba...263	
Figura 339 – Nossa Senhora Mãe dos Homens, Igreja de Santana.....	264
Figura 340 – Nossa Senhora Mãe dos Homens, Igreja de Santana.....	264
Figura 341 – São José, Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo.....	264
Figura 342 – Santa Cecília, Catedral Basílica.....	265
Figura 343 – Santa Cecília, Catedral Basílica.....	265
Figura 344 – São José, coleção particular.....	265
Figura 345– São José, coleção particular.....	265
Figura 346– São Domingos de Gusmão, OTSD.....	266
Figura 347 – Nossa Senhora as Dores, Catedral Basílica.....	266

Figura 348 – Nossa Senhora das Dores, Catedral Basílica.....	266
Figura 349 – Nossa Senhora da Conceição, Igreja do Boqueirão.....	267
Figura 350 – Sagrado Coração de Maria, coleção particular.....	267
Figura 351 – Santa Tereza, MAS.....	268
Figura 352 – Santa Tereza, MAS.....	268

## LISTA DE TABELAS

Tabela 01: técnica de douramento.....	94
Tabela 02: padrão florões – a.....	105
Tabela 03: padrão florões – b.....	108
Tabela 04: padrão florões – c.....	109
Tabela 05: padrão florões –d.....	110
Tabela 06: padrão florões – e.....	111
Tabela 07: padrão florões – f.....	112
Tabela 08: padrão volutas – a.....	113
Tabela 09: padrão volutas – b.....	115
Tabela 10: padrão volutas – c.....	117
Tabela 11: padrão volutas – d.....	118
Tabela 12: padrão florões/volutas – a.....	119

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

APEB	Arquivo Público do Estado da Bahia
CSJ	Capela de São José do Jenipapo
CST	Convento de Santa Tereza
MAS	Museu de Arte Sacra
OTC	Ordem Terceira do Carmo
OTSD	Ordem Terceira de São Domingos
OTSF	Ordem Terceira de São Francisco

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	30
2. A ESCULTURA SACRA CATÓLICA .....	34
2.1. OFICINAS CONVENTUAIS.....	41
2.1.1. Oficina beneditina.....	42
2.1.2. Oficina Franciscana.....	44
2.1.3. Oficina Jesuítica.....	45
2.2. ESCOLAS REGIONAIS.....	46
2.2.1. Escola Baiana.....	46
2.2.2. Escola Mineira.....	47
2.2.3. Escola Pernambucana.....	48
3. A ESCULTURA SACRA CATÓLICA BAIANA.....	50
3.1. OS ARTISTAS.....	50
3.2. A CLIENTELA.....	64
3.2.1. Venerável Ordem Terceira de São Francisco .....	67
3.2.2. Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão.....	68
3.2.3. Ordem Terceira do Carmo .....	70
3.2.4. Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos das Portas do Carmo .....	72
3.2.5. Irmandade de Nossa Senhora da Conceição, Igreja do Boqueirão.....	72
3.2.6. Irmandade do Santíssimo Sacramento e Sant'Ana .....	73
3.2.7. Igreja de Nossa Senhora da Palma.....	74
3.2.8. Antiga Sé.....	75
3.2.9. Convento de Santa Tereza .....	76
3.2.10. Convento do Desterro .....	79
3.2.11. Recolhimento dos Humildes .....	80
3.2.12. Igreja de São Bartolomeu – Maragojipe – BA .....	81
3.2.13. Capela de São José do Jenipapo – Castro Alves – BA .....	81
3.3. IMAGENS DE ORATÓRIOS DOMÉSTICOS .....	82

3.4. TÉCNICAS E MATERIAIS.....	84
4. PADRÕES, CROMATISMOS E DOURAMENTOS NA ESCULTURA SACRA CATÓLICA BAIANA NOS SÉCULOS XVIII E XIX.....	103
4.1. PADRÃO FLORÕES.....	120
4.2. PADRÃO VOLUTAS.....	207
4.3. PADRÃO FLORÕES/VOLUTAS .....	252
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	269
REFERÊNCIAS.....	271
GLOSSÁRIO.....	275
APÊNDICE A.....	277
APÊNDICE B.....	345
APÊNDICE C .....	386
ANEXO A .....	403
ANEXO B .....	404
ANEXO C .....	405
ANEXO D .....	406
ANEXO E .....	407
ANEXO F .....	408
ANEXO G .....	409
ANEXO H .....	410

## 1. INTRODUÇÃO

A pintura que perdurou até nossos dias conservando a sua integridade histórica permanece sem um estudo sistemático, pois as pesquisas existentes sobre imagens religiosas baianas limitam-se ao estudo da escultura como podemos observar na pesquisa de Suzane Pêpe, “*O escultor baiano Manoel Inácio da Costa*” (2001), na pesquisa de Jacques Resimont, “*Os escultores baianos Manoel Inácio da Costa e Francisco das Chagas, O Cabra*” (1998), e Maria Helena Flexor, que entre outros artigos, publicou “*A Escultura na Bahia do Século XVIII: autoria e atribuições*” (2001). Myriam Andrade Oliveira (2000) também abordou sobre o aspecto escultórico da imaginária baiana, mas também pouca referência faz em relação à policromia.

Esta ausência de estudos até então, é justificado pelo fato das obras serem anônimas, além da escassez de documentos primários e os existentes, em péssimo estado de conservação. 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.

Consciente de todas estas dificuldades, ainda assim acreditamos que é de suma importância o estudo desta policromia, pois elas existem, resistiram até nossos dias e não podemos ignorá-las, pois concordamos com Luiz Freire (2009) quando faz a seguinte observação: “*A ausência de qualquer informação textual não inviabiliza o trabalho com a realidade visual, o que aliás, não é por si só deficitária, pois havendo manifestação estética, havendo conformação plástica, as possibilidades elementares para se construir História da Arte estão postas*”.

Iniciamos a pesquisa com uma vasta documentação fotográfica das esculturas religiosas de Igrejas (Catedral Basílica, Igreja do Carmo e São Francisco), de Ordens Terceiras (Rosário, Ordem Terceira de São Francisco, Ordem Terceira de São Domingos, Ordem Terceira do Carmo), Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia e coleções particulares. O critério para a escolha das obras era possuir uma policromia com boa qualidade técnica e as que possuíam o mínimo de intervenção, pelo menos, visíveis a



olho nu (critério com base na experiência como restauradora). A partir deste primeiro contato, tornou-se claro o quanto estava para ser estudado e o rico universo da policromia na imaginária baiana que estava guardado nas igrejas, Ordens Terceiras e oratórios particulares esperando para serem revelados.

Após ter estabelecido o critério de escolha, selecionamos quarenta e quatro imagens para a pesquisa. A metodologia utilizada na pesquisa foi a analítica sintética, abordando o objeto de estudo através da análise material e técnica, formal e estilística seguida da elaboração dos resultados alcançados. Realizamos pequenas prospecções em algumas imagens com o intuito de averiguar se havia pinturas sobrepostas. Utilizou-se também uma vasta documentação fotográfica, desenhos e recursos de computação gráfica que permitiram uma melhor visualização do objeto, facilitando desta forma uma análise comparativa. Após estas análises, foram sistematizados, de acordo com as similaridades, três padrões policrômicos.

Paralelo a esta etapa, realizamos um levantamento nos arquivos de Carlos Ott<sup>1</sup> e Marieta Alves<sup>2</sup> sobre os artistas que atuaram na Bahia nos séculos XVIII e XIX, além de consultarmos o dicionário “Artistas Baianos” lançado em 1911 de Manoel Querino e o “Dicionário dos Artistas da Bahia no século XIX” lançado em 2006 no Livro “A talha Neoclássica na Bahia” de Luiz Freire. Com base nestes estudos, cadastramos 115 escultores, pintores e douradores de imagens religiosas.

Este estudo permitiu a construção de várias tabelas que constam no anexo desta pesquisa. Na primeira tabela, agrupamos os artistas de acordo com o local e época em que atuaram. Queríamos ter a leitura de cada templo, organizando por data cronológica, onde saberíamos o percurso que cada obra sofreu. Recolhemos os dados dos quatro historiadores – Manoel Querino, Marieta Alves, Carlos Ott e Luiz Freire, em tabelas individuais.

Construímos uma segunda tabela, constando o nome, atividade, período e local de atuação dos escultores, douradores e encarnadores de imagens. Esta tabela nos permitiu verificar os locais onde cada artista atuou e os mais

---

<sup>1</sup> OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA.

<sup>2</sup> ALVES, Arquivo Marieta Alves, Fichas Avulsas, Instituto Feminino da Bahia. ALVES, Arquivo Marieta Alves, APEB.

solicitados. Em uma terceira tabela, construímos de acordo com o período comprovado da atuação dos escultores e encarnadores de imagens nos séculos XVIII e XIX.

Após cadastrarmos todos os artistas, identificamos vinte e três artistas no século XVIII e oitenta e dois no século XIX. Certamente no século XVIII houve um contingente muito maior, porém os arquivos não resistiram para contar as suas histórias.

Esta falta de documentação do século XVIII nos levou a ter dúvidas em relação ao recorte temporal da nossa pesquisa: Registraríamos apenas as imagens que temos indicadores de terem sido realizadas no século XIX, ou ampliaríamos a pesquisa também para o século XVIII? A nossa inquietação se fundamenta no fato de não repetirmos os vícios que até então vigora em relação à policromia. É comum nas etiquetas dos Museus e catálogos de arte sacra, a identificação de imagens como “século XVIII” considerando apenas a escultura. Muito destas obras, no entanto, possuem a pintura original encoberta por várias camadas (como iremos observar na imagem de Nossa Senhora do Rosário pertencente à Ordem Terceira de São Domingos) e a pintura atual, com excelente qualidade técnica, executada no século XIX.

Esta “omissão” em relação à pintura, em alguns casos, é por total desconhecimento, em outros, é de certa forma proposital, pois o fato de pertencer ao século XIX, “desvaloriza a obra”. Preconceito inclusive infundado, pois conforme analisaremos, no século XIX houve excelentes artistas que tinham habilidade e domínio das técnicas da pintura.

Decidimos, portanto, diante da fragilidade de documentos comprobatórios, fazer o recorte nos dois séculos onde houve uma grande efervescência de escultores e pintores de imagens religiosas. Analisamos todos os indícios que possam fornecer pistas sobre sua execução, porém, é difícil e temeroso afirmar categoricamente o período em que foram executadas.

Realizamos também uma revisão bibliográfica sobre o tema, o que permitiu a construção do primeiro e segundo capítulos.

No primeiro, traçamos a trajetória da Escultura Sacra Católica desde os seus primórdios e sua utilização pela Igreja católica como forma didática para a doutrina dos fiéis. Neste mesmo capítulo, analisamos a imagem sacra católica no Brasil, a partir da chegada dos portugueses, dando ênfase às oficinas

conventuais que, ao longo do século XVII, dominaram a escultura religiosa. Analisamos também os principais centros produtores de imaginária setecentista e oitocentista – Bahia, Pernambuco, Minas Gerais e Rio de Janeiro, mostrando as características formais de cada região.

No segundo capítulo realizamos uma análise sobre os artistas, utilizando além da revisão bibliográfica, informações colhidas nos arquivos pelos historiadores Marieta Alves, Carlos Ott e Luiz Freire e algumas fontes primárias. Fazemos uma breve análise sobre a classe social, mostrando os vários serviços que realizavam para subsistência. Analisamos também vários documentos transcritos onde atestam a exportação dos trabalhos para outros estados, a forma de contratação, as parcerias entre escultores e pintores, os encomendantes e por fim, descrevemos a técnica construtiva da pintura em esculturas religiosas.

No terceiro capítulo analisamos três padrões da policromia, mostrando suas diferenças e similaridades. O primeiro padrão, o qual denominamos “Padrão Florões” caracteriza-se basicamente por grandes florões dourados centrados por arranjos florais. O segundo padrão, que denominamos “Padrão Volutas” possui volutas, ramagens alongadas e trifólios e um terceiro padrão o qual denominamos “Padrão Florões/Volutas” caracteriza-se pela junção destes dois padrões já mencionados: os florões aparecem conjuntamente com as volutas, ramagens e trifólios.

Os três padrões foram identificados, sistematizados e analisados de acordo com as similaridades, realizando para tanto, uma análise formal e estilística. Reconhecemos que existe uma variedade de outros padrões que não serão abordados nesta pesquisa. Esta é apenas uma tentativa de criar uma metodologia para o estudo e sistematização dos mesmos.

## 2. A ESCULTURA SACRA CATÓLICA

Os primeiros santos do cristianismo foram os mártires das perseguições do Império Romano. Quando o cristianismo tornou-se religião oficial, o culto aos santos estendeu-se à categoria dos santos confessores, incluindo eremitas, religiosos e bispos que haviam dado “testemunho da fé” sem efusão do sangue. A canonização era estabelecida sem maiores formalidades, pois bastava o reconhecimento dos fiéis e a ratificação dos bispos das dioceses. Esta prática perdurou durante toda a idade média, gerando um grande número de santos ligados às tradições locais de diferentes regiões da Europa (RIBEIRO, 2000).

A partir do século XII o reconhecimento oficial dos santos para serem cultuados passa a ser competência exclusiva dos papas. Esta medida limitou os exageros, pois para que houvesse a beatificação era necessário “*bases seguras, tanto pelo exercício em alto grau das virtudes teológicas e cardinais quanto pela realização de milagres que atestassem sua relação com o sobrenatural*” (RIBEIRO, 2000, p. 3). Estabeleceram-se nas canonizações a iconografia que definia os aspectos particulares, possibilitando sua identificação nas representações artísticas (RIBEIRO, 2000).

Com a reforma protestante de Lutero no século XVI, ocorreram destruições sistemáticas das imagens religiosas. Na última sessão do Concílio de Trento<sup>1</sup>, os cardeais romanos definem as regras sobre o tema da “invocação e veneração das Santas Imagens”, contrariando a crítica protestante:

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

---

<sup>1</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.

Santos, representados nas Imagens. Isto foi sancionado nos decretos dos Concílios, especialmente no segundo de Nicéia contra os iconoclastas.<sup>2</sup>

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. (RIBEIRO, 2000, p. 39).

As diretrizes do Concílio de Trento rejeitavam imagens portadoras de falsos dogmas ou superstições.

Se nestas santas e salutareis 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 pudessemos exprimir em cores e figuras...<sup>3</sup>

Segundo Luiz Freire,

As diretrizes do Concílio de Trento estão na gênese da cultura barroca, cultura que intensifica o uso das imagens sagradas nas sociedades católicas, potencializando o nível de relacionamento dos fiéis com as representações, ampliando a empatia através de recursos plásticos, que provocavam nos fiéis, compadecimento, comoção, piedade, fervor religioso, paixão e êxtase. Relação bastante diferente da frieza racional e distante, suscitada pelos códigos plásticos da renascença. (FREIRE, 2009).

A Igreja católica utilizou da tradição do uso didático das imagens, prática utilizada na época paleocristã, reforçada na Idade Média, onde a imagem era o único meio de comunicação possível para falar às populações, na sua grande maioria, analfabetos, inclusive os nobres (FREIRE, 2009). Miriam Ribeiro cita um texto de Frei Boaventura escrito por volta de 1260: “*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*”. (RIBEIRO, 2000, p. 3). 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

<sup>2</sup> MONFORT, Associação Cultural, Concílio Ecumênico de Trento. Disponível em <http://w.w.w.montfort.org.br/id> Acesso em: 10 dez 2006.

<sup>3</sup> MONFORT, Associação Cultural, Concílio Ecumênico de Trento. Disponível em <http://w.w.w.montfort.org.br/id> Acesso em: 10 dez 2006.

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.

O uso pedagógico das imagens sagradas é definido pelo Concílio Tridentino:

[...] 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 salutarex 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>4</sup>

Como podemos observar, o controle da igreja sobre a arte religiosa da Contra Reforma foi austero e eficaz. Os artistas deveriam tratar os temas religiosos com “elevação e nobreza” para que as imagens cumprissem adequadamente a função de “*instruir o povo, confirmá-lo na fé cristã e suscitar uma sensibilidade emotiva, favorável às práticas devocionais*”. (RIBEIRO, 2000, p. 43).

Enquanto na Europa acontecia esta reação da Igreja Católica contra o protestantismo, os portugueses iniciaram a colonização em terras brasileiras. Trouxeram em suas bagagens as primeiras imagens religiosas. Segundo Dom Clemente da Silva Nigra, Pedro Álvares Cabral trazia na capela de seu navio a imagem de Nossa Senhora da Boa Esperança.

Essa Nossa Senhora da Boa Esperança, por conseguinte, deve ser considerada o protótipo de todas as imagens que durante três séculos se iriam transferir de Portugal para o Brasil, seja diretamente, seja indiretamente, pela vinda de mestres, que por sua vez iam ensinar a arte portuguesa de modelar e esculpir a brasileiros: brancos, pretos e mulatos (NIGRA, 1998, p. 101).

A Igreja Católica encontrou um solo fértil para a propagação de sua fé. Segundo Freire,

[...] a cultura do aparato religioso parece ter conquistado a simpatia dos povos Tupi, habitantes de Pindorama, o que não é de estranhar, pois culturas tão estetizantes e tão afeitas aos ritos e festas, não podiam ficar indiferentes aos rituais e à pompa católica. Do mesmo modo ocorreu com os povos africanos que involuntariamente foram trazidos para o Brasil, também tribais, valorizadores de ritos, fazedores de arte, compreenderam muito bem os códigos barrocos, pois de certa forma já os utilizavam nos seus artefatos esculpidos,

<sup>4</sup>MONFORT, Associação Cultural, Concílio Ecumênico de Trento. Disponível em <http://w.w.w.montfort.org.br/id> Acesso em: 10 dez 2006.

quando deformam a figura humana e quando intensificavam a expressão através de formas e volumes exagerados. (FREIRE, 2009)

Freire (2009) conclui: *“Em meio aos conflitos do processo civilizatório brasileiro, o barroco, sua estética, sua lógica, sua emoção, parece ter sido a força motriz catalisadora do caleidoscópio cultural que originou o Brasil”*.

Segundo Kátia Mattoso (1992, p. 390), *“ao lado do catolicismo oficial, que impunha obrigações e deveres aos fiéis, os portugueses trouxeram para o Brasil uma religiosidade mais íntima, impregnada de profunda devoção, que impressionava as mentalidades populares”*. A vida religiosa dos fiéis centrava-se nas relações diretas com os santos, que não eram uma realidade abstrata, mas estavam “encarnados” na estátua que os representava.

Os fiéis “cuidavam” das suas imagens de devoção, realizando inclusive promessas, conforme observamos no trecho abaixo:

[...] lido o requerimento da irmã Vicência F. Amaral Pedrosa de 19 do corrente pedindo p<sup>a</sup> retirar a Imagem de S. Roque da Capella de S. Miguel p<sup>a</sup> mandar encarnar, a fim de satisfazer uma sua promessa, dando o irmão Ministro o seguinte despacho: Ao irmão Mordomo da Capella de S. Miguel p<sup>a</sup> attender. B<sup>a</sup> 19 de julho de 1920, Silva Fortuna; o irmão Mordomo Raul Chaves informou que já havia sido entregue, ficando a Mesa inteirada.”<sup>5</sup>

Deste primeiro século, pouca coisa se conservou em consequência do estágio incipiente do povoamento, das reposições posteriores de imagens mais antigas danificadas pelo tempo, e pela tradição do culto católico que determinava que as imagens fossem enterradas em local sagrado, no recinto das igrejas, conforme observamos no texto das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia<sup>6</sup>:

E as que acharem mal, e indecentemente pintadas, ou envelhecidas, a fação tirar dos taes lugares, e as mandarão enterrar nas Igrejas em lugares apartados das sepulturas dos defuntos [...] (p. 258).

Uma das imagens que perdurou até nossos dias, a imagem de Nossa Senhora das Maravilhas (figura 1), foi doada por Dom João III à recém-fundada cidade do Salvador, por volta de 1550. Escultura em madeira policromada

<sup>5</sup> Livro de Tombo de Receita e Despesa da Ordem Terceira da São Francisco, ano 1918, 1919.

<sup>6</sup> Em 1707, reuniu-se em Salvador, Bahia, um sínodo com o objetivo de confirmar e adequar os preceitos do Concílio Tridentino às terras brasileiras. Deste Conclave surgiu as *“Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia”*. Tal documento foi reimpresso em Lisboa em 1765 e em São Paulo em 1853 (LOTT, 2005).

possui um rico revestimento em prata batida martelada e cinzelada acrescentado no século XVII.



Figura 1 – Nossa Senhora das Maravilhas, MAS.

Alguns autores nos revelam que as primeiras imagens vinham de Lisboa. Segundo Dom Clemente da Silva Nigra (1998), era em Lisboa que os padres jesuítas costumavam encomendar suas imagens para os seus templos. Referindo-se à imagem de Nossa Senhora da aldeia de Peritiba, Dom Clemente (1998, p. 101) acrescenta a informação encontrada no Santuário Mariano, de 1722 de autoria de Frei Agostinho de Santa Maria: *“a imagem é muyto fermosa, e obrada sem dúvida em Lisboa, aonde sempre os padres da Companhia mandarão fazer as suas imagens, por se acharem naquella cidade com muyta perfeição, e por se acharem nella excelentes em todas as artes”*. Dom Clemente (1998, p. 101) faz também uma referência citada pelo Padre Serafim Leite, historiador dos jesuítas no Brasil, onde relata a chegada de imagens para a igreja do morro do Castelo, no Rio de Janeiro: *“pouco antes de 1619, chegaram de Lisboa 17 estátuas de madeira, revestidas de oiro e diferentes cores*.

O artigo de Marieta Alves publicado no Jornal A Tarde<sup>7</sup> traz as seguintes informações: *“Em 1674, a Mesa da Ordem 3ª do Carmo resolveu*

---

<sup>7</sup> ALVES Marieta. A escultura na Bahia. *Jornal a Tarde*, Salvador, 02, mar, 1959.



*mandar em Lisboa uma imagem de Cristo sentado na pedra, com 7 palmos, remetendo para este fim a madeira prometida pelos irmãos Antonio da Costa de Andrade e Nicolau Jorge<sup>8</sup>.*” Neste mesmo artigo, a autora acrescenta: *“Outrossim, Manoel da Costa, devoto da Senhora, residente em Ilhéus, mandou fazer em Lisboa em 1680, aproximadamente uma imagem sob a invocação de N. Senhora da Vitória.”* Segundo a autora, *“estas notícias reforçam a suposição da ausência de bons escultores na Bahia seiscentista”*.

Na Igreja da Palma, na parede esquerda, uma inscrição em mármore faz o seguinte registro: *“[...] Chegando de Lisboa a Imagem Da SS. Virgem que aqui está Foi collocada na Capella de São José na Cathedral de onde foi Traslada para esta sua Capella em Grande procissão e solenidade no ano de 1670”*.

Em relação à produção brasileira, segundo Luiz Antonio Araújo, há registros de que entre 1585 e 1516, o arquiteto e escultor Frei Francisco dos Santos esculpia imagens de barro para as igrejas de Olinda, Salvador, Iguaçu, Paraíba, Espírito Santo e Rio de Janeiro (ARAÚJO, 2000). Informação confirmada por Dom Clemente da Silva Nigra, onde acrescenta: *“Cabe ao insigne arquiteto franciscano, Frei Francisco dos Santos a glória de ser o primeiro mestre imaginário de sua religiosa ordem no Brasil e das numerosas casas que veio a fundar de 1585 em diante”* (NIGRA, 1998, p. 101).

Durante o século XVII, com a progressiva difusão do catolicismo, continuava a importação européia. O povoamento se limitava ao litoral e membros de ordens religiosas passam a esculpir imagens, *“compondo o grande cenário religioso das igrejas, oratórios familiares ou públicos, servindo de intermediários entre homens e Deus”* (RIBEIRO, 2000).

Fora das oficinas conventuais, alguns artistas também produziam imagens religiosas. Em Salvador, D. Clemente (1998, p. 102) faz o seguinte registro: *“mestre escultor Francisco Fernandes, morador na Conceição da Praia, assinou aos 21 de novembro de 1657, um contrato para fazer o retábulo do altar mor da nova igreja da Misericórdia e mais o altar do Santo Antônio, ambos com suas respectivas imagens”* e *“João da Silva, imaginário, que em 31*

---

<sup>8</sup> Esta informação sobre a remessa da madeira para Portugal é importante, pois revela-nos que a identificação da madeira para certificar a procedência pode conter equívocos.

*de março de 1658, tomou o hábito e fez profissão naquela ordem em 8 de junho de 1659.”*

Havia também os pintores de imagens conforme revela Marieta Alves, “*João Álvares Correa, que encarnou 2 imagens de Christo para o Consistório e para o Coro da Santa Casa em 1686*”<sup>9</sup> e Vieira, Paschoal que “*encarnou, em 1689, o mau ladrão, anjos e outras peças para a Ordem 3ª do Carmo por 11\$000*”.<sup>10</sup>

Segundo Luiz Freire (2009), a imaginária dos séculos XVI e XVII se caracterizou pela estética renascentista, conforme vemos a seguir:

Do ponto de vista estilístico predominou na produção da imaginária dos séculos XVI e XVII a informação renascentista, sobretudo nas esculturas ditas eruditas, realizadas por artistas que tiveram formação, o que significa conhecer e adotar os parâmetros clássicos da escultura, saber e aplicar as regras de proporção elaborados pelos escultores da Grécia antiga, cuja regra mais elementar era a de que a perfeita proporção da figura era obtida pela repetição, na proporção do corpo inclusive o pescoço, sete vezes e meia ou oito vezes o módulo da cabeça. Outras regras também regiam as demais partes do corpo, como a proporção das mãos em relação ao braço. Dos cânones clássicos também fazia parte a reprodução verossímil da anatomia humana, mesmo quando representada por baixo das vestimentas a expressão facial e gestual e a execução com maestria do colorido e dos padrões dos ricos tecidos (sedas, brocados, adamascados, etc.) na indumentária.

Freire (2009) também analisa a produção dos artistas denominados de “popular”:

Paralelo aos artistas conhecedores dos códigos plásticos clássicos renascentistas havia aqueles autodidatas, sem nenhuma formação, ou com formação precária, que por imitação e iniciativa própria começavam a esculpir, muitas vezes com ferramentas incipientes e improvisadas, em geral baseando-se em outras imagens eruditas ou quase sempre, livre de qualquer comprometimento com as normas da escultura clássica, liberdade que resultava em soluções bastante diferentes, com novas formas criativas e inovadoras, que criavam padrões diferentes, quase sempre resultando numa espontaneidade e logo rotulados com canhestros, disformes, toscos, entre outros adjetivos preconceituosos.

Selecionamos duas representações de Santana Mestre (figuras 2 e 3) que exemplificam estes conceitos estéticos. Com estes exemplos, temos apenas o propósito de demonstrar as várias formas que os artistas concebiam as esculturas religiosas, não cabendo aqui, emitir qualquer juízo de valor.

<sup>9</sup> ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia.

<sup>10</sup> Idem, *ibidem*.



Figura 2 – Santana Mestra, MAS, madeira policromada e dourada, fatura “erudita”.



Figura 3 – Santana, coleção particular, madeira policromada, fatura “popular”.

Neste conceito de “arte popular” vale mencionar várias imagens bastante singulares, que acreditamos terem sido confeccionadas ainda no século XVII, em uma única oficina, por possuírem as mesmas características formais na escultura (principalmente os rostos e os cabelos) (figura 4). Esta oficina certamente teve uma grande atuação na Bahia pela grande quantidade de peças encontradas, merecendo, portanto, uma pesquisa mais aprofundada.



Figura 4 – Imagens com características do século XVII, coleção particular.

## 2.1. OFICINAS CONVENTUAIS

Como já foi dito, no século XVII há o predomínio das ordens religiosas no campo da imaginária sacra. Os mosteiros beneditinos, os colégios e residências jesuítas e os conventos franciscanos constituem núcleos autônomos de produção cultural “*com o objetivo primordial de conquistar as populações indígenas para o Cristianismo e manter viva a fé dos colonos portugueses*” (RIBEIRO, 2000, p. 48).

### 2.1.1. Oficina beneditina

D. Clemente da Silva Nigra revela três monges escultores beneditinos atuantes neste século: os escultores ceramistas frei Agostinho da Piedade e frei Agostinho de Jesus e o escultor em madeira frei Domingos da Conceição da Silva (NIGRA, 1998, p. 104).

Frei Agostinho da Piedade nasceu em Portugal, vindo para o Brasil ainda jovem. Sua presença é atestada documentalmente no Mosteiro de São Bento de Salvador entre 1619 e 1661, ano de seu falecimento (RIBEIRO, 2000).

Sua atividade como escultor foi identificada através da descoberta por Dom Clemente, de quatro imagens<sup>11</sup> assinadas e datadas (figura 5), *“fato inédito na arte colonial, ainda mais em se tratando de um escultor religioso, inserido na tradição medieval do trabalho anônimo a serviço de Deus.”* (RIBEIRO, 2000, p. 49).



Figura 5 – Santa Catarina, coleção particular, detalhe da assinatura e data de Frei Agostinho da Piedade.

Luiz Freire (2009) justifica o anonimato nas obras sacras coloniais com o seguinte comentário:

A ausência de assinatura era uma constância na produção artística da antiguidade brasileira, justificada pelo status social pré renascentista dos artistas, o que quer dizer que os seus ofícios ainda eram vistos pela sociedade como mecânicos, dependentes em grande parte das habilidades manuais, técnicas, contrariamente aos ofícios das artes liberais que constituíam-se na atividade intelectual.

Frei Agostinho de Jesus nasceu no Rio de Janeiro, entre 1600 e 1610 e faleceu em 1661. Sua presença é documentalmente atestada no Mosteiro de

<sup>11</sup> Nossa Senhora de Montesserrate e Santana Mestra pertencentes ao Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, Menino Jesus do Mosteiro de Olinda e Santa Catarina, coleção particular em Salvador.

São Bento da Bahia por volta de 1630, onde foi discípulo de Frei Agostinho da Piedade. Em 1650, transferiu-se para o Mosteiro de São Paulo e depois para o Rio de Janeiro. No dietário do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, consta que Frei Agostinho *“se ocupava na pintura, e em fazer imagens de barro, para o que tinha especial graça e direção”* (ARAUJO, 2000, p. 140).

Segundo Miriam Ribeiro (2000, p. 50), suas obras opõem-se à austeridade das obras de Frei Agostinho da Piedade (figura 6) caracterizadas por um *“pronunciado arcaísmo, de tradição renascentista”*. Suas obras, próximas ao barroco (figura 7), *“olham diretamente nos olhos do espectador, às vezes em atitude compassiva”*. Há também uma *“certa expressão brejeira”, “um universo as separa da calma silenciosa das imagens de Frei Agostinho da Piedade, com seu olhar perdido no infinito.”*



Figura 6 – Santa Catarina, Frei Agostinho da Piedade, barro cozido, coleção particular.



Figura 7 – Nossa Senhora dos Prazeres, Frei Agostinho de Jesus (c. 1610 – 1661), barro cozido policromado.

Fonte: Arte Barroca, Mostra do descobrimento, 2000, p. 91.

O terceiro monge beneditino, Frei Domingos da Conceição da Silva, nasceu em Matosinho, Portugal em 1643. Recolheu-se em 1669 no Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, onde trabalhou como escultor até sua morte em 1718. Registrado como *“escultor e imaginário”*, foi considerado como *“o escultor seiscentista do Rio de Janeiro”*. Além do trabalho de talha, completou a decoração do interior da igreja, onde fez *“notáveis obras de escultura”* (ARAUJO, 2000, p. 142).

Miriam Ribeiro (2000, p. 52) esclarece que as fundações beneditinas de São Paulo e Parnaíba, *“funcionaram como centros irradiadores de uma escola”*

*seiscentista de imagens em barro cozido, conhecida como Imaginária bandeirante*". Estes centros sofreram a influência do estilo de frei Agostinho de Jesus, apesar das imagens possuírem características com algumas diferenças.

### 2.1.2. Oficina Franciscana

Os franciscanos, que inicialmente se estabeleceram no nordeste a partir da fundação do Convento de Olinda em 1585, expandiram-se rapidamente *"acompanhando os passos da colonização"* (RIBEIRO, 2000, p. 52). Sobre a produção de imagens franciscanas Dom Clemente da Silva Nigra (1998, p. 103) revela:

De 1650 a 1680, encontramos uma imensidade de imagens de santos, que classificamos todas como oriundas da escola franciscana. Sem conhecer nominalmente os seus autores vimos-lhes contudo as obras de barro cozido, nos conventos de Santo Antonio do Rio, em Cabo Frio, Angra dos Reis, Ubatuba, Ilha de São Sebastião, Santos, Itanhem, Taubaté, Mogy das Cruzes, Itu. Finalmente na capital paulista nos conventos de São Francisco e da Luz, e na Ordem 3ª da Penitencia.

Segundo Miriam Ribeiro (2000, p. 53), o barro foi o material mais utilizado na confecção das imagens das oficinas franciscanas (figura 8), difundindo-se a partir da segunda metade do século XVII uma escola de escultores ceramistas a partir dos conventos de Cabo Frio, Rio de Janeiro e Angra dos Reis.



Figura 8 – São Francisco de Assis, oficina franciscana, século XVII, barro cozido policromado, Museu de Arte Sacra do Estado de Alagoas.

Fonte: Arte Barroca, Mostra do Redescobrimto, 2000, p. 99.

### 2.1.3. Oficina Jesuítica

Como já dissemos anteriormente, nos primeiros tempos de atividade na colônia, os jesuítas encomendavam suas imagens de Lisboa. Nas primeiras décadas do século XVII, as importações são gradualmente substituídas pela produção das oficinas locais.

Segundo Dom Clemente (1998), os padres ou os irmãos imaginários jesuítas que trabalhavam na Bahia, ao serem transferidos para outros locais continuaram a fabricar as imagens de devoção. Ainda segundo Dom Clemente, o estudo do Padre Serafim Leite, revela grande número de artistas de 1549 até a expulsão da Companhia, em 1759, porém raramente cita as obras e sua respectiva autoria.

Para Miriam Ribeiro (2000, p. 54), a imagem da oficina jesuíta (figura 9), *“é por excelência a imagem da Contra-Reforma, que interpela através de gestos eloqüentes de pregação, apresentando símbolos do dogma cristão, como a cruz de Cristo e o livro, atributos habituais dos santos fundadores Inácio de Loiola e Francisco Xavier”*.



Figura 9 – São Francisco de Borja, século XVII, madeira policromada, Museu de Arte Sacra São Luis, Maranhão.

Fonte: Arte Barroca, Mostra do descobrimento, 2000, p. 103.

## 2.2. ESCOLAS REGIONAIS

Se o século XVII foi marcado no campo da produção artística pelo predomínio das oficinas das ordens religiosas, no século XVIII, são as associações leigas que irão assumir o comando desta produção. Estas associações leigas, também conhecidas como confrarias, irmandades e ordens terceiras, assumem as ornamentações dos templos após a expulsão dos jesuítas em 1759 pelo Marques de Pombal. 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 e oitocentista, onde se formaram escolas regionais, com características técnicas e formais específicas. *“As técnicas e os estilos europeus vão sendo interpretados e reinventados, a ponto de surgirem nas cidades mais prósperas, preferências e práticas identificadas com a produção local, permitindo que se distinga a Escola Baiana, Escola Mineira, Escola Pernambucana”* (FREIRE, 2009).

É importante salientar que estas regiões concentraram o poder político e econômico da colônia e, conseqüentemente, conquistaram maior desenvolvimento cultural e artístico no período.

Faremos uma breve descrição das características das três principais escolas regionais, esclarecendo que por não ser o foco da nossa pesquisa, não nos prolongaremos nas análises.

### 2.2.1. Escola Baiana

Entre as escolas brasileiras de imaginária religiosa, a Bahia possuiu uma produção extensiva. Isto se explica pelo fato de ser o mais antigo e principal centro da administração religiosa da colônia e sede do primeiro bispado, instituído em 1554 (RIBEIRO, 2000, p. 60). 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. (ETZEL, 1974, p. 285)



Pierre Verger (1999, p. 173) cita a descrição de um viajante em meados do século XIX:

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.

Segundo Miriam Ribeiro, o que caracteriza a imaginária baiana é “o refinamento dos gestos e atitudes, a movimentação erudita dos panejamentos”. Ainda segundo a autora “nos panejamentos as folhas de ouro são geralmente aplicadas em superfícies regulares, que aparecem “em reserva”, configurando grandes florões nas superfícies de coloração uniforme, realçados por punções de desenho variado” (RIBEIRO, 2000, p. 61).

No último capítulo desta pesquisa analisamos as técnicas de pintura da imaginária baiana onde constatamos que além das “reservas de ouro”, e dos “grandes florões” os artistas setecentistas e oitocentistas utilizaram o revestimento total da folha metálica nas vestes dos santos como também utilizaram um repertório variado na sua ornamentação. Não estenderemos a análise sobre a escola baiana, uma vez que nesta pesquisa, construímos um capítulo com este fim específico.

### **2.2.2. Escola Mineira**

De todas as escolas regionais, a Mineira possui uma pesquisa mais aprofundada, demonstrando uma ampla diversificação na produção de imagens religiosas. Esta diversificação, de acordo com Miriam Ribeiro (2000), deve-se ao fato do isolamento da região em relação aos portos litorâneos e à multiplicação de pequenos núcleos urbanos que se desenvolviam nas jazidas auríferas. Ainda segundo a autora: “Nos arraiais e vilas mineradoras forma-se um artesanato incipiente para produção de artigos de necessidade imediata, que o desenvolvimento das vilas estrutura rapidamente em categorias profissionais, incorporando um número crescente de oficiais, organizados em diferentes categorias profissionais” (RIBEIRO, 2000, p. 65). Entre estes artigos, situavam-se as imagens religiosas, com características “marcadamente popular”, fruto do “autodidatismo dos seus autores e a inventividade das

*soluções plásticas adotadas, em parte para compensar a falta de modelos ou informações precisa.*” (RIBEIRO, 2000, p. 65).

Miriam Ribeiro analisa que as imagens mineiras são geralmente mais sóbrias que as do centro litorâneo e *“sua policromia e douramento mais discretos, com uma certa uniformidade nas cores e economia no uso de ornatos das padronagens”* (RIBEIRO, 2000, p. 65).

A Escola Mineira teve o seu maior destaque na figura de Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho *“reverenciado em prosa e verso como o artista maior da história da Arte no País [...], porém, pesquisas recentes identificaram uma série de outros escultores de primeira grandeza que atuaram na região nos séculos XVIII e XIX deslocando do Aleijadinho o enfoque exclusivo das atribuições.”* (RIBEIRO, 2005, p. 18).

### **2.2.3. Escola Pernambucana**

A Escola Pernambucana permanece sem um estudo sistemático. As poucas informações que obtivemos foi através da historiadora Miriam Ribeiro. Segundo esta autora, as principais características da imaginária pernambucana *“são a compleição forte dos corpos envoltos em panejamentos amplos e movimentados com projeção lateral dos véus e mantos nas imagens femininas.”* (RIBEIRO, 2005, p. 18). As expressões fisionômicas são variadas, reproduzindo, algumas vezes, *“o tipo caboclo local, com rostos largos, malares salientes, olhos amendoados e carnação escura.”* (RIBEIRO, 2005, p. 18). Sobre a policromia, Miriam Ribeiro (2005, p. 18) acrescenta: *“A policromia é de grande apuro técnico, incluindo, na maioria dos casos, douramento integral das superfícies coloridas, revelado através de um delicado trabalho de esgrafiado, com motivos geométricos ou florais em eruditas composições ornamentais”.*

As imagens abaixo (Figuras 10, 11 e 12) exemplificam as policromias das três escolas mencionadas.



Figura 10 – N. Sra. da Conceição, Escola Baiana, MAS, Salvador - Bahia.

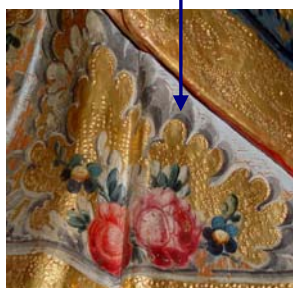
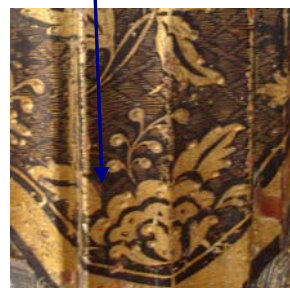


Figura 11 – N. Sra. da Conceição, Escola Mineira, Sabará - MG.

Fonte: Arte Barroca, Mostra do Descobrimento, 2000, p. 141.



Figura 12 – N. Sra. da Conceição, Escola Pernambucana, coleção particular.



Na escola baiana, utilizamos uma imagem onde o padrão foi bastante utilizado pelos artistas (grandes florões dourados centrados por rosáceas). Na escola mineira, a imagem escolhida possui uma policromia com pastilhamento na borda do manto, técnica muito explorada por esta escola, enquanto na escola pernambucana a imagem escolhida possui todo o estofamento revestido com folha metálica dourada e sobre a folha, elaborados esgrafitos e desenhos fitomorfos. Estes exemplos demonstram como cada escola desenvolveu variadas decorações na sua policromia.

### 3. A ESCULTURA SACRA CATÓLICA BAIANA

#### 3.1. OS ARTISTAS

A Bahia teve uma extensa produção de esculturas sacras nos séculos XVIII e XIX em consequência de ser o mais antigo e principal centro de administração religiosa na colônia e sede do primeiro bispado, instituído em 1554 (RIBEIRO).

Em um artigo escrito por Marieta Alves intitulado “*Encarnadores de Imagens, Douradores, Pintores*” para o Jornal “A tarde” em 28 de março de 1960, a autora descreve a “superabundância de pintores trabalhando na Bahia” nestes séculos:

Justifica-se, plenamente, que houvesse superabundância de pintores, trabalhando na Bahia, nos séculos XVIII e XIX. As procissões numerosíssimas, com extenso cortejo de andores, figuras, pendores e tochas, davam margem a esta verdadeira onda de artistas do pincel, de que nos falamos dezenas de recibos por eles assinados. Encarnavam-se imagens com frequência surpreendente. Aos mestres entalhadores encomendavam-se, em grande escala, castiçais de cedro e jarrinhas de madeira para os altares e os troncos elevados. A pintura, o prateamento e, muitas vezes, o douramento destas peças eram confiadas aos mestres pintores [...].

Mas quem eram estes artistas que complementavam o trabalho do escultor? Em que se inspiravam para construir as “roupas” e as “carnes” dos santos dando-lhes um aspecto mais natural<sup>1</sup> além de conferir-lhes uma maior significação iconográfica e simbólica?

Os levantamentos realizados pelos pioneiros na história da arte baiana – Manoel Querino, Marieta Alves, Carlos Ott e mais recentemente Luiz Freire, nos trazem algumas revelações sobre os artistas que executavam a policromia e o douramento nas esculturas religiosas.

Manoel Querino publicou a primeira edição do seu livro “Artistas Baianos” em 1909. Muitas de suas referências, especialmente do período que não vivenciou, basearam-se na tradição oral. Segundo Maria Helena Flexor (2001, p. 334), Querino foi mais “*um cronista que um historiador, o que não credenciam seus dados como verdadeiros*”. Constitui, porém uma fonte valiosa, “*sobretudo aquelas informações que não estão nos documentos e que*

---

<sup>1</sup> A expressão “conforme ao natural” ou “imitando em todo o natural” aparece no final do século XVI. Refere-se às figuras, carnes e panos (GONI, 2000, p. 167).

*só a crônica do cotidiano é capaz de apresentar*” (FREIRE, 2006, p. 13). Hoje é senso comum entre os historiadores que estas informações devem ser conferidas, pois se tratando de história oral, equívocos e lapsos são comuns.

Marieta Alves, com sua publicação “Dicionário de Artistas e Artífices na Bahia” de 1976, através de uma cuidadosa pesquisa nos arquivos das Ordens Terceiras, Irmandades e Instituições Públicas da Bahia, identifica autoria, obras e datas resgatando a história artística dos templos baianos. Além do dicionário, encontramos no Arquivo Público do Estado da Bahia (APEB) e no Arquivo da Biblioteca Marieta Alves, Fundação Instituto Feminino da Bahia, fichas manuscritas contendo as transcrições de documentos variados.

Carlos Ott, também realizou uma pesquisa exaustiva nos arquivos das Ordens Terceiras, irmandades e Instituições Públicas, deixando inúmeras fichas manuscritas com as transcrições de documentos. São de suma importância estas fichas, pois, pelo fato de alguns documentos não mais existirem, tornou-se fonte fundamental para o estudo da arte na Bahia.

Luiz Freire, em seu livro “A Talha Neoclássica na Bahia”, lançado em 2006, apresenta um dicionário de escultores, pintores e douradores com base em pesquisa em arquivos e no cruzamentos de dados de Manoel Querino, Carlos Ott e Marieta Alves.

Buscamos conferir as informações nos arquivos das igrejas, ordens e irmandades, porém obtivemos pouco sucesso, uma vez que os arquivos encontram-se bastante deteriorados pela ação do tempo, da tinta ácida, ataque de insetos e pela negligência do homem.

Esta destruição dos arquivos já era identificada pela Igreja da Saúde quando, na ata de 12 de abril de 1891, faz o seguinte registro:

[...] se este trabalho não se acha perfeitamente acabado, é devido unicamente à falta de livros, por onde mais minuciosamente se pudesse chegar ao conhecimento do ocorrido até então, não só por muito destes livros se acharem destruídos pelas traças, e estragados outros pelas águas de chuva que receberam, como também por não existirem os primeiros livros da fundação da Capella da Saúde.<sup>2</sup>

A Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão, na sessão de 20 de novembro de 1864, também denuncia o péssimo estado de conservação do arquivo: *“o Irmão Secretario levou ao conhecimento da Mesa que achavam-se*

---

<sup>2</sup> OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA.

*em completo estado de ruínas os livros do arquivo, quase illegíveis, devorados pelas traças...”*<sup>3</sup>

Portanto, com base no levantamento realizado na bibliografia existente, cadastramos 111 escultores, encarnadores e douradores de imagens religiosas, trabalhando para locais diversos (APÊNDICE A). Certamente, muitos nomes permanecerão desconhecidos, porém muitos dos que assinaram recibos, ou que as mesas das irmandades e ordens terceiras registraram as encomendas poderão ser revelados, conferindo-lhes o valor merecido.

A diversidade desta pintura, com padrões e características singulares, que chegou até nossos dias conservando sua integridade, reforça o artigo de Marieta Alves sobre a *“superabundância de pintores”*. Não sabemos exatamente em que se inspiravam, porém a identificação de pinturas similares em suportes diversos como o arranjo floral encontrado na policromia da imagem de Santa Cecília pertencente à Catedral Basílica (figura 13) e a pintura no Livro de Termos da Igreja de Santana (figura 14) nos levam a cogitar a existência de modelos em que os artistas se baseavam.



Figura 13 – Santa Cecília, Catedral Basílica, arranjo floral.



Figura 14 – Livro de Termos de 1830 da Igreja de Santana, arranjo floral.

Alguns motivos clássicos também serviam de repertório para a construção da policromia, como podemos observar nas pinturas das imagens de Nossa Senhora das Dores da Catedral Basílica e Nossa Senhora da Palma, pertencente à igreja da Palma. Estes motivos serão analisados no capítulo três.

Em relação à classe social, encontramos poucos dados que nos esclarecesse sobre a condição desses artistas. Freire (2006, p. 92), analisa que apesar de existirem leis que restringiam a prática de determinados ofícios, há provas documentais que demonstram ter havido negros e mulatos

---

<sup>3</sup> Idem, ibidem

exercendo ofícios restritos aos brancos, como o de ourives no século XVIII. O autor questiona “*Se havia negros e mulatos cativos e forros num ofício tão controlado quanto o de ourives, por que não haveria nos ofícios de entalhador e de pintor e dourador?*”

Através do testamento do Pintor Felisberto Coelho de Sant’Ana, que entre 1796 e 1797, recebeu da Igreja da Ajuda 8\$400 “*pelo concerto e pintura da Imagem do Senhor morto*”<sup>4</sup> e entre 1807 e 1808 “*encarnou as figuras do Bom e do Mau Ladrões, para a Ordem 3ª do Carmo*”<sup>5</sup>, encontramos um registro onde o inventariante deixa como herança um escravo com ofício de pintor para ajudar no sustento da viúva (ANEXO G).

[...] os bens que possuo meus testamenteiros sabem quais eles são para entre os herdeiros serem partilhados e dentre elles há o escravo Jorge official de pintor, o qual rogo a minha mulher e Senhora que o conserve enquanto viva for, para lhe ganhar e ajudar assustentar pelo ditto ofício após seu falecimento o forro, caso lhe mereça, isto he, comportando-se bem com ella, pois do contrário fará delle o que lhe merecer [...]<sup>6</sup>

No inventário do escultor Estevão do Sacramento Rocha, que esculpiu para a Ordem Terceira do Carmo, em 07 de setembro de 1811 um anjo do Senhor no Horto por 18\$000 rs, encontramos também uma informação que menciona o ofício do escravo: [...] “*escravo Belisário crioulo moço, official de pintor [...] sem moléstia, avaliado em quinhentos mil réis*”. (ANEXO H) Todas estas “qualidades” certamente valorizavam o escravo, uma vez que no mesmo inventário a escrava Francisca da Costa “*já velha do serviço de lavar achaçada de feridas nas pernas*” foi avaliada em “*cem mil réis*”.<sup>7</sup>

Uma outra referência onde o escravo exercia a função de dourador encontramos no documento transcrito por Carlos Ott onde, segundo esta transcrição, “*No dia 2 de agosto de 1817, dá-se licença a Inácio Rodrigues para o escravo dele, chamado Domingos, poder exercer a profissão de Dourador.*”<sup>8</sup>

Segundo Antonio d’Araujo (2000, p. 96), “*até a metade do século XVIII, o rígido sistema colonial não permitia o reconhecimento dos produtores da arte,*

<sup>4</sup> OTT, Carlos, Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA.

<sup>5</sup> ALVES, Arquivo Marieta Alves, Fichas Avulsas, Instituto Feminino da Bahia.

<sup>6</sup> APEB, Testamento de Felisberto Coelho de Sant’Ana.

<sup>7</sup> APEB, Inventário de Estevão Sacramento Rocha, Arquivos Judiciários, classificação: 05/1980/2459/03.

<sup>8</sup> OTT, Carlos, Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA.

*sendo lenta a conquista, por estes pintores, de um nível social melhor nesse século”.*

Com base nesta premissa, constatamos nas transcrições de recibos realizadas por Carlos Ott que os artistas não só exerciam a função de policromador de imagens para suprir o seu sustento, como também exerciam a função de pintores de igrejas, casas residenciais<sup>9</sup>, portas, janelas, grades, sacadas, etc. Na folha de pagamento de 1802, a Ordem Terceira do Carmo realiza o pagamento do pintor Seriacó Luiz dos Anjos pela quantia de 30\$000 reis *“pela pintura que fes nas sacadas das duas moradas de cazas Nr. 43 e 44”*, pertencentes a Ordem<sup>10</sup>. O referido artista também recebeu em 1802 da OTC, *“6\$000 reis pela pintura das duas imagens de Santa Tereza e Santo André, corrente das alampadas (sic), grade do comungatorio”*<sup>11</sup>. Encontramos um outro registro onde a mesma Ordem contrata em 1804 *“Antonio Marques da Silva Ferreira por conta da pintura das Santas Imagens dos Passos”*, e em 1823, para *“pintar as portas da Igreja”*.<sup>12</sup>

Um outro exemplo encontramos na Irmandade do Sr. do Bonfim, quando pagou 110\$000 *“ao pintor José Francisco das Virgens por pintar os três retábulos, limpeza do ouro todo, pintura do cofre, caixa de cera [...] credências do altar mor [...] toda a igreja por dentro, retocar, e encarnar todas as Imagens da Igreja.”*<sup>13</sup> Como mais um exemplo, em 29 de outubro de 1827, a Irmandade do SS. Sacramento da Igreja do Passo pagou 8\$000 ao pintor Alexandre Ferreira Coblam *“[...] pela pintura que fiz na Caza a baixa dos Sapateiros [...]”*. O mesmo Alexandre Ferreira Coblam recebeu em 6 de agosto de 1837 desta dita irmandade 16\$000 *“da incarnaçõ que fiz em S. José”*.<sup>14</sup>

Nos Arquivos da Igreja de Santana, Carlos Ott<sup>15</sup> transcreveu a contratação em 1828 do *“Mestre pintor o Sargento-mor José da Costa Andrade de fazer a pintura e douramento do tapavento com tintas finas de branco a óleo e ouro em todos os lugares que o devia levar, como do forro do Consistório,*

<sup>9</sup> Esta pintura pode também ser uma pintura artística, o que era comum no interior das residências.

<sup>10</sup> OTT, Carlos, Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA.

<sup>11</sup> Idem, ibidem.

<sup>12</sup> Idem, ibidem.

<sup>13</sup> Idem, ibidem.

<sup>14</sup> Idem, ibidem.

<sup>15</sup> Idem, ibidem.



*portas, armários, janelas e caixilhos de vidraças, pintando as janelas e portas de azul”.*

Manoel Querino (1955, p. 16), comenta uma outra fonte de renda dos pintores e encarnadores no período das festas natalinas:

[...] Os pintores e encarnadores de imagens entregavam-se também à mesma faina, aliás rendosa, tal o grande número de encomendas a satisfazer, como fossem: cidades, montes e tudo o mais que necessário se tornava às aplicações do presépio, na razão dos recursos de cada um.

Os artistas não só trabalhavam para suprir a demanda local, como também exportavam suas imagens para outros estados. Manoel Querino (1911, p. 27, 28) cita uma matéria publicada no Jornal Comércio, de 20 de outubro de 1863 do Rio Grande do Sul, onde elogia o trabalho do escultor Domingos Pereira Baião:

As imagens de Nossa Senhora da Piedade, S. João Batista e Sto. Antonio, vindas da Bahia, sendo allí esculpidas pelo artista Domingos Pereira Baião [...] este grupo é realmente um bellissimo trabalho artístico que honra muito seu autor, que parece manejar com a mesma delicadeza o pincel como o escopro [...]

Esta matéria indica que o escultor Domingos Pereira Baião era também policromador da sua própria obra, porém Luiz Freire (2006, p. 105) revela um anúncio do referido escultor publicado no “Almanak da Bahia” do ano de 1855 (figura 15), onde ao final faz a seguinte observação: *“Incumbe-se também de qualquer pintura de imagem por ser ligada à sua oficina uma de pintura, cujo artista é bastante hábil”.*



Figura 15 – Anúncio no “Almanak da Bahia”, 1855.

Segundo Manoel Querino, Baião trabalhava em parceria com o pintor Atanásio Seixas. Seria então o pintor “bastante hábil” a que se refere o anúncio? Estas parcerias entre escultores e pintores serão analisadas posteriormente.

Querino (1911, p. 29) também se refere ao artista João Carlos do Sacramento como “*grande exportador não só dos trabalhos feitos em sua officina, que era uma verdadeira fábrica... produziu muito; tudo, porém está no Amazonas, Pará e Rio Grande do Sul.*” Há também na igreja do Rosário dos Pretos em Diamantina, MG, o registro de uma imagem de São Miguel Arcanjo “[...] *peça baiana, de notável movimentação barroca [...]*” (SANTOS FILHO, 2000, p, 145). Na Igreja matriz do Serro, MG, a imagem de “[...] *Nossa Senhora do Rosário, de origem baiana, de composição erudita e notável drapejamento esvoaçante, com bela composição de peanha onde anjos de corpo inteiro são encaixados nas laterais [...]*” (SANTOS FILHO, 2000, p.145). Na cidade de Itapanhoacanga, distrito de Alvorada de Minas, há o registro de uma imagem de “*N. Sra. da Conceição no altar mor da matriz de São Francisco, de notável movimentação nos panejamentos, pintada com padronagem em grandes florões com reservas de ouro, típicas da imaginária baiana de fins do século XVII [...]*” (SANTOS FILHO, 2000, p, 145). Na Igreja da Candelária no Rio de

Janeiro, Querino (1911, p. 92) menciona uma Senhora Santana com pintura de Atanásio Seixas.

Em relação à contratação destes artistas, não sabemos ao certo se havia regras estabelecidas. Luiz Freire (2006, p. 108), analisa que a contratação dos entalhadores dava-se de forma variada na Bahia oitocentista. Algumas irmandades adotavam a concorrência pública, outras convidavam diretamente os artistas e comparavam suas propostas e havia as que escolhiam o artista de sua preferência, sem concorrência. Alguns artistas pertenciam a determinadas irmandades, como podemos constatar nos Arquivos da OTSD, onde o escultor Antonio de Souza Paranhos professou votos em março de 1848 (ANEXO D). Possivelmente o fato de pertencer a irmandade facilitava a contratação dos serviços<sup>16</sup>.

No termo do ajuste realizado pela Irmandade do SS. Sacramento de Sant'Ana com o Mestre pintor José da Costa de Andrade para a obra de pintura, douramento do rétabulo e forro da sacristia há referências da convocação realizada através de periódicos e de um edital fixado na porta da igreja, conforme vemos a seguir:

[...] Aos oito dias domez deDezembro demil e oito centos evinte esette annos / neste Consistorio da no[is]sa Irmand.<sup>e</sup> do Santissimo Sacramnto eSanta Anna / em acto deMeza della que prezidia o actual Ir.<sup>o</sup> Juis José Bernardo da Silva Couto, / foi pelo dito declarado **que em consequencia dos anuncios feitos desde omes passado / pelos Periodicos desta Cidade, edo Edital que esteve na porta principal desta Matriz, / para o ajuste da obra da pintura, edouramento do retabolo, e forro da nossa Sacrestia como / se havia deliberado em Meza deSette de Outubro doCorrente anno, só tinha compare- / cido p.<sup>f</sup> vezes para tratar do ajuste damesma oM.<sup>e</sup> Pintor Sarg.<sup>o</sup> mor Reformado de / Milicias Jozé da Costa de Andrade [...]**<sup>17</sup> (grifo nosso).

A Igreja de S. Pedro Velho, na sessão de 25 de outubro faz o seguinte registro: “[...] foram lidas as propostas dos artistas e resolveu a Meza aceitar a do artista Salles pela quantia de 8:106\$000, ficando para o segundo ligar a de Melchades de 8:700\$000, para a terceiro a de Bousquet de 9:950\$000 e finalmente para o quarto a de Balduino de 11:465\$00”.<sup>18</sup>. Este registro não especifica o tipo do trabalho contratado, porém sabemos que um dos artistas,

<sup>16</sup> Encontramos nas fichas avulsas de Carlos Ott serviços prestados por este escultor em 1845.

<sup>17</sup> BCEAB. Livro de termos de resoluções da mesa da Irmandade do SS. Sacramento e Sant'Ana. 8 de dezembro de 1827 F. 55 - 56.

<sup>18</sup> OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA.

Bousquet<sup>19</sup>, realizou dois anos após esta concorrência, trabalhos de pintura em imagens conforme observamos a seguir: “Aos 20 de agosto de 1884, o pintor Emílio Bousquet comunicou à Irmandade do S. Sacramento da igreja de S. Pedro Velho achar-se concluídas as obras do seu contracto que consistiram em pinturas, douramentos e encarnações”.<sup>20</sup>

Marieta Alves, em um artigo publicado para o jornal A Tarde<sup>21</sup>, revela um termo de contratação entre a Ordem 3<sup>a</sup> do Carmo e o escultor Francisco das Chagas. Segundo este termo, vários escultores foram convocados, porém não deixa claro o critério da escolha. Segundo a autora este termo de contratação foi extraído do Livro de Termos e resoluções de 1745-1793:

Aos sette dias do mez de Setembro de mil sette centos cincoenta e oito annos nessa caza do despacho e Meza da venerável ordem terceira de Nossa Senhora do Monte do carmo, estando nela o irmão prior actual o provedor Mor do Estado Manoel de Mattos Pegado Serpa com os mais Irms. Della forão chamados vários mestres Escultores para effeito de fazerem trez Imagens para a Procição do Enterro do Senhor e saber de Christo S.or. nosso Crucificado; do senhor acentado na pedra: e a do senhor com a cruz as costas; e ouvido o preso em que os mestres pozerão a factura das ditas trez imagens se veio a ajustar com Francisco das Chagas – pelo preso de settenta mil reis a dita imagem do senhor crucificado de oito palmos com seus olhos de vidro unhas de maons, e pés de marfim na ultima perfeição [...]ao que se sugeita o obrigou o d<sup>o</sup> mestre a fazer as ditas Imagens pelos ditos presos, como tão bem dellas acabadas em tempo abel para o mestre Pintor as poder encarnar para o tempo em que hão de servir na quaresma que vem do anno de mil settecentos cincoenta e nove [...]

No artigo de Marieta Alves<sup>22</sup> mencionado no início deste capítulo, há uma indicação de contratação de encarnadores de imagens onde também não deixa claro o critério de escolha:

Em 1758, para o ajuste da encarnação das 3 grandes imagens, executadas pelo escultor Francisco das Chagas, compareceram à sessão da Mesa da Ordem 3<sup>a</sup> do Carmo vários mestres pintores, recaindo a escolha em Antonio da Cruz, que se obrigou a desempenhar o importante trabalho com perfeição e sob condições idênticas às impostas ao escultor.

<sup>19</sup> Nas atas de 1887-1909, pág. 238, do Colégio de São Joaquim, fala-se das “oficinas do Sr. Emílio Bousquet” OTT, Carlos. (Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA).

<sup>20</sup> Idem, ibidem.

<sup>21</sup> ALVES, Marieta. *O século de ouro das artes na Bahia*, Jornal a Tarde, 11.ago.1958.

<sup>22</sup> ALVES, Marieta. “*Encarnadores de Imagens, Douradores, Pintores*”, Jornal A tarde, 28. mar. 1960.

Observamos, porém, uma parceria entre pintores e escultores. Como já mencionamos, Manoel Querino (1911, p. 91) cita Athanasio Rodrigues Seixas como o *“pintor predileto dos trabalhos do exímio escultor Baião”*.

Ainda segundo Querino (1911, p. 24, p. 92), a escultura da Nossa Senhora da Conceição, padroeira do Boqueirão selecionada para nossa pesquisa, é de autoria de Domingos Pereira Baião e a pintura é de Atanásio Seixas. A imagem possui uma exuberante pintura onde o artista utilizou a técnica do relevo, pastilhamento e incrustações de materiais diversos, como areia prateada e imitações de pedras preciosas. É interessante acrescentar que já havíamos observado, antes mesmo de tomarmos conhecimento da informação de Querino sobre a autoria, que esta pintura possuía grandes similaridades com a pintura da imagem de Nossa Senhora das Mercês, pertencente ao Convento de Santa Tereza, que segundo Querino, também é de autoria de Atanásio Seixas e da pintura no Cristo Ressuscitado (autoria desconhecida, mas pela repetição dos padrões decorativos acreditamos se tratar do mesmo pintor) pertencente à Igreja da Ordem Terceira de São Domingos. Nestas duas últimas, a policromia não possui a diversidade de elementos como pedras e areias, porém nas três imagens, o artista construiu monogramas entre outros elementos decorativos, o que não é muito comum na policromia de esculturas sacras baianas. Estas imagens serão analisadas no capítulo terceiro.

Querino (1911, p. 92) descreve a pintura de uma imagem de Senhora Santana pertencente à igreja da Candelária no Rio de Janeiro realizada por Atanásio Seixas: *“Senhora Sant’Anna, de tamanho natural, tendo o bordado da capa e túnica levantado a betume , com pedras lapidadas, nos jasmims”*.<sup>23</sup> Acreditamos que esta descrição coincida com a técnica realizada na pintura da padroeira do Boqueirão.

Baseado na informação que havia colaboração entre o escultor Domingos Pereira Baião e o pintor Atanásio Seixas, fomos até a cidade de Santo Amaro da Purificação verificar as imagens que Manoel Querino atesta ser de autoria do escultor Baião. Pretendíamos certificar se entre as imagens

---

<sup>23</sup> Tentamos contato com a Igreja da Candelária para verificar a existência desta imagem e se a mesma possui a técnica de pintura conforme esta descrição, porém não obtivemos resposta. Fica, portanto, o registro para uma futura investigação.

relacionadas, havia alguma pintura com as características já verificadas do pintor Atanásio. As imagens citadas por Querino são as seguintes:

Nossa Senhora do Amparo, de seis palmos, Nossa Senhora Mãe dos Homens, de dois e meio; Nossa Senhora do Parto, de três (todos estes trabalhos na Igreja de Nossa Senhora do Amparo), Nossa Senhora dos Anjos, S. Manoel e santa Rita, no convento dos Humildes”, “Senhor Santo Amaro, de tamanho natural, Nossa Senhora da Conceição de quatro palmos, Nossa Senhora do Rosário, na igreja de Santa Luzia.

Entre as imagens relacionadas, apenas a imagem de Nossa Senhora dos Anjos (figura 16), pertencente ao Convento dos Humildes, e Nossa Senhora da Conceição na igreja de Santa Luzia,<sup>24</sup> possuem pedras engastadas na pintura.

A primeira contém alguns padrões que se repetem na decoração da imagem de Nossa Senhora da Conceição, Igreja do Boqueirão, , como exemplo, estrela de cinco pontas e borda do manto com ramagens alongadas. Infelizmente não encontramos as imagens de Nossa Senhora Mãe dos Homens da Igreja de Nossa Senhora do Amparo, São Manoel e Santa Rita do convento dos Humildes. A primeira foi roubada e as duas últimas, as atuais funcionárias do referido convento desconhecem suas existências.

---

<sup>24</sup> Esta igreja que Manoel Querino se refere é a Igreja de Senhor Santo Amaro. Segundo informação oral, a denominação de Santa Luzia deu-se em função de existir nesta igreja uma imagem com esta representação.

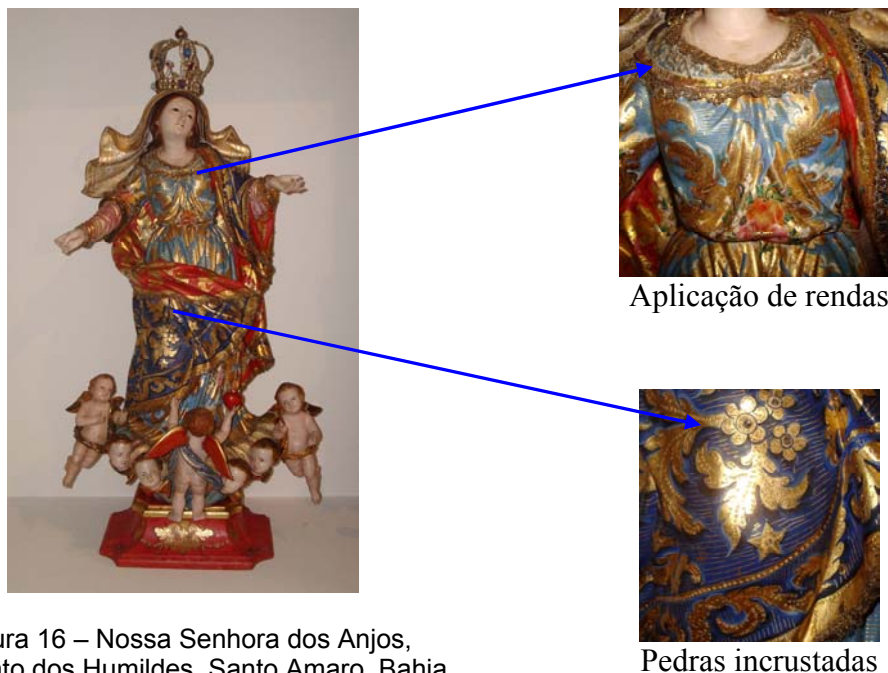


Figura 16 – Nossa Senhora dos Anjos, Convento dos Humildes, Santo Amaro, Bahia.

Uma outra parceria comprovada é entre o escultor Manoel Inácio da Costa e o pintor José da Costa de Andrade (FREIRE, 2006). No termo de contratação de 1827, entre a Igreja de Santana e José da Costa de Andrade, o referido escultor aparece como fiador, conforme podemos observar:

[...] sendo a Irmandade responsavel apagar-lhe o Restante que se-lhe estivece a dever / para preenxer aReferida Quantia de hum Conto eCem mil rs doseu ajuste, logo / que dece por acabada, epronta detudo amencionada Obra, eagosto daMeza, segun- / do oque estava declarado, offerecendo **tambem porseu Fiador aosRecebimentos que / fôce fazendo ao M.º Escultor vezinho desta Matriz o Ir.º Ex-Escrivão desta Irmand.º / Manoel Ignacio daCosta**, oqual tendo comparecido tambem, dice que [...] obri- / gar-se aResponder porsua pessoa ebens aqualquer [...]<sup>25</sup>

Verificamos uma outra parceria destes dois artistas através da transcrição do termo dos terceiros Franciscanos realizada pela historiadora Marieta Alves (1948, p. 61 e p. 66), contratando os serviços do escultor em 1833 e do pintor em 1834 para a confecção da imagem de São Domingos de Gusmão:

Aos 24 de junho de 1833 nessa nossa Igreja da Venerável Ordem 3ª do N.S.P.S. Francisco desta cidade da Bahia[...] foi proposto que segundo o andamento da obra da nossa Igreja era de precizao que se lançasse mão de mandar fazer a Imagem de N.P.S Domº para o Santuário da Nossa Igreja e sendo ouvido por toda a mesa a

<sup>25</sup> BCEAB. Livro de termos de resoluções da mesa da Irmandade do SS. Sacramento e Sant'Ana, 8 de dezembro de 1827, f. 55 - 56.

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 [...] (grifo nosso)

Aos 5 dias do mês de outubro de 1834 nesta nossa Igr.<sup>a</sup> da Vem.el Ordem 3<sup>a</sup> da P. de N.S.P.S Francisco desta Cid [...] foi proposto p<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 s'ajustou p.<sup>as</sup> as aprontar de tudo, assim como dous Anjos e as sete Imagens p.las seg.tes quantias – a saber: S. Domingos por 50\$000 [...] (grifo nosso)

Outras parcerias são mencionadas por Querino: “O pintor Joaquim Galdino de Mattos por muito tempo foi o encarnador das obras do escultor João Carlos do Sacramento”. (1911, p. 97), “Euclides Telles da Cruz era o encarnador do escultor Aurélio.” (1911, p. 96)

Sobre o pintor José da Costa de Andrade, consideramos importante salientar que além de encarnador de imagens, realizou a pintura de oito painéis para a sacristia da igreja de Santana, conforme consta no termo de contratação de 1827:

[...] foi por elle, epelos mesmos Ir.<sup>os</sup> Juiz e Me- / zarios acertado que amesma obra depintura, edouramento seria toda de- / branco eouro, feita pela referida quantia de hum conto ecem milreis, com a ma= / yor perfeição, edelicadeza, tanto ado fôrro, como ado Retabolo emToda aTalha / dele, comtintas finas para não ficar manxada, **sendo apintura dos Oito paineis / oulaminas domesmo, feita aoleo**, bem como odeve ser a do Teto, cornijamento, / ombreiras, portas, ejanelas para sua duração, pintados os ditos paineis com o / melhor gosto, eapropriados aolugar [...] <sup>26</sup> (grifo nosso)

Na concepção de Carlos Ott (1979, p. 260), José da Costa Andrade “só sabia copiar, mas não aprendeu fazer composições próprias.” Este conceito de cópias, que equivale ao plágio nos dias de hoje, não era o que vigorava no período que foi executado estes painéis. O artista que copiava o seu mestre, era visto como um bom discípulo e, portanto hábil para exercer a função. Segundo Maria Helena Flexor (2001, p. 178), “a prática, ainda na primeira metade do século XIX, até o advento das academias de belas artes, era de se copiar um modelo, ou obra-prima, anterior. Isto explica a repetição de um mesmo modelo indefinidamente.” Flexor (2001. P. 178) conclui: “Os artistas só eram considerados mestres se copiassem os grandes mestres. Circulavam, inclusive, inúmeras gravuras que serviam de modelo, tanto para os escultores,

<sup>26</sup> BCEAB. Livro de termos de resoluções da mesa da Irmandade do SS. Sacramento e Sant'Ana, 8 de dezembro de 1827, f. 55 - 56.



quanto os pintores.” Portanto, não podemos ver com o olhar contemporâneo e depreciar o mestre José da Costa Andrade. O painel onde há a representação “Sacerdote judaico sacrificando um cordeiro”, também conhecida como “Sacrifício de Melquisedec” (figura 17 ) de José da Costa de Andrade localizado na sacristia da Igreja de Santana testemunha a habilidade do pintor quando comparamos com a pintura de José Joaquim da Rocha (figura 18) pertencente à antiga igreja de São Pedro Velho e a pintura atribuída a José Teófilo de Jesus (figura 19) pertencente a Catedral Basílica<sup>27</sup>. Habilidade também comprovada pelos vários recibos das irmandades, onde também exercia a função de dourador.



Figura 17 – “Sacerdote judaico sacrificando um cordeiro”, José de Costa Andrade, Igreja de Santana.



Figura 18 – “Sacerdote judaico sacrificando um cordeiro”, José Joaquim da Rocha, antiga igreja de São Pedro.<sup>28</sup>



Figura 19 – “Sacerdote judaico 21”, José Teófilo de Jesus, Catedral Basílica.

Um outro pintor que consideramos importante mencionar é José Lauro de Azevedo, que segundo as transcrições de Carlos Ott<sup>29</sup>, recebeu da Igreja de Santana 100\$000 em 20 de julho de 1857 “por encarnar as imagens de N. S. Mãe dos Homens, S. José, S. Miguel, S. João Nepomuceno. S. Benedito, S. Antonio e S. Joaquim”. Quatro destas imagens estão na nossa pesquisa – Nossa Senhora Mãe dos Homens, S. José, S. Miguel e S. Joaquim.

<sup>27</sup> Esta pintura está sendo restaurada no Ateliê de Conservação e Restauro do Museu de Arte Sacra.

<sup>28</sup> OTT, Carlos. *A Escola Bahiana de Pintura, 1764-1850*. Editor, Emanuel Araújo, 1982.

<sup>29</sup> OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA.

Manoel Querino (1911, p. 94) cita algumas atividades deste artista, mas não menciona o trabalho que realizou na Igreja de Santana: *“Pintor, poeta satyrico, chimico e perfumista nasceu em 1835 e falleceu em 1892. [...]Uns 20 anos antes de morrer abandonou a pintura, dedicando-se ao galvanismo, conserto de objectos preciosos e fabricação de perfumarias[...]. Foi o autor de diversos preparados chimicos, como sejam: Pó chinéz para dentes, verniz econômico, que encerra 14 substâncias diversas[...].”*

Vários outros artistas poderiam ser citados, porém escolhemos aqueles cujos nomes estão relacionados com as peças selecionadas para a pesquisa. Não podemos afirmar se realmente são os autores das pinturas atuais, porém encontramos indicadores que nos levam a considerar esta possibilidade.

### 3.2. A CLIENTELA

As ordens terceiras (constituídas por leigos) foram as maiores encomendantes das esculturas sacras na Bahia oitocentista. Atreladas às ordens primeiras, exerciam inicialmente sua devoção em um altar ou capela no interior da igreja, mas edificaram seus próprios templos em local próximo a igreja conventual, com exceção da Ordem Terceira de São Domingos, que estabeleceu-se no século XVIII independentemente da ordem primeira dominicana inexistente na cidade (FREIRE, 2006).

Para a admissão dos irmãos, exigia-se que *“tivessem posses, para se sustentar honradamente e acodir as obrigações da ordem”* (FREIRE, 2006, p. 106). Era vedado a admissão de escravos assim como exigia-se os pagamentos anuais – jóias, conforme observamos no Livro de Receita e Despesa da OTSF do ano de 1918 e 1919.

[...] A jóia de entrada e filiação de Irmãos continua a ser de \$200.000, 50% de entradas das jóias de entradas e filiações de Irmãos serão incorporados ao Patrimônio, bem como o produto da venda de covas e carneiros perpétuos.<sup>30</sup>

As irmandades surgiram também atreladas às ordens regulares, porém poderiam estar ligadas às ordens terceiras, igrejas matrizes e catedrais. As irmandades eram instituições regidas por um estatuto que deveria ser confirmado pelas autoridades eclesiásticas, tinham como objetivo congregar

<sup>30</sup> Livro de Tombo de Receita e Despesa da Ordem Terceira da São Francisco – ano 1918, 1919.

certo número de fiéis em torno da devoção de um santo escolhido como padroeiro. Neste estatuto estavam contidos os objetivos da irmandade, seu funcionamento, direitos e deveres de seus membros. A mesa administrativa procurava gerir todos os seus negócios e decidia sobre todas as questões externas e internas (MATTOSO, 1992).

As irmandades também exigiam que seus membros pagassem direitos de entrada (jóias) e contribuições mensais variáveis, em contrapartida, oferecia assistência aos fiéis durante a vida e na hora da morte. Além da jóia de entrada, estas organizações religiosas também cobravam anuidades, recebiam esmolas, doações, heranças como casas, chácaras, terrenos ou em dinheiro (REIS, 1991). Recebiam também imagens religiosas, objetos em prata e em ouro. Nos arquivos da Ordem Terceira de São Domingos, o pesquisador Carlos Ott<sup>31</sup> encontrou os seguintes registros nas atas de 1853-1869: *“offerta que faz o irmão João Ignácio Rapozo [...] de hum crucifixo com cruz e peanha de jacarandá, e o competente aparelho de prata, cuja oferta a Meza aceitou”*. Um outro registro revela *“[...] uma N. Sra. do Monte do Carmo, cuja imagem fora oferecida por uma respeitável irmã já falecida. Esta Imagem tem coroa de prata e a ofertante foi a Baroneza de Jacuype, D. Maria do Patrocínio de Almeida Junqueira, falecida em 12 de agosto de 1890”*.

Pensões, encargos de despesas hospitalares e digna celebração de funerais eram alguns dos benefícios. Além da assistência religiosa, havia a ajuda mútua. Integrar uma irmandade era prova de prudência e de garantia de permanência no mesmo grupo social, em caso de empobrecimento. Estas associações não consideravam a hierarquia social baseada na fortuna, mas sim nos critérios da cor e da etnia original, testemunhando a forte coesão do tipo corporativo que caracterizava a sociedade baiana (MATTOSO, 1992). Os conflitos entre os diferentes grupos raciais e econômicos eram *“atenuados pela criação de uma identidade social que do ponto de vista psicológico, ajudava a valorizar até os mais carentes”* (MATTOSO, 1992, p. 400). O principal critério de identidade, portanto, era a cor da pele, havendo irmandades de brancos, mulatos e negros. A rivalidade das associações religiosas evidencia-se, onde cada uma quer ser mais rica, ornar melhor seu templo, ter maior número de

---

<sup>31</sup> OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA.

integrantes, aumentarem seu patrimônio e ter maior prestígio na sociedade. Esta rivalidade favorecia aos artistas que constantemente eram contratados para a ornamentação das Igrejas.

Segundo Kátia Mattoso (1992), as irmandades e as ordens terceiras eram manifestações de um sentimento coletivo, criadas para conservar a fé católica e prestar serviços que o Estado não tinha meios para garantir. As irmandades e confrarias exerceram este poder juntamente com a Igreja e o Estado até 1870, quando, segundo a autora, entraram em decadência e perderam grande parte de sua significação social. A autora declara que no *“início do século XIX, mais de 85% da população adulta livre de Salvador, pertenciam a, pelo menos, uma irmandade. Noventa anos mais tarde, esta porcentagem era de apenas 15%.”* (MATTOSO, 1992, p. 400). A autora acrescenta que esta decadência basicamente aconteceu *“quando os poderes locais começaram a se interessar seriamente pelos problemas sociais da cidade, criando suas próprias instituições de socorro e as associações privadas assumiram encargos suportados outrora pelas irmandades”*. (MATTOSO, 1992, p. 402).

João Reis (1991, p. 203) argumenta que o declínio das irmandades foi conseqüência da proibição em 1836 do enterramento nas igrejas. Para o autor, grande parte da receita estava diretamente relacionada com *“a cultura da morte”*, devido a assistência que estas instituições davam aos *“irmãos”*. Garantia-se um enterro decente, com direito a esquife, orações, velas, vestimenta, ornamentações, campa nas igrejas e até choro. É compreensível, portanto, o movimento de reação à proibição, conhecido como *“Cemiterada”*, onde a população convocada pelas irmandades e ordens terceiras depredou o novo cemitério.

Para Maria Vidal Camargo (1979) esta teoria sobre a decadência das confrarias no século XIX não correspondeu à realidade, onde a autora comprova que a Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão, na segunda metade do século XIX, registrou o maior número de entrada de irmãos.

Luiz Freire (2006, p. 57) compactua com este entendimento onde faz a seguinte observação:

Decerto, mesmo diante de uma laicização da sociedade baiana, o século XIX não deve ser visto como de decadência das confrarias,

pois a capacidade de reformar os templos e de adotar um novo estilo ornamental prova a pujança de alguma delas e o potencial de se organizarem logisticamente para empreendimentos de vulto. Talvez a reforma da talha baiana no oitocentos tenha sido um dos principais motores da existência de confrarias e por isso tenha sido tão praticada e pretendida, motivo de grande mobilização que animava os irmãos a atualizarem esteticamente o seu templo para mais e orgulharem dele e, por que não, para consolidarem os recém-filiados.”

Ainda no início do século XX, em 1918, a Irmandade da Ordem Terceira de São Francisco é considerada pelo Governo como “utilidade pública”<sup>32</sup>, conforme o trecho abaixo.

Utilidade publica: o Irmão Ministro informou com a maior satisfação, que foi sancionada pelo Governo do Estado a lei que considera a nossa Vel. Ordem de “Utilidade Publica”, [...] Lei nº 1270, de 8 de agosto de 1918[...] a Mesa com o maior contentamento recebeu esse acto do Governo accedendo aos seus desejos elevando a nossa Instituição na altura dos que mais se distingue pelas suas virtudes de caridade [...].

Faremos um breve comentário sobre as Ordens terceiras, Irmandades, Igrejas e conventos que tiveram as imagens selecionadas para a pesquisa, a saber, Venerável Ordem Terceira de São Francisco (OTSF), Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão (OTSD), Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo (OTC), Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos das Portas do Carmo, Irmandade de Nossa Senhora da Conceição, Igreja do Boqueirão, Irmandade do Santíssimo Sacramento e Santana, Irmandade de Nossa Senhora da Palma. Faremos também um breve comentário sobre a Antiga Sé, o convento de Santa Tereza, o convento do Desterro, o convento do Recolhimento dos Humildes, localizado na cidade de Santo Amaro da Purificação, a Igreja de São Bartolomeu em Maragojipe e a Capela de São José do Jenipapo no município de Castro Alves.

### **3.2.1. Venerável Ordem Terceira de São Francisco**

Inicialmente a Ordem estava estabelecida na Igreja de São Francisco. Sua primeira mesa foi eleita em 1635, e devia responder tanto pelos assuntos de natureza espiritual quanto material. Os cargos da mesa exigiam que seus ocupantes tivessem boa condição financeira, pois implicava o pagamento de jóias *“tanto mais altas quanto mais alto o cargo.”* (CASIMIRO, 2009, p. 421).

<sup>32</sup> Livro de Tombo de Receita e Despesa da Ordem Terceira da São Francisco, ano 1918, 1919, p. 27.

Construída por uma irmandade leiga, era composta “*dos homens mais ricos e importantes da Bahia colonial.*” (CASIMIRO, 2009 p. 377). Situada ao lado direito da Ordem Primeira (segundo Casimiro, ainda existe uma comunicação interna entre a ordem Primeira e a Ordem terceira, localizada na primeira porta lateral à direita da Igreja de São Francisco, próximo ao altar e Santa Efigênia), entre 1702 e 1703 seguia a estética barroca “luxuosa, de fausto e esplendor” garantindo a igualdade ou a superação da pompa que predominava nas outras ordens religiosas.

Ao longo do século XVIII a igreja sofreu “obras de embelezamento” e acréscimos no edifício. Em 17 de setembro de 1769 a mesa decidiu construir uma nova secretaria e acrescentar um lance de escada no claustro que dava para a sacristia. No ano seguinte, contratou-se o mestre pintor Domingos da Costa Filgueira, para realizar a pintura do forro, das portas e do corredor da nova sacristia. Outras obras foram realizadas durante os anos de 1770, 1771 e 1772 (CASIMIRO, 2009).

A igreja sofreu transformações correspondentes ao “*gosto baiano predominante no século XIX*”, a partir de 24 de maio de 1828. Esta reforma ornamental foi concluída em 1886, abrangendo a capela mor, altares laterais, púlpitos, tribunas, coro, forro, colocação de painéis, construção da casa dos santos (espaço reservado para guardar os santos que saíam na procissão de cinzas) (FREIRE, 2006, p. 28, 29). É neste contexto da reforma ornamental, que a imagem de São Domingos de Gusmão, selecionada para nossa pesquisa, foi encomendada no ano de 1830 ao entalhador Manoel Inácio da Costa, para o altar lateral da nave.

### **3.2.2. Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão**

A ordem 3ª de S. Domingos da Bahia fundou-se em 30 de outubro de 1723, tendo sua primeira sede no Mosteiro de São Bento, de onde se transferiu para o Hospício da Palma, ocupado pelos Agostinhos Descalços. Em 1731, os terceiros dominicanos iniciaram a construção da sua Igreja no Terreiro de Jesus. Em carta dirigida a Ordem Terceira de São Domingos da cidade do Porto, sua congênere na Bahia, informou, em 1737, que nesse ano ficaria

concluído o frontispício da Igreja e se assentariam os altares colaterais (ALVES, 1950).

Em 1758, a Mesa da OTSD solicitou ao Rei de Portugal D. José I licença para a construção da torre da Igreja, consistório e dependências necessárias ao desenvolvimento do templo, mas somente em 1781 a rainha D. Maria I deu parecer favorável, em carta régia dirigida ao “Honrado Márquez de Valença”, D. Afonso Miguel de Portugal e Castro governador da província (ALVES, 1950).

Na segunda metade do século XIX, na sessão de 6 de agosto de 1871 a mesa declarou o estado de ruína da igreja e a necessidade de consertá-la, sendo as obras iniciadas em 1874 (FREIRE, 2006). Apesar da falta de recursos, as obras continuaram, porém a reforma no altar mor ainda estava por concluir no ano de 1875 conforme revela Freire através da ata realizada na sessão de 27 de junho:

[...] e esta pedindo esclarecimento sobre o tamanho da Imagem de N. Senhora que tem de ser colocada no nixo por cima do altar mor, afim d’opoderem fazer, A meza de liberou, que o Nixo fosse feito de conformidade com o que está na planta para ficar d’armonia com a mais obra, e quando a Imagem rezolveo ser a de N. S. do Rozario, padroeira desta V.O., que estava colocada no seu Altar do lado esquerdo da Igreja [...] (FREIRE, 2006, p. 45).

A imagem de Nossa Senhora do Rosário que o texto se refere foi selecionada para nossa pesquisa onde constatamos quatro camadas de pinturas sobrepostas e a seguinte informação: “*Em 1º de outubro de 1864 a OTSD pagou 40\$000 a José Ciriaco Xavier de Menezes emporte da encarnação da Imagem de N. Sra. do Rosário.*”<sup>33</sup> Seria, portanto, esta última pintura, com excelente qualidade técnica executada na segunda metade do século XIX? Infelizmente, não podemos responder com segurança, porém trazer à tona estas questões faz parte desta pesquisa.

Paralelo às reformas ornamentais dos altares houve também “encarnações” e reformas de várias imagens, conforme observamos em alguns documentos<sup>34</sup>:

Em 4 de fevereiro de 1872, a Ordem 3. de S. Domingos pagou 37\$240 a Belarmino Maximiano da Silva “de encarnar 3 imagens de Christo e outros trabalhos”. “Em 13 de fevereiro de 1872, a Ordem 3. de São Domingos pagou 8\$000 a Belarmino Maximiano da Silva “de encarnar uma Imagem do St. Christo do Altar Mor”. “Em 8 de

<sup>33</sup> OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA.

<sup>34</sup> Idem, ibidem.

outubro de 1876 “foi apresentado pelo artista Antonio Machado Peçanha uma proposta que trata sobre reformas das imagens para os altares da nossa Igreja”. “Em 19 de novembro de 1876 Antonio Machado Peçanha apresentou a OTSD um projeto para reformas das imagens”. “Em 16 de abril de 1877, a OTSD pagou 20\$000 ao escultor Antonio Machado Peçanhas “do concerto que fis na Imagem de São Domingos”. “Em 31 de janeiro de 1887 o escultor João Guilherme da Rocha Barros recebeu da OTSD a “quantia de duzentos mil reis proveniente da reparação e conserto das imagens grandes para os altares da Igreja.” “Em 30 de abril de 1888, a Orem 3. de São Domingos pagou 420\$000 a Euclides Teles da Cruz “da pintura e encarnação de seis Imagens”. “Em 30 de abril de 1889 a OTSD, pagou 400\$000 ao escultor Antonio Machado Peçanha “de huma imagem de São Francisco e reforma de outra de São Domingos ambas para a ordem de S. Domingos..

Os terceiros dominicanos, concluíram sua reforma ornamental do interior da igreja em 1888.

### **3.2.3. Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo**

A Ordem 3ª do Carmo foi fundada na Bahia, em 19 de outubro de 1636, sendo o seu fundador o negociante Pedro Alves Botelho e primeiro prior o Governador Geral, Pedro da Silva (MULLER, 1923). Em 1644, iniciou-se a construção da capela em terreno doado pela comunidade. Somente em 1695 a confraria foi reconhecida pelas autoridades eclesiásticas quando foi expedida a bula papal de 21 de dezembro confirmando a sua instituição sob o nome de Venerável Ordem Terceira da Mãe Santíssima e Soberana Senhora do Monte do Carmo (RUY, 1949).

Em 1778, um grande incêndio destruiu parte da igreja conforme podemos observar no documento escrito em 1798 por Frei José Libório de Santa Tereza:

Grande incêndio que houve na Ordem Terceira do Carmo, no ano de 1788, aos 21 de março pela meia noite, pouco mais ou menos no dia de quinta feira santa: toda a igreja ardeu e as mesmas santas imagens, exceto as da Senhora, que todas escaparam, ilezas, menos a da Conceição da capela dos noviços, que ficou toda denegrada; exceto tão bem ao do Senhor no Horto, que por estar já na nossa Igreja tão bem escapou do fogo e a do Senhor Morto, com que se fez o passo do descendimento (Ruy, 1949, p. 18).

Segundo Afonso Ruy (1949), uma das imagens a que o cronista se refere como salva da destruição é a imagem de Nossa Senhora do Carmo entronizada na capela mor, selecionada para a nossa pesquisa.



Frei Agostinho de Santa Maria (1722, p 41), no Santuário Mariano, descreve esta imagem:

Nesta igreja se venera a Imagem de sua soberana Protectora, a Senhora do Carmo, que se vê collocada com muyta magestade em seu altar mor. He esta Santissima Imagem de grande formosura & de agigantada proporção; porque tem perto de sete palmos de estatura; he de excelente escultura de madeyra, & estofado com grande perfeição. Tem sobre o braço esquerdo ao menino Deos, doce fruto do seu purissimo ventre; & na mão direyta o escapulário, que oferece aos seus filhos, & de vossos Terceyros.

Acreditamos que o “*estofado com grande perfeição*” a que frei Santa Maria se refere não é a pintura que vemos hoje, pois constatamos através de análise, que esta é uma pintura sobreposta a original (análise no capítulo 3). Há indicadores desta pintura atual ter sido realizada no início do segundo quartel do século XIX, quase um século após Frei Santa Maria ter escrito o Santuário Mariano, conforme identificamos nas transcrições de Marieta Alves e Carlos Ott:

*“José da Costa Andrade encarnou, em 1830, a imagem de N. Senhora do Carmo, por 33\$840, conforme informação da pág. 25, do Livro Caixa da referida Ordem, 1828-1844”<sup>35</sup>.*

*“Em 12 de setembro de 1830, a Ordem 3. do Carmo pagou 33\$840 a Joze da Costa de Andrade “a saber 30\$000 da encarnação de N. Sra. do Carmo, e menino, e 3\$840 da roca nova que mandou fazer para a mesma Senhora. Arquivo da Ordem 3. do Carmo do Salvador, Receita e Despesa 1830-1839, fo. 42 r.”<sup>36</sup>*

Reforça a nossa suspeita desta atual pintura ser a que se referem os recibos transcritos acima, o fato de possuir elementos idênticos à de São Domingos de Gusmão da Ordem Terceira de São Francisco, cuja autoria da pintura, conforme já mencionamos, é do pintor José da Costa Andrade.

As obras de restauração da Ordem Terceira do Carmo iniciaram em 1788, no mesmo ano do incêndio, porém com lentidão devido às dificuldades financeiras. A fachada só foi reformada em 1855 quando se levantou a segunda torre. Novo acidente ocorreu na Ordem Terceira do Carmo em 7 de

<sup>35</sup> ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador, Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia.

<sup>36</sup> OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA.

setembro de 1822 em consequência do desabamento de toda a cornija da Igreja até o arco cruzeiro. Esta última reforma finalizou em 1844. A restauração do altar mor e “asseio das imagens”, coube ao encarnador Euclides Teles da Cruz nascido em 1848 (RUY, 1949).

#### **3.2.4. Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos das Portas do Carmo**

A devoção a Nossa Senhora do Rosário foi introduzida no Brasil no final do século XVI. Inicialmente era uma irmandade mista, mas posteriormente essa irmandade se tornou exclusiva de negros e mulatos, fossem eles livres, alforriados ou escravos (MATTOSO, 1992).

Em Salvador, houve diversas irmandades do Rosário: A irmandade do Rosário dos quinze Mistérios, a de Brotas, Itapagipe, João Pereira, dentre outras. A mais antiga é a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos do Pelourinho, que até dias atuais encontra-se atuante, tanto a Igreja como a Irmandade.

A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário funcionou inicialmente na Igreja da Sé, sendo formada exclusivamente por negros de Angola e seus descendentes. No final do século XVII, criaram sua própria ermida, *“onde pudessem efetivar suas reuniões com maior liberdade, fugir da discriminação do branco e ostentar a posse de um imóvel”*. (BACELAR, 1974)

Segundo Luiz Freire (2006), a reforma ornamental iniciou em 1871, sendo concluída em agosto de 1876. Nesta reforma, houve alterações no retábulo da capela mor. Não encontramos registros sobre as imagens de Nossa Senhora do Rosário, São José e Santana Guia pertencentes a esta Igreja, selecionadas para esta pesquisa.

#### **3.2.5. Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora da Conceição, Igreja do Boqueirão**

Localizada à Rua Direita de Santo Antonio, teve sua origem primitiva com a Irmandade de Nossa Senhora da Conceição dos Homens Pardos.

A Igreja da Ordem Terceira da Conceição do Boqueirão começou a ser construída no início do século XVIII, em 1726. Para tanto, foi feito um requerimento ao Vice-Rei Vasco Fernandes César de Menezes em nome dos

“homens pardos”, que conseguiram a permissão das terras de uma antiga trincheira para a sua edificação<sup>37</sup>. Segundo Freire, a irmandade do Boqueirão era integrada por pessoas pardas e militares. *“Isso ocorria por ter assimilado das demais ordens as restrições à entrada de negros e porque a principal forma de ascensão do pardo era pela via militar.”* (2006, p. 107).

Luiz Freire baseou-se nos documentos de Carlos Ott para analisar a reforma ornamental desta igreja em função da documentação deste templo estar bastante desfalcado. A reforma, portanto, iniciou por volta de 1836 quando o entalhador Joaquim Francisco de Matos Roseira recebeu o pagamento pela obra da talha das varandas e da capela mor. Freire (2006, p. 32) analisa que *“se a talha das tribunas da capela mor estava sendo refeita é porque o retábulo mor já havia sido substituído, nesse ano ou nos anos próximos antecedentes”*. Em 1837, fez-se a reforma do arco cruzeiro e dos dois retábulos colaterais, em 1841 foram entalhados os dois púlpitos novos e os arremates das portas laterais. As tribunas da nave foram entalhadas em 1852 e a pintura e douramento da capela foram realizadas em 1868 por Geraldo Antonio de Araújo Lopes.

Desta irmandade, selecionamos para nossa pesquisa a imagem da padroeira, Nossa Senhora da Conceição entronizada no altar mor, que segundo Manoel Querino, a escultura foi realizada pelo escultor Domingos Pereira Baião (1825/1871) e a pintura foi realizada por Atanásio Seixas (1836/1909). Querino não menciona a data em que foi realizada, mas sabemos que o escultor Baião atuou nas décadas de 40, 50 e 60 do século XIX e o pintor Atanásio atuou na década de 60 do mesmo século. Portanto, com base nestas informações de Querino, podemos afirmar que esta imagem com excelente escultura e pintura foi confeccionada na metade do século XIX, período em que se realizou a reforma ornamental da Igreja do Boqueirão.

### **3.2.6. Irmandade do Santíssimo Sacramento e Sant’Ana**

A Paróquia do Santissimo Sacramento e Santana, inicialmente denominada de Freguesia de N. Senhora do Desterro teve sua sede na Igreja do Convento das religiosas de Santa Clara. Em sessão realizada em 27 de

---

<sup>37</sup> <http://www.ipac.ba.gov.br>. Acesso em 27.10.2010.

setembro de 1744, a Mesa deliberou a construção da própria Igreja, solicitando ao Arcebispo D. José Botelho de Mattos a licença para edificação da nova Matriz (ALVES, 1952).

O local escolhido para a edificação foi a rua do Tingui, por ficar no meio da freguesia *“muito cômodo para os moradores da parte da Saúde e os do bairro da Palma.”* (ALVES, 1952, p. 10).

Em sessão de 8 de outubro de 1744, a Mesa comunicou que o Arcebispo indeferiu a licença solicitada para a construção da matriz, sob alegação de que era necessária a expressa concessão de S. majestade. Solicitaram então a D. João V a licença e ajuda de custo para a edificação do templo, a qual foi concedida. Em 20 de agosto de 1752, por determinação do Arcebispo, o Provedor Manoel Fernandes da Costa visitou a nova igreja para verificar suas condições e proceder à benção do novo templo (ALVES, 1952). Após a inauguração da Igreja a mesa se reúne em 20 de novembro de 1754 e determina a construção das duas sacristias *“até sua última perfeição”*, somente alcançada em 1828, quando se concluíram o douramento da talha e a pintura dos oito painéis de autoria de José da Costa Andrade.

Pertencem a esta igreja as imagens de Nossa Senhora Mãe dos Homens, São Joaquim, São José e São Miguel Arcanjo selecionadas para esta pesquisa.

### **3.2.7. Irmandade de Nossa Senhora da Palma**

A Igreja de Nossa Senhora da Palma foi construída no século XVII e ampliada na reforma de 1670 quando os frades agostinianos descalços, por concessão, a ocuparam, construindo depois um hospício para receber os missionários de sua ordem.

Sobre a imagem de Nossa Senhora da Palma, selecionada para a nossa pesquisa, encontramos um registro no Santuário Mariano:

A Imagem de nossa Senhora da Palma he de grande fermosura & devotissima, tem estatura sinco palmos, he de escultura de madeyra, & primorosamente obrada, assim na escultura, como no estofado [...]. Está colocada em huma fermosa tribuna em a Cappela mor como Senhora, & titular daquella casa debayxo de um docel com o

ornato de cortinas, aonde se vê com toda a veneração. (SANTA MARIA, 1722, p. 46).

Encontramos também nos Arquivos de Carlos Ott a transcrição de um recibo onde a Igreja da Palma contrata os serviços do escultor Bento Sabino dos Reis (1763/1843) para confeccionar entre 1802 e 1803 novas imagens de “*Nossa Senhora da Palma com o Menino Deos, Sancta Elena e Santo Agostinho e concerto que fez nas outras*”<sup>38</sup> Portanto, uma vez que há somente esta representação na referida igreja, será que a imagem que Frei Santa Maria se refere foi substituída por esta confeccionada no início do século XIX? Infelizmente não encontramos nenhuma outra referência que pudesse explicitar melhor esta questão. Fica, portanto o registro para futuras investigações.

### 3.2.8. Antiga Sé

A primeira Sé, feita de taipa e coberta de palha, foi erguida em 1549 por Tomé de Souza, logo quando este aportou na Baía de Todos os Santos. Nesta singela igreja, foram prestados os primeiros serviços religiosos pelos padres da comitiva aos homens encarregados de fundar a capital da colônia (PERES, 2009). Em 1551, com a criação da diocese na Bahia e a indicação de seu primeiro prelado, D. Pero Fernando Sardinha, é que vai se cogitar a construção de uma igreja de “pedra e cal” para substituir o humilde templo. A construção inicia em 1552, em um sítio “extramuros”, no local hoje denominado Praça da Sé, na Cidade do Salvador (PERES, 2009).

Segundo Fernando Peres (2009, p. 83), não há uma data precisa da conclusão da igreja, lembrando que “*a construção de uma igreja no Brasil sempre redundou em obra bastante complexa, demorada e cara [...] Não seria no Brasil colônia que iríamos fugir a uma regra quase geral de que as construções de igrejas-sedes, de templos principais, de catedrais [...] arrastam-se por anos a fio, até por séculos[...]*”. Ainda segundo o autor “*a igreja sofreu a ação do tempo, dos homens, das remodelações, inclusive das guerras, e da má conservação do seu imponente arcabouço, o que redundou em estar sempre com aspecto de objeto inconcluso, principalmente a partir do século XVIII, na sua segunda metade, quando eram requeridos reparos.*”

---

<sup>38</sup> OTT, Carlos. Fichas avulsas, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca central da Ufba.

Várias reformas se seguiram ao longo do século XVIII, inclusive com “*desmonte da frontaria*” e a dilapidação de suas pedras. No final deste mesmo século, o templo da Sé que já havia perdido sua condição de Catedral desde 1765, estava bastante estragado:

A antiga Catedral e centenária Sé com a sua fachada de pedraria demolida, vai aos poucos de degradando materialmente, pela ação do tempo e o descaso das autoridades civis e eclesiásticas. Somente a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Sé, nela instalada, é que irá zelar pelo imóvel, realizando durante o século XIX, diversas reformas e obras de reparação [...] (PERES, 2009, p. 102,103).

No final do século XIX, em sessão de 13 de agosto de 1871, os irmãos mesários do Santíssimo Sacramento dão como concluída a reforma ornamental que abrangeu o retábulo mor, os retábulos colaterais e os do braço do transepto (FREIRE, 2006).

No início do século XX, a Cidade do Salvador passa por transformações urbanas avassaladoras e, em nome do “progresso”, “do moderno” e “do novo”, decidiram pela demolição da “centenária Sé”. Depois de vinte e um anos de resistência, as autoridades eclesiásticas retiraram as imagens, alfaias, mobílias para entregarem o edifício ao Município, e “*o povo, entre curioso e pasmo, afluía ao templo para certificar-se do que iria acontecer daquilo que parecia impossível: a destruição da Sé!*” (PERES, 2009, p. 192.) No dia 7 de agosto de 1933, numa segunda feira, o Jornal A tarde traz a seguinte notificação:

Sob a orientação do engenheiro Enéas Gonçalves Pereira, encarregado pela prefeitura municipal foram iniciados definitivamente os trabalhos de demolição hoje às 8 horas. Uma numerosa turma de operários trabalha activamente na parte interna da igreja” (PERES, 2009, p. 192, 193).

Entre as imagens retiradas do templo, estavam às imagens de Nossa Senhora da Fé, Santa Cecília, São Miguel Arcanjo, São Salvador e Santana Mestre selecionadas para nossa pesquisa. As três primeiras possuem policromias idênticas, com grandes florões centrados por arranjos florais, enquanto as duas últimas com padrões volutas também possuem suas policromias similares. Através de documentação fotográfica (figura 20), identificamos que a imagem de Nossa Senhora da Fé e Santana Mestre

localizavam-se nos altares colaterais. A reforma nestes altares em 1871 pode fornecer pistas sobre a datação da pintura nas duas imagens, pois consideramos que se houve reforma nos altares, as imagens também deveriam apresentar-se com pinturas novas. É apenas uma suposição, porém coerente com o pensamento da época, como podemos observar no registro de 1769 da Irmandade de Nossa Senhora da Saúde e Glória onde faz as seguintes recomendações para o Mestre pintor Domingos da Costa Figueira:

O retábulo da capela mor todo de ouro, tanto altos como baixo. O trono da mesma forma com mais pintura alegre na melhor forma que puder ser, e nele os filetes das guarnições douradas [...]. O nicho da Senhora por dentro fingido de seda de tela de bom estufado. **As figuras todas encarnadas e estufadas com bom tafetá.** (grifo nosso) (FREIRE, 2006, p. 147).



Figura 20 – Antiga Sé, altar colateral esquerdo, Nossa Senhora da Fé;  
Altar colateral direito, Santana Mestre.  
Fonte: Álbum de fotografia “A Sé primacial do Brasil – Bahia”.  
Coleção Alberto Martins Catharino, Biblioteca do Museu de Arte Sacra – UFBA.

As duas imagens, portanto, têm padrões diferenciados, o que nos leva a considerar a possibilidade de terem sido executadas por dois artistas. Temos a informação de Manoel Querino que a imagem de Nossa Senhora da Fé foi policromada por Antonio Gentil do Amor Divino (1852/1894). Sabemos que o referido pintor tem trabalhos comprovados entre 1855 e 1891, período que coincide com a reforma dos altares.

Estranhamos a informação do Santuário Mariano quando o Frei de Santa Maria (1722, p. 36) descreve a imagem de Nossa Senhora da Fé.

Em a Santa Igreja Cathedral da Cidade da Bahia he buscada com grande veneração huma sagrada Imagem da soberana Emperatriz da Gloria, Maria Santíssima, a quem dão o título de N. Senhora da Fé. He de escultura de madeyra, mas está toda cuberta de folha de prata, ricamente lavrada. A sua estatura são seis palmos em alto; & ainda que está toda cuberta de prata, he devotíssima, & muyto fervorosa. Foy colocada em a sua Capella no anno de 1644. He esta Capella a collateral parte do Evangelho. He servida esta Senhora por huma fervorosa Irmandade, que se compõe de mancebos solteyros.[...]Se esta sagrada Imagem se fez na Bahia, ou se mandarão fazer a Lisboa, já hoje senão sabe; mas o cubrilla de prata se entende se fez em a mesma Cidade da Bahia[...].

A descrição da técnica não condiz com a imagem que vemos na fotografia da *“capella collateral parte do Evangelho”*, e sim com a representação de Nossa Senhora das Maravilhas, já mencionada nesta pesquisa, porém, a altura de seis palmos (aproximadamente 120cm) não corresponde à altura desta imagem.

Portanto, sendo a imagem de Nossa Senhora da Fé uma imagem grandiosa, (muito maior que os “seis palmos”) era de se esperar que Frei Santa Maria a tivesse mencionado, uma vez que descreve todas as representações marianas, nos levando a considerar a hipótese de ter sido concebida em um momento posterior a visita do Frei. Porém, causou-nos novamente surpresa a descrição de Nossa Senhora da Fé<sup>39</sup> realizada no Livro “A Sé Primacial do Brasil”, de autoria de Manuel Mesquita dos Santos, lançado em 1933, no mesmo ano, porém, antes da demolição da referida igreja. Neste livro há fotos onde mostra a imagem de Nossa Senhora da Fé no retábulo colateral, e ainda assim o autor repete toda a descrição realizada por Frei Agostinho de Santa Maria.

### 3.2.9. Convento de Santa Tereza

O Convento de Santa Tereza na Bahia, segundo Valentim Calderon (1970, p. 11), é o mais representativo em terras americanas da arquitetura portuguesa. Sua origem data de 1659, quando cinco religiosos carmelitas descalços, com destino a Angola foram obrigados a permanecer em Salvador

<sup>39</sup> SANTOS, Manuel Mesquita dos. A Sé Primacial do Brasil. Editora e Gráfica da Bahia, 1933, p. 36.



durante oito meses por falta de embarcações. A devoção demonstrada durante esta estadia, atendendo *“de noite e de dia aonde eram chamados e fazendo grandes sermões de grande edificação”* criou-lhes um ambiente propício para a criação de um hospício Terésio na Cidade.

A autorização para a construção veio com uma carta régia de 25 de junho de 1665 após ter sido negada por D. João IV a primeira solicitação em 1646.

Estabeleceram-se inicialmente em um modesto estabelecimento. Construíram posteriormente o novo convento vizinho ao primeiro, porém mais suntuoso e elevado. Depois de 20 anos de constante trabalho, em 14 de outubro de 1686, os frades terésios transferiram-se para o novo edifício, porém a igreja só foi concluída em 1697 (CALDERON, 1970).

Os altares colaterais, de acordo com Calderon (1970), diferem dos outros altares, seguindo o estilo D. Maria I, onde o neoclássico passa a vigorar. Ainda segundo Calderon, (1970, p. 48) estes altares são obras dos últimos anos dos setecentos que *“coincidem com um surto de prosperidade do Estado da Bahia e conseqüentemente do Convento”*, comprovado pela quantidade de empréstimos concedidos pelos priores entre os anos de 1788 a 1800. Nestes altares localizavam-se as imagens de Nossa Senhora do Carmo e São José, selecionadas para a pesquisa. Não podemos afirmar, portanto, se estas imagens foram esculpidas para estes altares, porém temos indicadores que nos levam a considerar esta possibilidade, pois, através de fotografias podemos observar equilíbrio e proporção entre os retábulos e as imagens além dos monogramas que adornam a parte frontal de ambos os altares.

Além destas imagens, selecionamos também a representação de nossa Senhora das Mercês e a Imagem de Santa Tereza, esta última localizada no altar mor da referida Igreja.

### **3.2.10. Convento de Nossa Senhora do Desterro**

A fundação do Convento do Desterro foi solicitada ao Rei de Portugal, D. Afonso VI pelos Oficiais da Câmara da Cidade do Salvador, nobreza e povo, para que nele se recolhesse às mulheres desejosas de abraçar a Religião. A licença foi concedida com a condição de serem da observância de S.

Francisco, sem serem da primeira Regra, sujeitas e governadas pelo ordinário da Bahia e o limite de internas não poderia ultrapassar de cinqüenta.

Solicitaram também a doação da Ermida de N. S. do Desterro, para construírem ao lado o convento, alegando ser o lugar mais decente e acomodado que havia em toda a cidade para a clausura das religiosas. Iniciou-se, portanto em 1671 a construção do Convento do Desterro, sob a responsabilidade do Senado da Câmara. No livro da Fundação, a declaração do Arcebispo D. Frei Manoel escrita em 1º de agosto de 1689, esclarece que “*o Convento se fundou com esmolas que lhe deram as pessoas que nelle pretendiam recolher suas filhas e parentas, e com dinheiro de concertos legitimas entre os pais das Religiosas e o Mosteiro, e se sustentam com a renda que tem resultado dos juros dos dotes das mesmas Religiosas, com o que he livre do padroado o dito Convento*” (ALVES, 1950, p. 6).

A Igreja do Convento do Desterro sofreu reformas no século XIX, iniciando-se as obras em 1844 pela capela (ALVES, 1950).

Deste Convento, selecionamos para a nossa pesquisa as imagens de São Joaquim e Santana Mestra.

### **3.2.11. Recolhimento de Nossa Senhora dos Humildes**

Em 1793 foi lançada a pedra da capela do Recolhimento dos Humildes situado em Santo Amaro da Purificação, cidade do recôncavo sul da Bahia, distante 33 km de Salvador. Em 1810, o santamarense Padre Inácio dos Santos Araújo solicitou a D. João VI, na sua visita à Bahia, licença para funcionamento da casa, sendo concedida em 1813. O recolhimento recebia meninas órfãs e desvalidas assim como pensionistas que pagavam uma pensão anual de 400\$000 (quatrocentos mil reis). Recebia também pessoas que desejavam passar uma vida recolhida, entregando-se a diversos trabalhos manuais como meio de aumentar a renda (PAIM, 1969). Um deste trabalho pode ser conferido na imagem da Divina Pastora selecionada para a pesquisa, onde encontramos na sua ornamentação pássaros de louça, porcelana, biscuit, asas de besouro, fibras vegetais, penas de pássaros, etc.

### 3.2.12. Igreja de São Bartolomeu – Maragojipe - Ba

A matriz de São Bartolomeu construída no século XVII está situada em uma área mais elevada na cidade de Maragojipe, recôncavo sul do Estado da Bahia distante 133 km de Salvador. Segundo a lenda, o português Bartolomeu Gato de Castro, trouxe de Portugal a imagem de São Bartolomeu, colocando-a ao ar livre, simulando uma aparição milagrosa e suggestionando a comunidade a tomar-se devota. O monumento conserva notável acervo composto de altares em talha rococó, imagens, telas, prataria e móveis (DIAS, 2009). Pertencem a esta igreja, duas imagens selecionadas para a pesquisa: Santana Mestra e São Joaquim, ambas situadas no primeiro altar lateral direito da nave.

### 3.2.13. Capela de São José do Jenipapo



Figura 21 – Capela de São José do Jenipapo  
Foto: Luiz Freire

Em janeiro de 1698, o alferes Gaspar Fernandes da Fonseca solicitou ao arcebispo metropolitano autorização para construir em suas terras, no local denominado de Jenipapo, um oratório de madeira, enquanto a capela de pedra e cal dedicada a São José estava sendo construída. Em 20 de junho de 1704 a licença foi concedida. O argumento utilizado pelo alferes para a construção da capela baseou-se na distância entre sua fazenda e a igreja mais próxima, a matriz de São Pedro de Muritiba, distância muito grande para ser percorrida por sua família na “desobriga da Quaresma”. A capela (figura 21) foi construída com os esforços do referido alferes, ostentando na sua fachada o ano de 1704. A capela por seu tamanho, planta e fachada obedece ao estilo missionário, segundo a classificação criada por Robert Smith. Possui no seu interior altar

com talha dourada e pintada e no forro da capela mor, caixotões com pinturas<sup>40</sup>. São desta Igreja as imagens de Nossa Senhora do Carmo, São Joaquim e Nossa Senhora da Conceição selecionadas para nossa pesquisa atualmente sob a guarda do Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia.

### 3.3. IMAGENS DE ORATÓRIOS DOMÉSTICOS

Havia também uma grande procura por pequenas imagens para o culto doméstico, também conhecidas como imagens de oratório<sup>41</sup>. Segundo Kátia Mattoso (1992, p. 392) *“na maioria dos lares da Bahia, mesmo os mais modestos, tinham seus oratórios cheios de estatuetas de santos familiares.”* Através de pesquisa em inventários correspondendo ao período 1801-1890 a autora constatou que em 60%, figuram oratórios com imagens ou apenas estas últimas (MATTOSO, 1992).

Hildegardes Viana (1973, p. 17) descreve o “quarto dos santos” que normalmente se tinha nas casas:

“Pequeno ou grande, nesga de espaço debaixo de escada que conduzisse ao sótão ou aposento para custódia de imagens. Também podia ser parte de um aposento ocupado por pessoas idosas, que se orgulhavam em dormir bem acompanhadas pelos entes celestiais. [...] quem tinha um quarto para os santos (não me refiro a capela) muito possuía em imagens e fé. Todas as alegrias e tristezas eram relatadas entre preces aos bentos simulacros bem guardados em um nicho de madeira forte, torneado e envernizado, com três faces de vidro”.

Gilberto Freyre (1996, p. 431) também menciona o “quarto dos santos” quando descreve a religiosidade da Bahia colonial:

[...] Andava-se de rosário na mão, bentos, relicários, patuás, Santo Antonios pendurados no pescoço; todo o material necessário às devoções e às rezas[...] dentro de casa rezava-se de manhã, à hora das refeições, ao meio dia; e de noite no quarto dos santos [...]

<sup>40</sup> Sampaio, Lygia. *São José do Jenipapo, Uma capelinha pede socorro*. Jornal a tarde, Caderno Cultural, Salvador, 28.mar.1992.

<sup>41</sup> Segundo Miriam Ribeiro (2005, p. 21) além da adequação iconográfica, os encomendantes também estabeleciam a função das imagens. Poderiam ser imagens retabulares, para o culto oficial nos retábulos das igrejas e capelas, imagens processionais, para a participação em procissões e outras cerimônias a céu aberto, e imagens de oratórios, destinadas ao culto privado em residências.

Para suprir esta demanda, as imagens de oratórios eram vendidas nas próprias oficinas ou em casas comerciais, conforme observamos em anúncios colados na parte inferior da base de algumas imagens (figuras 23 e 24).



Figura 22 – Anúncio na parte inferior da base da imagem de Santa Luzia, Coleção particular.



Figura 23 – Anúncio na parte inferior da base da imagem de Santa Bárbara, coleção particular.

Os artistas também anunciavam em periódicos (figura 24), conforme revela Luiz Freire (2009, p. 106).



Figura 24 – Anúncio de loja de pintura

### 3.4. TÉCNICAS E MATERIAIS

A aplicação da cor nas esculturas é observada desde a antiguidade, conferindo às imagens certo realismo como se pode observar na imaginária egípcia e nos fragmentos de policromia conservada nos mármores gregos.

O uso da cor generaliza-se em estreita relação com o predomínio das imagens religiosas destinadas ao culto e doutrinação dos crentes. Além de transmitir um aspecto mais natural às figuras, a policromia confere uma maior significação iconográfica e simbólica. A pintura, também denominada de policromia, procura enriquecer o trabalho escultórico, complementando-o e enriquecendo-o, com o objetivo de imitar o natural.

Segundo o Grupo Latino de Escultura Policromada,

A policromia é a capa ou capas, com ou sem preparação, realizadas com diferentes técnicas pictóricas e decorativas, que cobre total ou parcialmente esculturas, elementos arquitetônicos ou ornamentais com o fim de proporcionar a estes objetos um acabamento ou decoração. Ela é consubstancial aos mesmos e indivisível da sua concepção e imagem. (ESPINOSA, 2002, p. 37)

Após a escultura pronta, lixada e totalmente limpa, aplicava-se a policromia, devendo o artista seguir rigorosamente várias etapas, com o intuito de se obter uma pintura com boa qualidade (figura 25).



Figura 25 – “Fac-símile” realizado por Sr. José Mateus, santeiro ainda atuante em Salvador, demonstrando as várias etapas da policromia.

A primeira etapa refere-se à encolagem que tem como objetivo obturar os poros da madeira. Consiste em uma cola protéica fabricada a partir da cartilagem, ossos ou pele de animais (MEDEIROS, 1999).

[...] 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. (SALGUEIRO, 1983, p. 63).

Após a encolagem aplicava-se a base de preparação, confeccionada com gesso<sup>42</sup> e cola protéica (a mesma utilizada na encolagem). Esta base, geralmente branca, também denominada de “aparelho”, tem como objetivo nivelar as irregularidades da madeira isolando-a das camadas posteriores. Qualquer irregularidade nesta etapa poderá comprometer o resultado estético, a perfeição técnica e a durabilidade do douramento e da pintura.

Aplicava-se inicialmente o “gesso grosso”, e após a secagem o “gesso fino” (*sottile*) onde se obtinha uma superfície lisa para a aplicação da folha metálica e policromia. O manual de Cennini do século XV descreve como esta etapa deveria ser realizada:

Para a primeira camada [...] nivelar e esfregar [...] com teus dedos e a palma em movimentos circulares [...] recomece e passe por tudo uma camada com pincel [...] Depois deixe-o repousar um pouco, não o bastante para que ele seque completamente; repasse uma outra camada, em outro sentido [...] conservando sempre seu gesso aquecido, você passará pelo menos oito camadas sobre a superfície plana. Sobre as folhagens e outros relevos, se passa menos. (MEDEIROS, 1999, p. 35)

Natália Marinho (2002, p. 20) cita o manual de Felipe Nunes, *Arte da Pintura*, de 1615, onde faz uma referência ao aparelho adequado para a aplicação do ouro brunido:

Tomarão cola feita de baldreu, que he pelle de luvas, os retalhos dellas cosidos muito bem, a agoa que fica delles depois de desfeitos he a cola, esta que não seja muito forte day duas mãos [...] Depois de enxuta tomay gesso moydo, e com cola fazey hua lavadura, ou agoarelha, e assi day outra mão co mais gesso, depois de enxuto o

<sup>42</sup> Os materiais variam de acordo com a região, sendo mais frequentes o sulfato de cálcio, carbonato de cálcio e o caulim (MEDEIROS, 1999, p. 31).

raspay, de modo que fique muito lizo e igual, depois lhe day hua ou duas mãos de imprimidura, e depois de seco o tornay a correr com lixa de modo que fique muito lizo, e igual.

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.

A etapa seguinte é a aplicação do bolo armênio ou francês que servia de preparação para a folha metálica. O bolo, óxido de ferro hidratado, era dissolvido na cola de boi ou de coelho e devia apresentar uma consistência de “chocolate encorpado” (ETZEL, 1974).

Há, portanto, duas técnicas de aplicação do bolo – aquosa que permite o brunimento da folha metálica e a oleosa ou com mordente que comporta a folha metálica fosca, sem o brunimento. A primeira favorece uma maior variação em sua aparência final como observa Watin (1802) (MEDEIROS, 1999, p. 31).

[...] o douramento a óleo tem, por assim dizer, para tudo a mesma fisionomia, o outro pelo contrário, por suas sobras, seus reflexos, seu brunimento, seu mate, suas nuances, vive e respira; ele imita e pinta tudo nas mãos do infeliz Midas, tudo que ele toca se transforma em ouro, nas do Dourador hábil, o ouro transforma tudo o que ele quer.

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.

Após a secagem do bolo, realizava-se o polimento e passava-se à etapa da aplicação da folha metálica. Na imaginária baiana, a folha de ouro foi bastante utilizada onde “desempenhou papel preponderante no advento e desenvolvimento do barroco” (ETZEL, 1974). Nas pinturas que resistiram até nossos dias, poucos exemplares de folhas metálicas de prata são observados, porém sob as camadas de pinturas é comum encontrar este revestimento,



como podemos observar nos detalhes do altar mor da Igreja da Boa Viagem de Salvador<sup>43</sup> (figura 26).

Segundo Beatriz Coelho (2005, p. 240), a folha de prata foi utilizada principalmente na segunda metade do século XVIII. Em função de não haver minas de prata no Brasil, a prata era encontrada em moedas vindas do Peru, por um preço bem maior do que o ouro. Acrescenta ainda em notas, a informação de Germain Bazin onde “[...] moeda que valia 400 réis, quando era de ouro e 480 réis, quando era de prata” (Coelho, 2005, p. 245).



Revestimento com  
folha metálica  
prateada

Figura 26 – Igreja da Boa Viagem,  
detalhe do Altar mor.

Este tema sobre a utilização da folha metálica prateada, tão pouco abordado na historiografia baiana merece um aprofundamento maior, pois os registros encontrados nas fichas avulsas de Carlos Ott<sup>44</sup> revelam que era prática comum a utilização da folha de prata nos objetos que adornam os altares, como castiçais, palmas, ramalhetes, etc.

Como exemplo, podemos citar alguns destes registros:

Em 3 de agosto de 1899, o convento do Carmo pagou 15\$000 a João Pedro de Araújo por conta de 60\$000 reis por quanto contratou **pratear 6 castiçais**; “Em 16 de outubro de 1899, o Convento do Carmo pagou 40\$000 ao pintor João Pedro de Araújo por diversas obras de pintura e **pratear as imagens dos Evangelistas**”; Entre 1813-1814 a irmandade do Sr do Bonfim pagou 102\$600 reis ao

<sup>43</sup> Foram retiradas 3 camadas de pintura sobre a folha metálica prateada na restauração realizada pelo Studio Argolo em 2007, a qual participei como coordenadora.

<sup>44</sup> OTT, Carlos, Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA.

pintor Domingos Duarte de Almeida **de pratear 66 castiçais, 6 ramalhetes...**"; Entre 1835-1836, na restauração da Igreja do Bonfim, a irmandade gastou "9\$000 **por hum milheiro e 5 livros de prata e mais 4\$800 de hum milheiro de prata**"; Em 31 de dezembro de 1891, a Ordem terceira do Boqueirão pagou 220\$500 a Antonio Gentil do Amor Divino, entre outros serviços, pelo "**pratiado de castiçais e palmas.**" (grifo nosso).

É inegável, portanto, que o ouro teve uma maior utilização que a prata. Segundo Natália Ferreira Marinho (2002, p. 18), a utilização maciça do ouro estava associada não só a idéia de riqueza como também estava associado profundamente a Deus. Para a autora *"ainda que buscando uma manifestação de majestade e magnificência, deverá antes de tudo ser entendida como um dos processos mais convincentes para a atração sensitiva do crente"*.

O ouro brasileiro favoreceu a confecção das finas lâminas<sup>45</sup> pelos artífices do mundo ocidental. Esta possibilidade de transformar o ouro em finíssimas folhas é bastante antiga. Segundo Eduardo Etzel (1974) Homero, na Odisséia, mencionava o uso da bigorna e do martelo na produção da folha de ouro. Etzel descreve todo o processo de transformação do 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. 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[...] (ETZEL, 1974).

Os artífices que reduziam os metais à folhas delgadas eram denominados em Portugal de "bate-folhas", mais tarde, tomaram o nome de latoeiros, batedores de folhas ou funileiros. Segundo Natália Ferreira Marinho (2002), em Portugal, o processo de transformação em folhas finíssimas decorria sob estreita vigilância, havendo penalidades para as imperfeições detectadas. O padrão de qualidade oscilava entre vinte e vinte e quatro quilates. A venda era realizada por milheiros, onde cada milheiro era

<sup>45</sup>Segundo cálculo de Eduardo Etzel (1974), 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.

constituído por dez livros e cada livro era composto por cem pães de ouro. No arquivo da Ordem Terceira de São Domingos há o registro da compra em 1832, de um milheiro para o douramento da talha por 22\$000.



Figura 27 – Gravura francesa do século XVIII mostrando as diferentes etapas para a confecção das folhas de ouro.

Fonte: ETZEL, Eduardo. O Barroco no Brasil, Edição Melhoramentos, 1974.

Segundo Luiz Freire (2006), os contratos dos terceiros franciscanos de 1830, e dos Irmãos do Santíssimo Sacramento e Nossa Senhora do Pilar em 1834, exigiam que o ouro fosse comprado na cidade do Porto em Portugal, pois era *“tão reconhecidamente bom que levou a viúva do pintor Antonio Joaquim Francisco Velasco, Feliciano Delfina Velasco, responsável pela continuidade da pintura e douramento da igreja dos Terceiros Franciscanos depois da morte do marido, a ter um prejuízo em 20 milheiros de ouro que encomendou a Lisboa, quando deveria vir do Porto”* (FREIRE, 2006, p. 125).

Não há estudos sobre artífices “bate-folhas” trabalhando em Salvador, porém José Gisella Valladares (1952, p. 148) faz a seguinte referência:

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 (grifo nosso).

Nos arquivos da Santa Casa da Misericórdia há o registro de dois mestres “bate-folhas” – *“Joaquim Álvares de Araújo, 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*<sup>46</sup> (ANEXO A) e *“João Moreira de Magalhães, mestre bate-folha, natural da S. Pedro de Sete, morador à rua Direita da Ajuda, falecido em 14 de maio de 1761*<sup>47</sup> *que foi admitido em 1750 como Irmão de Menor Condição”* (ANEXO B).

Nas fichas avulsas de Carlos Ott, há um termo de transcrição do arquivo da OTC<sup>48</sup>, onde há uma referência sobre “bate-folhas” atuando em Salvador. *“Em 20 de agosto de 1675, “assentou-se em Meza (da Ordem 3. do Carmo) que por não aver ouro com que dourar a caza do nosso Comsistório, na terra, se esperasse navio de Lixboa em que viesse para nelle se comprar, ou...ndo lugar o Batifolha, se buscaçe ouro e de mandaçe fazer, o que emcarregarao ao Irmão Secretário e Thezoureiro da Ordem”* (grifo nosso).

Estas informações são relevantes para a pesquisa, pois se haviam mestres bate folhas, consequentemente havia oficinas nas quais trabalhavam. Fica, portanto o registro para futuras investigações, uma vez que o foco da nossa pesquisa não é sobre a atuação dos “bate-folhas” na Bahia.

O manuseio desta fina folha metálica exigia habilidade e prática devido a sua fragilidade. O Manual do Dourador (FREITAS, 1941, p. 91) ensina passo a passo o procedimento (figura28):

[...] aberto o livrinho apóia-se a um canto do ouro a polpa do polegar esquerdo e no outro canto o indicador direito; ergue-se um pouco bambaleante, coloca-se a parte livre sobre o coxim e vai-se deixando cair lentamente. Não respirar com força durante esta operação, porque o ouro voaria [...]. Para transportar a folha de ouro, do coxim para o sítio a dourar, pode fazer-se com a própria faca [...]. Para cortar o ouro, já assente no coxim, servimo-nos da faca de dourador assentando o gume bem perpendicular sobre a folha de ouro, no sítio por onde se quer cortar; o indicador esquerdo apóia-se na ponta da faca, sobre as costas, à mão direita puxa o cabo num movimento de vai-vém como quem serra, mas muito suavemente.

<sup>46</sup> Arquivo Santa Casa da Misericórdia, Livro 5, p. 143.

<sup>47</sup> Arquivo Santa Casa da Misericórdia, Livro 4, p. 162.

<sup>48</sup> OTT, Carlos. Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA.

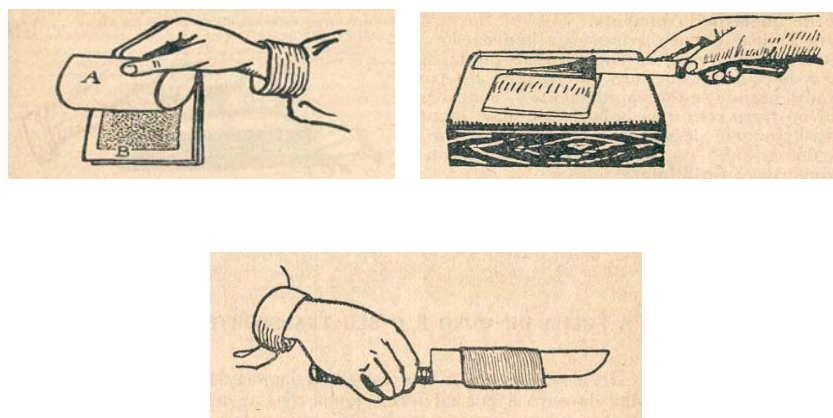


Figura 28 – Transporte da folha de ouro  
 Fonte: FREITAS, 1941, p. 90,91.

A preparação e aplicação das folhas metálicas também é um processo bastante delicado. Cennini faz a seguinte consideração:

Pegue um ouro fino, com um par de pequenas pinças, apanhe delicadamente a folha de ouro [...] Coloque sobre esta almofada uma folha de ouro bem estendida e com uma navalha bem plana corte o ouro em pequenos pedaços. Umedeça o bolo somente onde ele deve receber a folha de ouro que você tem na mão. Umedeça uniformemente: que não tenha mais água em um lugar que em outra. Depois aproxime delicadamente o ouro na água sobre o bolo. Coloque outras folhas da mesma forma. E quando você umedecer para a segunda folha, cuide de não ir com seu pincel próximo da folha já colocada, para que a água não passe por cima dela. Faça de maneira a recobrir com a folha que você coloca, esta que está colocada sobre a largura de uma borda. (MEDEIROS, 1999, p. 46)

No Manual de 1841, “Segredos Necessários para os Officios, Artes, e Mnaufacturas, e para Muitos Objectos” encontramos referências para aplicação da folha metálica sobre o bolo oleoso:

Quando as peças pintadas a óleo tem de ser douradas, toma-se o verniz mordente de *Tingry*, pões a pincel, e quando está quase secco, assenta-se-lhe a folha de ouro. He preciso ter pincéis próprios, que são para banhar, e para depor em mate o ouro. He também preciso um coxim feito de huma palheta de madeira, forrada por huma face com camurça, ou anta, que se esfrega com bolo armênio; e serve para sobre elle, cortar o ouro com a facca, à feição que se faz preciso. Aplicada que seja a folha de d’ouro, acaba-se de assentar com hum pincel, ou com uma boneca de algodão, para o unir ao mordente. (1841, p. 81, 82).

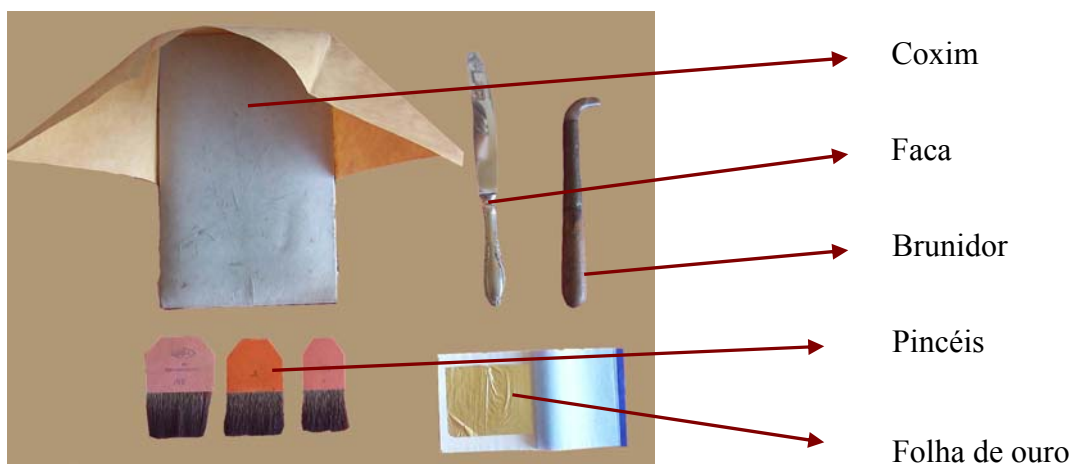


Figura 29– Material utilizado para aplicação da folha metálica.

Para a aplicação sobre o bolo a base de água, no mesmo manual, há também referências:

O dourar sobre tintas a têmpera, segue o mesmo methodo, e póde-se depois brunir o ouro com brunidor. Se he para dourar em peças de madeira com talha, dá-se primeiro huma demão de colla simples, e depois dão-se duas, ou três demãos de alvaiade, e collas quentes, sendo a primeira demão com colla mais forte, do que as últimas....Dá-se depois huma demão bem quente de colla, mais brandas do que as primeiras, com ocre amarello reduzido a pó finissimo; e sobre esta cor he que se applica o mordente para assentar o ouro, e levando-as inteiras, ou cortadas, aos lugares da obra, que hão de ser douradas. No caso do mordente estar secco, humedece-se com hum pincel molhado. Applicado o ouro, aliza-se com hum pincel, ou com algodão em rama. Depois de estar bem secco, brune-se com hum brunidor de pedra sanguinea. (1841, p. 83).

Na imaginária baiana, encontramos duas formas de aplicação da folha metálica: em forma de “reservas de ouro”, onde a folha metálica era aplicada somente nos locais que fosse ficar visível (figura 30), ou aplicava-se em toda a veste para sobre a folha aplicar o estofamento. A primeira opção certamente se justificava pelo alto valor da folha de ouro<sup>49</sup>.

<sup>49</sup> O milheiro variava entre 6 800 e 7 300 réis segundo contrato de compra em 1713. (MARINHO, 2002, p. 19).



Figura 30 – Santana Mestre, coleção particular, “reservas de ouro” .

Sobre as formas de aplicação da folha metálica dourada, Beatriz Coelho (2002, p. 248) faz a seguinte observação:

No século XVIII, com a abundância do ouro, recém descoberto em Minas Gerais, esse material começa a ser empregado, sob a forma de folhas, em revestimentos completos em toda a indumentária. A utilização mais econômica pode ser observada em várias regiões do Brasil, em imagens da segunda metade do século XVIII, e sua distribuição varia de acordo com o pintor dourador.

Em relação à aplicação em toda a veste, geralmente as imagens recebiam a folha metálica apenas na parte frontal, uma vez que a parte posterior não era visível. Porém encontramos imagens onde também a parte posterior apresenta revestimento com folha metálica, e em alguns casos, a parte frontal das vestes recebia “reservas de ouro” e parte recebia douramento em toda a sua superfície, como é o caso da Nossa Senhora do Carmo localizada no altar mor da Ordem Terceira do Carmo.

A tabela seguinte demonstra a técnica do douramento nas imagens selecionadas para a pesquisa:

TABELA 01: TÉCNICA DE DOURAMENTO

Nº	Imagem	Reserva de ouro	Douramen-to total	Douramen-to frontal	Reserva de ouro e douramen-to frontal
01	São Domingos de Gusmão – OTSF	X			
02	N. Sra. do Carmo – MAS	X			
03	São Joaquim – MAS	X			
04	São Joaquim – Desterro	X			
05	Santana Mestra – Desterro	X			
06	São José – MAS			X	
07	N. Sra. do Carmo – MAS			X	
08	N. Sra. do Carmo – OTC				X
09	Divina Pastora – Humildes	X			
10	N. Sra. Soledade – OTSD			X	
11	N. Sra. da Conceição – MAS		X		
12	Santana Mestra – Maragogipe	X			
13	São Joaquim – Maragogipe	X			
14	N. Sra. Mãe dos Homens – Santana	X			
15	São Joaquim – Santana	X			
16	São José – Santana	X			
17	São Miguel Arcanjo – Santana	X			
18	São José – Igreja do Rosário	X			
19	Santana Guia – Igreja do Rosário	X			
20	N. Sra da Fé – Catedral			X	
21	Sta. Cecília – Catedral				X
22	São Miguel Arcanjo – Catedral	X			
23	N. Sra. - MAS	X			
24	São José – coleção particular	X			
25	Santana Mestra – coleção particular	X			
26	São Domingos de Gusmão – OTSD			X	
27	São Gonçalo do Amarante – OTSD			X	
28	Sta. Catarina de Sena – OTSD			X	
29	Sta. Rosa de Lima – OTSD			X	
30	S. Francisco de Assis – OTSD			X	
31	S. Francisco de Assis – OTSD			X	
32	Sto. Elias – MAS	X			
33	N. Sra. das Dores – Catedral			X	



34	Santana Mestra – Catedral			X	
35	N. Sra. da Palma – Ig. da Palma			X	
36	São Salvador – MAS				X
37	N. Sra das Mercês – MAS			X	
38	N. Sra. da Conceição – Boqueirão		X		
39	Senhor ressuscitado – OTSD			X	
40	Sagrado Coração de Jesus – coleção particular			X	
41	Sagrado Coração de Maria – Coleção particular			X	
42	Sta. Tereza – MAS			X	
43	N. Sra. do Rosário – OTSD				X
44	N. Sra. do Rosário – Igreja do Rosário			X	

Através destes dados constatamos que as imagens de 01 a 25 (padrão florões), 18 possuem “reserva de ouro”, uma imagem possui revestimento da folha metálica na frente e no verso, quatro possuem revestimento da folha metálica somente na parte frontal e duas imagens possuem revestimento e “reserva de ouro” na parte frontal. As imagens de 26 a 41 (padrão volutas), uma possui “reserva de ouro”, uma possui revestimento da folha metálica na frente e no verso, 13 possuem revestimento da folha metálica somente na parte frontal, e uma imagem possui revestimento e “reserva de ouro” na parte frontal. As imagens 42 e 43 (padrão florões/volutas) uma possui revestimento da folha metálica na parte frontal e a outra possui revestimento e “reserva de ouro” também na parte frontal.

Esta demonstração é importante, pois vai de encontro ao que normalmente se afirma sobre a policromia na imaginária baiana, como podemos observar na observação de Heliana Salgueiro em nota de pé de página:

[...] Assim também se procedia nas requintadas imagens pernambucanas, inteiramente douradas e trabalhadas a esgrafito, inclusive no século XIX, procedimento conhecido também em Minas. **Na Bahia, a douração obedecia a uma técnica diferente: as folhas eram aplicadas onde iriam surgir os florões, sempre maiores e com padrões peculiares, com a pintura ao redor.** (SALGUEIRO, 1983, p. 67) (grifo nosso).

Olinto Santos Filho também faz a seguinte observação:

[...] uma imagem de N. Sra. da Conceição [...] de notável movimentação nos panejamentos, **pintada com padronagem em**

**grandes florões com reservas de ouro, típicas da imaginária baiana de fins do século XVIII** (SANTOS FILHO, 2000, p. 145) (grifo nosso).

Após a aplicação da folha metálica, realizava-se a pintura e o estofamento. O termo estofamento tem origem na palavra francesa “etoffe” sendo utilizado para a pintura sobre a folha metálica imitando os tecidos de ricos lavores, como os adamascados e brocados. A técnica do estofado foi aperfeiçoada na Espanha (SALGUEIRO, 1983).

A tinta era preparada misturando o pigmento<sup>50</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).

Natália Marinho (2002, p. 21) mais uma vez cita Filipe Nunes onde descreve a técnica do estofado:

Primeiramente sobre o ouro que quereis estofar aveis de dar hua mão, ou duas de Alwayade concertado com gema de ovo, o qual se concerta assi. Tomay a gema sem clara, & botay lhe hua pôta de agoa, & depois batey a muito bem, & com esta composição aveis de consertar as cores como se fora cola, ou goma. Depois de dada estas mãos de Alwayade que fique a figura muito alva, ide então colorindo o damasco, ou tella, ou ramos, ou passarinho, ou o que quizerdes, que então servem aqui as cores da illuminação com esta composição de gema de ovo & servem os realços todos, depois de tudolavrado ao pinzel & enxuto ide então risquando, & abrindo a pintura com hum estilo de pao, ou de prata, ou hum ponteiro duro do que quizerdes, & ficareis descubriendo o ouro aonde vos parecer bem, & para se fazerem hus alcachofres como tem o brocado fazey hum ferro como punção em que esteja aberto o modo que melhor vos parecer, & com ele pucay. E quando o ouro não tomar bem a cor do alwayade primeira, misturai lhe hua ponta de fel.

A etapa seguinte é a ornamentação, sendo as mais comuns o esgrafito, a pintura a pincel, as punções, o pastiglio, e aplicação de materiais diversos como rendas e pedras.

---

<sup>50</sup> Os pigmentos têm origem animal (preto de ossos, laca de cochililha), vegetal (índigo, carvão, laca de garança) e 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 vermelho (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, s/d).

O esgrafito, de origem italiana, consiste em desenhos calcados com o esgrafito (espécie de estilete) na camada da tinta seca. Ao remover a tinta o ouro brunido aparecerá, formando linhas paralelas, “vermiculares” (figura 31), “caminhos sem fim” (figura 32), concêntricas (figura 33) circulares (figura 34), etc. As figuras abaixo demonstram apenas alguns exemplos de formas de esgrafitos.



Figura 31 – Nossa Senhora das Mercês, MAS, esgrafitos vermiculares.



Figura 32 – Nossa Senhora com Menino, MAS, esgrafitos “caminho sem fim”.



Figura 33 – Nossa Senhora da Conceição, Igreja do Boqueirão, esgrafitos concêntricos.



Figura 34 – Nossa Senhora do Pilar, MAS, esgrafitos circulares.

A pintura a pincel é aplicada sobre os esgrafitos como também sobre a folha metálica dourada. Contornam os florões dourados (figura 35), reproduzem tecidos rendados (figura 36), flores (figura 37), ramos, folhas, querubins, brasões de ordens (figura 38), etc.

Na linguagem popular, os contornos dos florões são denominados de “ressaídos”. Segundo *O Novo Dicionário Aurélio*, *ressair* significa “ressaltar”, “sobressair”, “avultar”, “distinguir”. Consideramos, portanto o termo bastante apropriado para denominar estas formas, o qual adotaremos na nossa pesquisa.

Em relação às flores, segundo Beatriz Coelho (2005), na imaginária mineira são normalmente denominados de “rosas de Malabar”<sup>51</sup>. Preferimos não adotar esta terminologia uma vez que se refere às rosas típicas do rococó “com a parte central em colorido mais escuro dando idéia de profundidade” (COELHO, 2005, p. 241). Diante da diversidade que encontramos, optamos, portanto por utilizar o termo “arranjos florais”.

<sup>51</sup> Malabar é uma cidade na costa oeste da Índia, porém a autora desconhece a razão e a origem deste termo para designar as pinturas florais.



Figura 35 – Santa Cecília, Catedral, “ressaídos” realizados com pintura a pincel, contornam a folha metálica dourada.



Figura 36 – Nossa Senhora do Rosário, OTSD, pintura a pincel sobre os esgrafitos.



Figura 37 – São José, MAS, arranjos florais construídos com pintura a pincel ao centro dos florões dourados.



Figura 38 – Nossa Senhora do Carmo, MAS, brasão da Ordem dos Carmelitas construídos com pintura a pincel.

As punções, também denominadas de “ouro picotado”, “ouro burilado”, “ouro gravado” ou “martelado”, consiste em desenhos em baixo relevo, executados com instrumentos especiais ou buril sobre a folha metálica. Eram também confeccionados com carretilha, martelamento de cabeças de pregos e instrumentos pontiagudos. Há uma grande variedade de formas, como estrelas, circulares, em “x”, que aplicados lado a lado, constrói desenhos fitomorfos (figura 39), geométricos, volutas, como também contornam a orla interna dos florões. A técnica da punção tem a mesma característica ornamental da prata cinzelada como podemos observar na imagem de Nossa Senhora de Guadalupe<sup>52</sup> pertencente ao Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (figura 40).



Figura 39 – Nossa Senhora da Conceição, MAS, punção sobre a folha metálica dourada.



Figura 40 – Nossa Senhora de Guadalupe, MAS, prata cinzelada.

Outra técnica de ornamentação é o pastilhamento (figura 41), pouco utilizada na imaginária baiana, sendo mais comum na imaginária mineira. Consiste nos ornamentos em alto relevo, feitos geralmente nas bordas dos

<sup>52</sup> A imagem de Nossa Senhora de Guadalupe possui escultura em madeira, séc. XVI e revestimento em prata batida, martelada e cinzelada do séc. XVII.

mantos, túnica, golas e punhos enquanto a base de preparação está úmida. Encontramos esta técnica apenas na imagem de Nossa Senhora da Conceição, da igreja do Boqueirão, onde o artista aplicou em toda a extensão da túnica. Beatriz Coelho (2005) prefere utilizar a terminologia “relevo”, pois segundo a autora, esta palavra não existe no português como também não existe no italiano. A autora continua esclarecendo que deveria ser usada a terminologia relevo ou pastilha que tem como entre outros, o significado de “bordado em ponto cheio que lembra pastilha”. Optamos em continuar denominando pastilhamento pois nesta imagem estudada encontramos elementos construídos separados da imagem e aplicados posteriormente complementando a decoração, o que achamos apropriado denominá-los de relevos.

Há também o uso de rendas ou bicos aplicados nas bordas dos mantos e véus, com o intuito de conferir mais realismo à imagem (figura 42).



Figura 41– Nossa Senhora da Conceição, Igreja do Boqueirão, pastilhamento.



Figura 42 – Nossa Senhora dos Anjos, Convento dos Humildes, Santo Amaro da Purificação, uso de rendas.

Beatriz Coelho (2005, p. 251), ao analisar as rendas na imaginária mineira, descreve que nas bordas das imagens estudadas, há *“uma espécie de degrau, deixando claro que a colocação das rendas era original e não uma complementação posterior”*. Em duas imagens que selecionamos para a nossa pesquisa, Nossa Senhora do Carmo, Convento de Santa Tereza, MAS e Nossa Senhora do Carmo localizada no altar mor da OTC, identificamos este “degrau” na borda do manto (figuras 43 e 44). Seria então, como na imaginária mineira, para a colocação de rendas e pela fragilidade deste material, não perdurou até nossos dias?





Figura 43 – Nossa Senhora do Carmo, OTC, “degrau” na borda do manto.



Figura 44– Nossa Senhora do Carmo, MAS, “degrau” na borda do manto.

As lacas<sup>53</sup> coloridas eram aplicadas sobre as folhas metálicas em tons de vermelho, verde, amarelo e azul (figura 45). Fazia parte da ornamentação a utilização de pedras, vidros coloridos (figura 46) e relicários (figura 47) para a colocação das relíquias dos santos<sup>54</sup>. Embora não sejam muito recorrentes, identificamos estas três ornamentações nas imagens selecionadas para a pesquisa.



Figura 45 – São Miguel Arcanjo, Catedral Basílica, laca vermelha sobre o douramento.

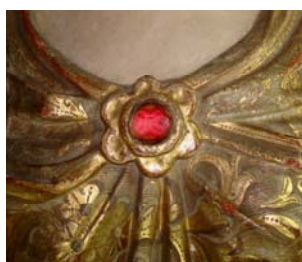


Figura 46 – Nossa Senhora do Rosário, Ig. de N. Sra. do Rosário, pedra colorida engastada.

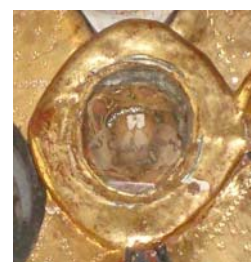


Figura 47 – Santa Catarina de Sena, OTSD, relicário engastado.

<sup>53</sup> Em esculturas policromadas, o pigmento laca refere-se a uma cor transparente, utilizadas sobre folhas metálicas (ouro e prata). O termo laca é definido como qualquer pigmento que seja fabricado pela precipitação de um corante orgânico sobre um substrato inorgânico, insolúvel e quimicamente inerte. As lacas vermelhas são extraídas de corantes vegetais (pau-brasil e garança) e animal (kermes, cochonila e laca indiana) (MORESI, 1996, p. 314).

<sup>54</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, 2005).