



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^a. 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 18th and 19th 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 Mestra, Convento do Desterro, rosácea estilizada com pintura em branco.....	139
Figura 89 – Santana Mestra, Convento do Desterro, forma de “castanha”	139
Figura 90 – São Joaquim, MAS, capela de São José do Jenipapo, flores simplificadas.....	140
Figura 91 – Santana Mestra, 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 Mestreira, 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 Ott¹ e Marieta Alves² 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

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

² 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 Trento¹, 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

¹ 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.²

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...³

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

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

³ 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”.⁴

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,

⁴MONFORT, 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^a retirar a Imagem de S. Roque da Capella de S. Miguel p^a 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^a attender. B^a 19 de julho de 1920, Silva Fortuna; o irmão Mordomo Raul Chaves informou que já havia sido entregue, ficando a Mesa inteirada.”⁵

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 Bahia⁶:

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

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

⁶ 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 Tarde⁷ traz as seguintes informações: *“Em 1674, a Mesa da Ordem 3ª do Carmo resolveu*

⁷ 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 Jorge⁸.” 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*

⁸ 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*”⁹ e Vieira, Paschoal que “*encarnou, em 1689, o mau ladrão, anjos e outras peças para a Ordem 3ª do Carmo por 11\$000*”.¹⁰

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.

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

¹⁰ 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 imagens¹¹ 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

¹¹ 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*” (ARAÚJO, 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*” (ARAÚJO, 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 Redescobrimento, 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 fitomorfs. 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 natural¹ 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*

¹ 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.²

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

² 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...”*³

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

³ 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*”⁴ e entre 1807 e 1808 “*encarnou as figuras do Bom e do Mau Ladrões, para a Ordem 3ª do Carmo*”⁵, 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 [...]⁶

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*”.⁷

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.*”⁸

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,*

⁴ OTT, Carlos, Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA.

⁵ ALVES, Arquivo Marieta Alves, Fichas Avulsas, Instituto Feminino da Bahia.

⁶ APEB, Testamento de Felisberto Coelho de Sant’Ana.

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

⁸ 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 residenciais⁹, 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 Ordem¹⁰. 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”*¹¹. 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”*.¹²

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.”*¹³ 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”*.¹⁴

Nos Arquivos da Igreja de Santana, Carlos Ott¹⁵ 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,*

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

¹⁰ OTT, Carlos, Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA.

¹¹ Idem, ibidem.

¹² Idem, ibidem.

¹³ Idem, ibidem.

¹⁴ Idem, ibidem.

¹⁵ 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 serviços¹⁶.

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 doze de Dezembro de mil e oito centos e vinte e sete annos / neste Consistorio da nossa Irmand.^e do Santissimo Sacramento e Santa Anna / em acto de Meza della que prezidia o actual Ir.^o Juis José Bernardo da Silva Couto, / foi pelo dito declarado **que em consequencia dos anuncios feitos desde o mes 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 de Sette de Outubro do Corrente anno, só tinha compare- / cido p.^t vezes para tratar do ajuste da mesma o M.^e Pintor Sarg.^o mor Reformado de / Milicias Jozé da Costa de Andrade [...]**¹⁷ (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”.¹⁸. Este registro não especifica o tipo do trabalho contratado, porém sabemos que um dos artistas,

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

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

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

Bousquet¹⁹, 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”.²⁰

Marieta Alves, em um artigo publicado para o jornal A Tarde²¹, revela um termo de contratação entre a Ordem 3^a 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^o 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 Alves²² 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^a 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.

¹⁹ 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).

²⁰ Idem, ibidem.

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

²² 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”*.²³ 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

²³ 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,²⁴ 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.

²⁴ 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.

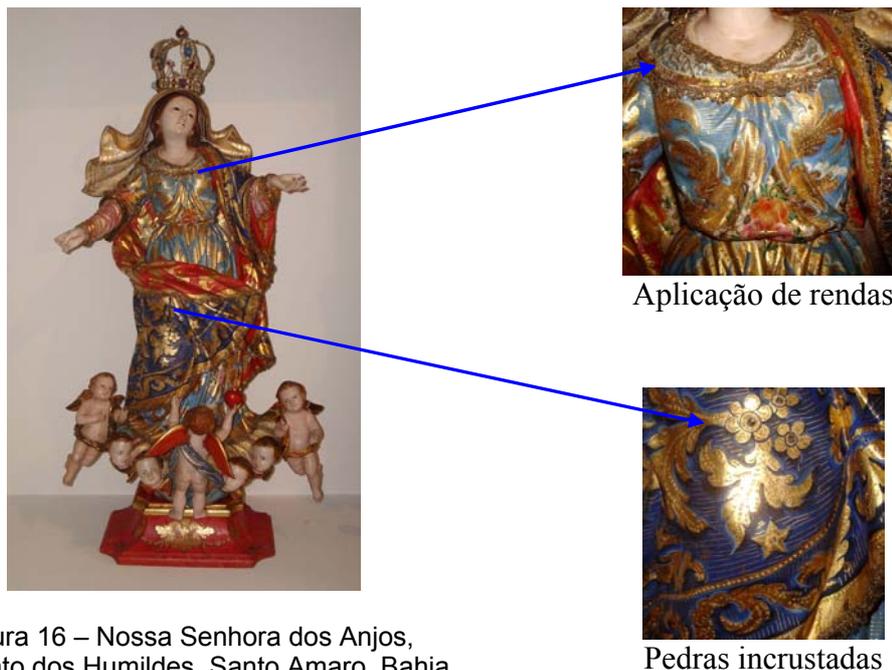


Figura 16 – Nossa Senhora dos Anjos, Convento dos Humildes, Santo Amaro, Bahia.

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 [...]²⁵

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

²⁵ 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^o fim foi chamado perante esta meza o excultor **Manoel Ignácio da Costa** a quem esta mesa encarregou faze a d.^a Imagem [...] (grifo nosso)

Aos 5 dias do mês de outubro de 1834 nesta nossa Igr.^a da Vem.el Ordem 3^a da P. de N.S.P.S Francisco desta Cid [...] foi proposto p^o nosso Ir.^o Ministro, p.^a 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.^{as} 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.^{os} 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 [...] ²⁶ (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,*

²⁶ 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 Basílica²⁷. 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.²⁸



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 Ott²⁹, 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.

²⁷ Esta pintura está sendo restaurada no Ateliê de Conservação e Restauo do Museu de Arte Sacra.

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

²⁹ 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.³⁰

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

³⁰ 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 Ott³¹ 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

³¹ 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”³², 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).

³² 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 3^a 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.*”³³ 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 documentos³⁴:

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

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

³⁴ 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”³⁵.

“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.”³⁶

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

³⁵ ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador, Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia.

³⁶ 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 edificação³⁷. 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

³⁷ <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*”³⁸ 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.*”

³⁸ 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 devotissima, & 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 Fé³⁹ 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

³⁹ 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 sugestionando 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 pinturas⁴⁰. 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 oratório⁴¹. 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 [...]

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

⁴¹ 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 mármore 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 gesso⁴² 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

⁴² 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 Salvador⁴³ (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 Ott⁴⁴ 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

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

⁴⁴ 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 lâminas⁴⁵ 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

⁴⁵Segundo 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 1m², 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.

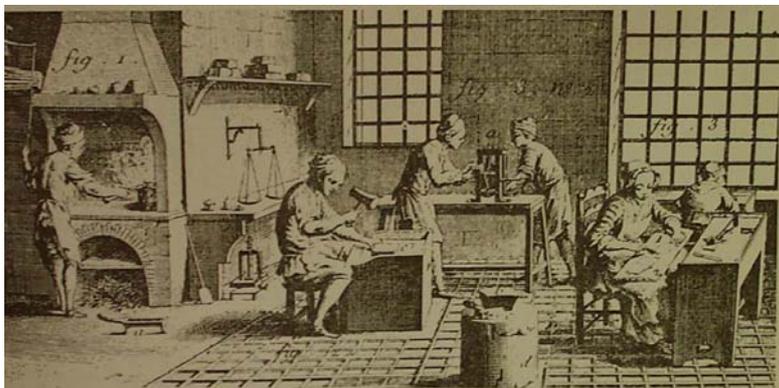


Figura 27 – Gravura francesa do século XVIII mostrando as diferentes etapas para a confecção das folhas de ouro.

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^a 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*⁴⁶ (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*⁴⁷ *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 OTC⁴⁸, 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 каза 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.

⁴⁶ Arquivo Santa Casa da Misericórdia, Livro 5, p. 143.

⁴⁷ Arquivo Santa Casa da Misericórdia, Livro 4, p. 162.

⁴⁸ OTT, Carlos. Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA.

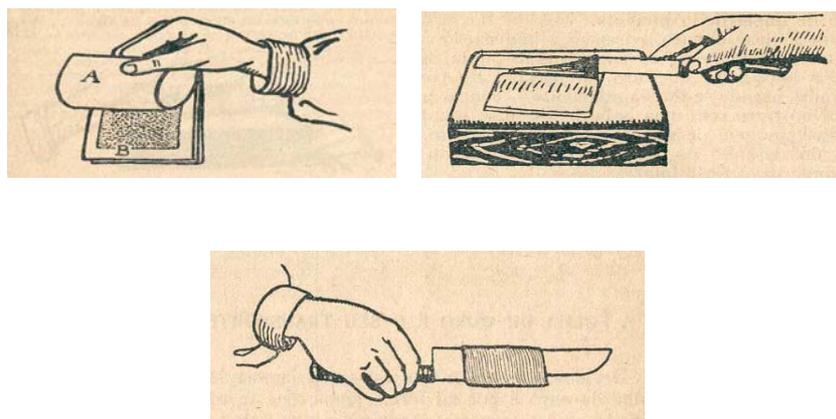


Figura 28 – Transporte da folha de ouro
 Fonte: FREITAS, 1941, p. 90,91.

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).

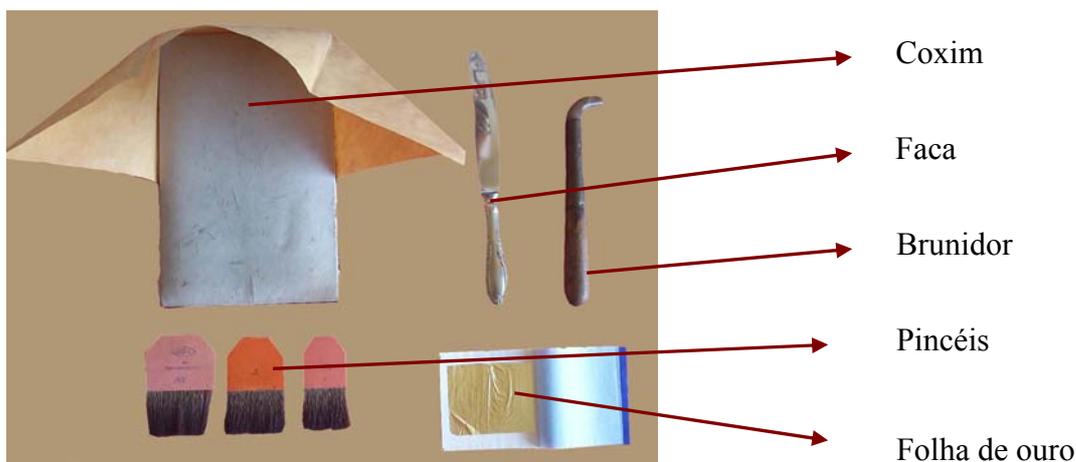


Figura 29– Material utilizado para aplicação da folha metálica.

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 ouro⁴⁹.

⁴⁹ 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 pigmento⁵⁰, 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.

⁵⁰ Os pigmentos têm origem animal (preto de ossos, laca de cochililha), vegetal (índigo, carvão, laca de garança) e mineral (terras naturais, ocres, lápis lázuli). Os pigmentos artificiais foram manufaturados desde os tempos antigos, tais como: o branco de chumbo(carbonato básico de chumbo), o vermelhão (sulfato de mercúrio), o azul egípcio (silicato de cobre e cálcio), o esmalte (vidro colorido). A partir do século XVIII, novos pigmentos foram descobertos como azul da Prússia (1704), azul cobalto (1802), amarelo de cromo (1809), verde esmeralda (1814), azul ultramar (1826), Branco de zinco (1845), amarelo de cádmio (1846), branco de titânio (1916), vermelho de cádmio (1926) e amarelo de cádmio (1927) (VILLAR, Ana Maria e CARVALHO, Eliane, 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”⁵¹. 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”.

⁵¹ 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 Guadalupe⁵² 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

⁵² 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 lacas⁵³ 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 santos⁵⁴. 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.

⁵³ 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).

⁵⁴ “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).

Algumas questões neste estudo sobre a arte sacra católica baiana merecem ser pontuados para um maior entendimento.

Ao realizar o cadastramento dos escultores, encarnadores e douradores de imagens religiosas, constatamos 23 artistas trabalhando no século XVIII e 82 no século XIX. Sabemos que este maior número no século XIX deve-se ao fato das poucas informações do século XVIII que resistiram até nossos dias, portanto muitos destes artistas continuarão anônimos pela escassez desses documentos. Constatamos também, que os artistas exerciam funções variadas para suprir o seu sustento, além da exportação para outras cidades.

Identificamos alguns modelos, inclusive repertórios clássicos, repetidos nos estofamentos. Encontramos poucas informações sobre a contratação dos artistas, porém, alguns documentos revelam a existência de “parcerias” entre escultores e pintores.

A análise dos encomendantes permitiu identificar o período das reformas ornamentais realizadas em cada templo, levando-nos a considerar como um indicador para possível datação da policromia. Certamente, este indicador por si só não é suficiente, mas coerente com o pensamento da época onde não só o templo, mas as imagens deveriam apresentar-se com “pinturas novas”.

Em relação a técnica da policromia, pontuamos algumas questões relevantes. Além da utilização da folha metálica dourada, encontramos em vários documentos, registros sobre a utilização da folha metálica prateada nos ornatos e objetos decorativos dos altares. A historiografia indica que a pintura baiana utilizou a folha metálica dourada em “reservas de ouro”, ou seja, apenas nos locais em que fosse ficar visível. Constatamos que além das “reservas”, utilizou-se também em toda a parte frontal das vestes, e em menor quantidade na parte posterior, onde sobre a folha, construía delicados trabalhos de esgrafiados.

Em relação ao artífice que transformava o ouro em finíssimas folhas para a aplicação na policromia, os registros encontrados nos Arquivos da Santa Casa da Misericórdia revelam que Salvador possuía “mestres bate-folhas”, portanto, é provável que havia também oficinas, merecendo portanto um maior aprofundamento em pesquisas futuras, pois até então, não há um estudo sistemático sobre esta questão.

Esclarecemos que o estudo da técnica forneceu indicadores para um conhecimento mais aprofundado sobre o objeto de estudo. Reconhecemos, porém, a necessidade de análises destes materiais em laboratórios especializados para que se possam elucidar questões que permanecem em aberto, a fim de não repetir os vícios que até então vigora sobre a “pintura baiana”.

4. PADRÕES E CROMATISMOS NA POLICROMIA DA IMAGINÁRIA BAIANA

Entre a diversidade da pintura na imagem religiosa baiana, observamos que alguns padrões repetem-se com certa freqüência, sendo interpretado de várias formas pelos artistas. Dentro deste universo, identificamos três padrões policrômicos, onde cada um possui enormes variações. Utilizou-se como critério para a identificação destes padrões a repetição em duas ou mais imagens, como também o fato de possuírem uma policromia com boa qualidade técnica e apresentarem o mínimo de intervenção. Com estes critérios estabelecidos, selecionamos e analisamos 44 imagens, porém temos consciência 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.

O primeiro padrão, o qual denominamos “padrão florões”, caracteriza-se basicamente por grandes florões dourados centrados por arranjos florais, podendo ter a superfície das vestes totalmente coberta por folha metálica dourada, como também ter “reservas de ouro”, onde a aplicação da folha restringe apenas ao local que será exposto. Há uma enorme variação destes arranjos florais, bem como o “recorte” dos padrões dourados, os “ressaídos” e as punções na folha metálica. Este padrão é descrito pelos historiadores como uma policromia de cores vivas com douramento vibrante, denominada de “pintura baiana”, como analisa Miriam Ribeiro em seu artigo “A Escola Baiana e Manoel Inácio da Costa”:

[...] durante todo o século XVIII e primeiras décadas do XIX, as oficinas de Salvador mantiveram um excelente nível de qualidade na tradução das características básicas de suas imagens, que condicionaram sua aceitação no mercado interno. As mais constantes são o refinamento dos gestos e atitudes, a movimentação erudita dos panejamentos e **a policromia de cores vivas com douramento vibrante, de efeito vistoso e atraente (grifo nosso)** (RIBEIRO, 2000, p. 61).

No decorrer da pesquisa, verificamos um segundo padrão, que denominamos “padrão volutas” com cores monocromáticas, com pouca ou nenhuma utilização de cores vibrantes. Caracteriza-se pela aplicação da folha metálica dourada em toda a superfície da parte frontal das vestes e sobre a

folha metálica formas de volutas, trifólios e ramagens. Complementa estas formas, pintura a pincel.

Um terceiro padrão caracteriza-se pela junção destes dois padrões já mencionados: os florões aparecem conjuntamente com as volutas, ramagens e trifólios, possuindo, às vezes em uma mesma peça, cores vibrantes e monocromáticas. Denominamos este padrão de “padrão florões/volutas”.

Reconhecemos que a policromia baiana possui cores “vivas e vibrantes” e “reserva de ouro”, mas estas são apenas uma das características de um padrão. Não podemos perder de vista a variedade e riqueza que os artistas nos deixaram.

Os três padrões foram identificados, sistematizados e analisados de acordo com as similaridades, realizando para tanto, uma análise formal e estilística. A maioria das imagens foi analisada somente a parte frontal, pois sendo peças retabulares, não foi possível o manuseio das mesmas.

Utilizamos para este estudo, uma vasta documentação fotográfica, onde pequenos detalhes que passavam despercebidos a olho nu, tornaram-se perceptíveis após serem ampliados através de computação gráfica. A análise que se segue, considera as variações dentro de cada padrão.

TABELA 02: PADRÃO FLORÕES – A		
Nº	IMAGEM	CARACTERÍSTICAS
01	SÃO DOMINGOS DE GUSMÃO, ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO.	<ul style="list-style-type: none"> • Grandes florões dourados; • Elementos decorativos em forma de “castanha”; • Elementos decorativos em forma de fruto oval; • Presença de formas circulares similares a anéis; • “Ressaídos” com variações cromáticas; • Punção no douramento da borda do escapulário e da borda da túnica com formas geométricas centradas por desenhos fitomorfos; • Punção na área interna dos florões dourados;
02	NOSSA SENHORA DO CARMO, MUSEU DE ARTE SACRA, CAPELA DO JENIPAPO.	<ul style="list-style-type: none"> • Grandes florões dourados; • Elementos decorativos em forma de “castanha”; • Rosácea estilizada com centro circular circundado por pétalas, tendo a pétala central, borda virada para a frente; • “Ressaídos” com variações cromáticas; • Pintura a pincel sobre a folha metálica dourada na pala e na parte interna do véu, imitando “esgrafitos”; • Punção no douramento da borda do escapulário e da borda da túnica com formas geométricas centradas por pontos circulares; • Punção na área interna dos florões dourados;
03	SÃO JOAQUIM, MUSEU DE ARTE SACRA, CAPELA DO JENIPAPO.	<ul style="list-style-type: none"> • Grandes florões dourados; • Elementos decorativos em forma de “castanha”; • Rosácea estilizada com centro circular circundado por pétalas, tendo a pétala central, borda virada para a frente; • “Ressaídos” com variações cromáticas; • Punção no douramento da borda do escapulário e da borda da túnica com formas geométricas centradas por pontos em forma de “x”; • Punção na área interna dos florões dourados;

04	SÃO JOAQUIM, CONVENTO DO DESTERRO.	<ul style="list-style-type: none"> • Grandes florões dourados; • Elementos decorativos em forma de “castanha”; • Rosácea estilizada com centro circular circundado por pétalas, tendo a pétala central, borda virada para a frente; • “Ressaídos” com variações cromáticas; • Punção no douramento da borda do escapulário e da borda da túnica com formas geométricas centradas por pontos circulares; • Punção na área interna dos florões dourados;
05	SANTANA MESTRA, CONVENTO DO DESTERRO.	<ul style="list-style-type: none"> • Grandes florões dourados; • Elementos decorativos em forma de “castanha”; • Rosácea estilizada com centro circular circundado por pétalas, tendo a pétala central, borda virada para a frente; • “Ressaídos” com variações cromáticas; • Punção na área interna dos florões dourados;
06	NOSSA SENHORA DO CARMO, MAS, CONVENTO DE SANTA TEREZA.	<ul style="list-style-type: none"> • Grandes florões dourados; • Elementos decorativos em forma de “castanha”; • Elementos decorativos em forma de fruto oval; • Presença de formas circulares similares a anéis; • “Ressaídos” com variações cromáticas; • Desenhos em forma de “guirlandas” unindo os florões. • Pintura a pincel sobre a folha metálica dourada na pala, imitando “esgrafitos”; • Esgrafitos com linhas paralelas na parte interna do véu; • Punção no douramento da borda do escapulário e da borda da túnica com formas geométricas centradas por desenhos fitomorfos; • Punção na área interna dos florões dourados;
07	SÃO JOSÉ, MAS, CONVENTO DE SANTA TEREZA.	<ul style="list-style-type: none"> • Grandes florões dourados; • Elementos decorativos em forma de fruto oval; • Presença de formas circulares similares a anéis; • Rosácea estilizada com centro circular circundado por pétalas, tendo a pétala central, borda virada para a frente; • “Ressaídos” com variações cromáticas; • Desenhos em forma de “guirlandas” unindo os florões; • Punção no douramento da borda do escapulário e da borda da túnica com formas geométricas centradas por desenhos fitomorfos; • Punção na área interna dos florões dourados;

08	NOSSA SENHORA DO CARMO, ORDEM TERCEIRA DO CARMO, ALTAR MOR.	<ul style="list-style-type: none"> • Grandes florões dourados; • Elementos decorativos em forma de “castanha”; • Elementos decorativos em forma de fruto oval; • “Ressaídos” com variações cromáticas; • Pintura a pincel sobre a folha metálica dourada na pala e na parte interna do véu, imitando “esgrafitos”; • Punção no douramento da borda do manto com formas geométricas centradas por desenhos fitomorfos; • Punção na área interna dos florões dourados;
09	DIVINA PASTORA, CONVENTO DOS HUMILDES.	<ul style="list-style-type: none"> • Grandes florões dourados; • Elementos decorativos em forma de frutos ovais; • Rosácea estilizada com centro circular circundado por pétalas, tendo a pétala central, borda virada para a frente; • “Ressaídos” com variações cromáticas; • Punção na área interna dos florões dourados;
10	NOSSA SENHORA DA SOLEDADE, ORDEM TERCEIRA DE SÃO DOMINGOS.	<ul style="list-style-type: none"> • Grandes florões dourados; • Rosácea estilizada com centro circular circundado por pétalas, tendo a pétala central, borda virada para a frente; • “Ressaídos” com variações cromáticas; • Punção na área interna dos florões dourados;

TABELA 03: PADRÃO FLORÕES – B		
Nº	IMAGEM	CARACTERÍSTICAS
01	NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO, MUSEU DE ARTE SACRA.	<ul style="list-style-type: none"> • Grandes florões dourados; • Elementos decorativos em forma de fruto oval; • “Ressaídos” com variações cromáticas; • Punção no douramento da borda da túnica com desenhos fitomorfos; • Punção na área interna dos florões dourados;
02	SANTANA MESTRA, IGREJA DE SÃO BARTOLOMEU, MARAGOJIPE.	<ul style="list-style-type: none"> • Grandes florões dourados; • “Ressaídos” com variações cromáticas; • Pala da túnica e parte interna do véu com pintura a pincel imitando esgrafitos; • Punção no douramento da borda da túnica com desenhos fitomorfos ao centro de pequenos círculos; • Punção na área interna dos florões dourados;
03	SÃO JOAQUIM, IGREJA DE SÃO BARTOLOMEU, MARAGOJIPE.	<ul style="list-style-type: none"> • Grandes florões dourados; • “Ressaídos” com variações cromáticas; • Punção na área interna dos florões dourados;

TABELA 04: PADRÃO FLORÕES – C		
Nº	IMAGEM	CARACTERÍSTICAS
01	NOSSA SENHORA MÃE DOS HOMENS, IGREJA DE SANTANA.	<ul style="list-style-type: none"> • Grandes florões dourados; • Rosácea estilizada com centro circular circundado por pétalas, tendo a pétala central, borda virada para a frente; • Desenhos em forma de “guirlandas” unindo os florões; • “Ressaídos” sem variações cromáticas; • Punção no douramento da borda da túnica com formas geométricas circundadas por infinidades de pontos; • Punção em excesso na área interna dos florões dourados;
02	SÃO JOAQUIM, IGREJA DE SANTANA.	<ul style="list-style-type: none"> • Grandes florões dourados; • Rosácea estilizada com centro circular circundado por pétalas, tendo a pétala central, borda virada para a frente; • Desenhos em forma de “guirlandas” unindo os florões; • “Ressaídos” sem variações cromáticas; • Punção no douramento da borda da túnica com formas geométricas circundadas por infinidades de pontos; • Punção em excesso na área interna dos florões dourados;
03	SÃO JOSÉ, IGREJA DE SANTANA.	<ul style="list-style-type: none"> • Grandes florões dourados; • Rosácea estilizada com centro circular circundado por pétalas, tendo a pétala central, borda virada para a frente; • Desenhos em forma de “guirlandas” unindo os florões; • “Ressaídos” sem variações cromáticas; • Punção no douramento da borda da túnica com formas geométricas circundadas por infinidades de pontos; • Punção em excesso na área interna dos florões;
04	SÃO MIGUEL ARCANJO, IGREJA DE SANTANA.	<ul style="list-style-type: none"> • Grandes florões dourados; • Rosácea estilizada com centro circular circundado por pétalas, tendo a pétala central, borda virada para a frente; • Desenhos em forma de “guirlandas” unindo os florões; • “Ressaídos” sem variações cromáticas; • Punção no douramento da borda da túnica com formas geométricas circundadas por infinidades de pontos; • Punção em excesso na área interna dos florões dourados;

TABELA 05: PADRÃO FLORÕES –D		
Nº	IMAGEM	CARACTERÍSTICAS
01	SÃO JOSÉ, IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DAS PORTAS DO CARMO.	<ul style="list-style-type: none"> • Grandes florões dourados; • Formas de “dálías” ao centro dos florões; • Desenhos em forma de “frutos ovais”; • “Ressaídos” sem variações cromáticas; • Punção na área interna dos florões dourados;
02	SANTANA GUIA, IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DAS PORTAS DO CARMO.	<ul style="list-style-type: none"> • Grandes florões dourados; • Formas de “dálías” ao centro dos florões; • “Ressaídos” sem variações cromáticas; • Punção na área interna dos florões dourados

TABELA 06: PADRÃO FLORÕES – E		
Nº	IMAGEM	CARACTERÍSTICAS
01	NOSSA SENHORA DA FÉ, CATEDRAL BASÍLICA.	<ul style="list-style-type: none"> • Grandes florões dourados; • Florões alongam-se em ramagens; • Rosas com variações de claro e escuro, possuem ao centro pequenos pontos; • Margaridas possuem centro circundado por pequenos pontos; • “Ressaídos” em claro e escuro, criando áreas de luz e sombra respectivamente; • Barra da túnica e parte interna do véu com esgrafitos imitando tecido rendado; • Punção simplificada na borda da túnica margeia a pintura; • Ramagens alongadas na borda do manto; • Várias estrelas de cinco pontas na parte externa do manto;
02	SANTA CECÍLIA, CATEDRAL BASÍLICA.	<ul style="list-style-type: none"> • Grandes florões dourados; • Florões alongam-se em ramagens; • Rosas com variações de claro e escuro, possuem ao centro pequenos pontos; • Margaridas possuem centro circundado por pequenos pontos; • “Ressaídos” em claro e escuro, criando áreas de luz e sombra respectivamente; • Punção simplificada na borda da túnica margeia a pintura;
03	SÃO MIGUEL ARCANJO, CATEDRAL BASÍLICA.	<ul style="list-style-type: none"> • Grandes florões dourados; • Rosas com variações de claro e escuro, possuem ao centro pequenos pontos; • Margaridas possuem centro circundado por pequenos pontos; • “Ressaídos” em claro e escuro, criando áreas de luz e sombra respectivamente; • Punção simplificada na borda da túnica margeia a pintura;
04	NOSSA SENHORA, MUSEU DE ARTE SACRA.	<ul style="list-style-type: none"> • Grandes florões dourados; • Margaridas possuem centro circundado por pequenos pontos; • “Ressaídos” em claro e escuro, criando áreas de luz e sombra respectivamente; • Ramagens alongadas na borda do manto; • Várias estrelas de cinco pontas na parte externa do manto;

TABELA 07: PADRÃO FLORÕES – F		
Nº	IMAGENS	CARACTERÍSTICAS
01	SÃO JOSÉ, COLEÇÃO PARTICULAR.	<ul style="list-style-type: none">• Grandes florões dourados;• Flores simplificadas ao centro dos florões;• Margaridas de quatro pétalas;
02	SANTANA MESTRA, COLEÇÃO PARTICULAR.	<ul style="list-style-type: none">• Grandes florões dourados;• Flores simplificadas ao centro dos florões;• Margaridas de quatro pétalas;

TABELA 08: PADRÃO VOLUTAS – A		
Nº	IMAGEM	CARACTERÍSTICAS
01	SÃO DOMINGOS DE GUSMÃO, ORDEM TERCEIRA DE SÃO DOMINGOS.	<ul style="list-style-type: none"> • Folha metálica dourada encobre toda a parte frontal da veste; • Parte posterior das vestes com “reservas de ouro”; • Folha metálica dourada aparente em forma de ramagens, volutas, lírios e desenhos circulares; • Esgrafitos paralelos; • Pintura a pincel em claro e escuro contorna as formas de ramagens, volutas, lírios e desenhos circulares; • Punção simplificada sobre o douramento na borda da túnica, margeia a pintura; • Punção na orla interna das ramagens, volutas, lírios e desenhos circulares; • Presença de Relicário;
02	SÃO GONÇALO DO AMARANTE, ORDEM TERCEIRA DE SÃO DOMINGOS.	<ul style="list-style-type: none"> • Folha metálica dourada encobre toda a parte frontal da veste; • Parte posterior das vestes com “reservas de ouro”; • Folha metálica dourada aparente em forma de ramagens, volutas, lírios e desenhos circulares; • Esgrafitos paralelos; • Pintura a pincel em claro e escuro contorna as formas de ramagens, volutas, lírios e desenhos circulares; • Punção simplificada sobre o douramento na borda da túnica, margeia a pintura; • Punção na orla interna das ramagens, volutas, lírios e desenhos circulares;
03	SANTA CATARINA DE SENA, ORDEM TERCEIRA DE SÃO DOMINGOS.	<ul style="list-style-type: none"> • Folha metálica dourada encobre toda a parte frontal da veste; • Parte posterior das vestes com “reservas de ouro”; • Folha metálica dourada aparente em forma de ramagens, volutas, lírios e desenhos circulares; • Esgrafitos paralelos; • Pintura a pincel em claro e escuro contorna as formas de ramagens, volutas, lírios e desenhos circulares; • Pintura a pincel imita tecido rendado na coifa; • Punção em forma de semicírculos, desenhos geométricos e “ss” invertidos sobre o douramento na borda do escapulário, manto e túnica respectivamente; • Punção na orla interna das ramagens, volutas, lírios e desenhos circulares; • Presença de Relicário;

04	SANTA ROSA DE LIMA, ORDEM TERCEIRA DE SÃO DOMINGOS.	<ul style="list-style-type: none"> • Folha metálica dourada encobre toda a parte frontal da veste; • Parte posterior das vestes com “reservas de ouro”; • Folha metálica dourada aparente em forma de ramagens, volutas, lírios e desenhos circulares; • Esgrafitos paralelos; • Pintura a pincel em claro e escuro contorna as formas de ramagens, volutas, lírios e desenhos circulares; • Punção simplificada sobre o douramento na borda da túnica, margeia a pintura; • Punção na orla interna das ramagens, volutas, lírios e desenhos circulares;
05	SÃO FRANCISCO DE ASSIS (01), ORDEM TERCEIRA DE SÃO DOMINGOS.	<ul style="list-style-type: none"> • Folha metálica dourada encobre toda a parte frontal da veste; • Parte posterior das vestes com “reservas de ouro”; • Folha metálica dourada aparente em forma de ramagens, volutas, lírios e desenhos circulares; • Esgrafitos paralelos; • Pintura a pincel em claro e escuro contorna as formas de ramagens, volutas, lírios e desenhos circulares; • Punção em “ss” invertidos e geométricos na borda do capuz e na borda da túnica, respectivamente; • Punção na orla interna das ramagens, volutas, lírios e círculos;
06	SÃO FRANCISCO DE ASSIS (02), ORDEM TERCEIRA DE SÃO DOMINGOS.	<ul style="list-style-type: none"> • Folha metálica dourada encobre toda a parte frontal da veste; • Parte posterior das vestes com “reservas de ouro”; • Folha metálica dourada aparente em forma de ramagens, volutas, lírios e desenhos circulares; • Esgrafitos paralelos; • Pintura a pincel em claro e escuro contorna as formas de ramagens, volutas, lírios e desenhos circulares; • Punção simplificada sobre o douramento na borda da túnica, margeia a pintura; • Punção na orla interna das ramagens, volutas, lírios e desenhos circulares;
07	SANTO ELIAS, MUSEU DE ARTE SACRA.	<ul style="list-style-type: none"> • Folha metálica dourada encobre o escapulário e parte frontal da capa; • “Reserva de ouro” na túnica, parte interna e externa da capa; • Folha metálica dourada em forma de ramagens, volutas, lírios e desenhos circulares; • Pintura a pincel em claro e escuro contorna as formas de ramagens, volutas, lírios e desenhos circulares; • Punção simplificada sobre o douramento na borda da túnica, margeia a pintura; • Punção na orla interna das ramagens, volutas, lírios e desenhos circulares;

TABELA 09: PADRÃO VOLUTAS – B		
Nº	IMAGEM	CARACTERÍSTICAS
01	NOSSA SENHORA DAS DORES, CATEDRAL BASÍLICA.	<ul style="list-style-type: none"> • Folha metálica dourada encobre toda a parte frontal da veste; • Parte posterior das vestes com “reservas de ouro”; • Folha metálica dourada aparente em forma de flores, ramagens alongadas e trifólios; • Esgrafitos paralelos; • Pintura a pincel em claro e escuro contorna as formas das flores, ramagens alongadas e trifólios; • “Cordão perolado” intercalado por tulipas; • Borda da túnica com pintura a pincel, com desenhos de volutas com curvas e contracurvas e tracejados formando uma rede com linhas em diagonais; • Punção simplificada sobre o douramento na borda da túnica, margeia a pintura; • Punção na orla interna das ramagens, volutas, lírios e desenhos circulares;
02	SANTANA MESTRA, CATEDRAL BASÍLICA, MUSEU DE ARTE SACRA.	<ul style="list-style-type: none"> • Folha metálica dourada encobre toda a parte frontal da veste; • Parte posterior das vestes com “reservas de ouro”; • Folha metálica dourada aparente em forma de flores, ramagens alongadas e trifólios; • Esgrafitos paralelos; • Pintura a pincel em claro e escuro contorna as formas das flores, ramagens alongadas e trifólios; • “Cordão perolado”; • Borda da túnica com pintura a pincel, com desenhos de volutas com curvas e contracurvas e tracejados formando uma rede com linhas em diagonais; • Punção simplificada sobre o douramento na borda da túnica, margeia a pintura; • Punção na orla interna das ramagens, volutas, lírios e desenhos circulares;
03	NOSSA SENHORA DA PALMA, IGREJA DA PALMA.	<ul style="list-style-type: none"> • Folha metálica dourada encobre toda a parte frontal da veste; • Parte posterior das vestes com “reservas de ouro”; • Folha metálica dourada aparente em forma de flores, ramagens alongadas e trifólios; • Esgrafitos paralelos; • Pintura a pincel em claro e escuro contorna as formas das flores, ramagens alongadas e trifólios; • “Cordão perolado”; • Punção simplificada sobre o douramento na borda da túnica, margeia a pintura; • Punção na orla interna das ramagens, volutas, lírios e desenhos circulares;

04	SÃO SALVADOR, CATEDRAL BASÍLICA, MUSEU DE ARTE SACRA.	<ul style="list-style-type: none">• Folha metálica dourada encobre toda a parte frontal da veste;• Parte interna do manto e posterior das vestes com “reservas de ouro”;• Parte interna do manto com florões dourados;• Esgrafitos paralelos;• “Cordão perolado”;• Borda da túnica com pintura a pincel, com desenhos de volutas com curvas e contracurvas e tracejados formando uma rede com linhas em diagonais;• Borda da túnica com pintura a pincel com desenhos geométricos;• Punção com formas geométricas sobre o douramento na borda da túnica e do manto;• Punção na orla interna das ramagens, volutas, lírios e desenhos circulares;
----	--	--

TABELA 10: PADRÃO VOLUTAS – C		
Nº	IMAGEM	CARACTERÍSTICA
01	NOSSA SENHORA DAS MERCÊS, MUSEU DE ARTE SACRA.	<ul style="list-style-type: none"> • Folha metálica dourada encobre toda a parte frontal da veste; • Parte posterior das vestes com “reservas de ouro” e grandes florões centrados por rosáceas; • Esgrafitos paralelos e concêntricos; • Desenhos zoomorfos e fitomorfios; • Presença de monogramas; • Presença de “guilhocês” • Desenhos de anjos; • Exuberantes ramagens, volutas com curvas e contracurvas, trifólios e pequenos desenhos circulares; • Pintura a pincel em marrom, contornando parte dos desenhos; • Esgrafitos e pintura a pincel imitam tecido rendado; • Punção apenas nos florões da parte posterior das vestes;.
02	NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO, IGREJA DO BOQUEIRÃO.	<ul style="list-style-type: none"> • Folha metálica dourada encobre toda a veste; • Esgrafitos vermiculares, circulares e concêntricos; • Diversidade de técnicas: pastilhamento, relevos, pedras coloridas e areia dourada; • Presença de monogramas; • Presença de “guilhocês” • Anjos em relevo; • Exuberantes ramagens, volutas com curvas e contracurvas, trifólios e pequenos desenhos circulares; • Esgrafitos e pintura a pincel imitam tecido rendado; • Punção simplificada na borda do manto;
03	SENHOR RESSUSCITADO, ORDEM TERCEIRA DE SÃO DOMINGOS.	<ul style="list-style-type: none"> • Folha metálica dourada encobre parte frontal da veste; • Parte posterior das vestes com “reservas de ouro” e grandes florões centrados por rosáceas; • Esgrafitos horizontais; • Presença de monogramas; • Presença de “guilhocês” • Exuberantes ramagens, volutas com curvas e contracurvas, trifólios e pequenos desenhos circulares; • Punção na orla interna das ramagens, volutas, lírios e desenhos circulares;

TABELA 11: PADRÃO VOLUTAS – D		
Nº	IMAGEM	CARACTERÍSTICAS
01	SAGRADO CORAÇÃO DE JESUS, COLEÇÃO PARTICULAR.	<ul style="list-style-type: none"> • Folha metálica dourada encobre parte frontal da veste; • Esgrafitos horizontais; • Desenhos de ramagens alongadas, flores em forma de margarida e desenhos circulares; • Pintura a pincel em claro e escuro contornam as ramagens, volutas com curvas e contracurvas, trifólios e pequenos desenhos circulares; • Punção na orla interna das ramagens, volutas, lírios e desenhos circulares;
02	SAGRADO CORAÇÃO DE MARIA, COLEÇÃO PARTICULAR.	<ul style="list-style-type: none"> • Folha metálica dourada encobre parte frontal da veste; • Esgrafitos horizontais; • Desenhos de ramagens alongadas, flores em forma de margarida e desenhos circulares; • Pintura a pincel em claro e escuro contornam as ramagens, volutas com curvas e contracurvas, trifólios e pequenos desenhos circulares; • Punção na orla interna das ramagens, volutas, lírios e desenhos circulares;

TABELA 12: PADRÃO FLORÕES/VOLUTAS – A		
Nº	IMAGEM	CARACTERÍSTICAS
01	SANTA TEREZA D'ÁVILA, CONVENTO DE SANTA TEREZA, MUSEU DE ARTE SACRA.	<ul style="list-style-type: none"> • Folha metálica dourada encobre toda a parte frontal da veste; • Parte posterior das vestes com “reservas de ouro”; • Esgrafitos paralelos e concêntricos; • Exuberantes ramagens, volutas com curvas e contracurvas, trifólios e pequenos desenhos circulares; • Grandes florões centrados por rosas e dalias; • Pintura a pincel em claro e escuro, contornando os desenhos; • Esgrafitos e pintura a pincel imitam tecido rendado; • Punção apenas nos florões da parte posterior das vestes;
02	NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO, ORDEM TERCEIRA DE SÃO DOMINGOS.	<ul style="list-style-type: none"> • Folha metálica dourada encobre toda a parte frontal da veste; • Parte posterior das vestes com “reservas de ouro”; • Esgrafitos paralelos e concêntricos; • Exuberantes ramagens, volutas com curvas e contracurvas, trifólios e pequenos desenhos circulares; • Grandes florões centrados por rosas e dalias; • Pintura a pincel em claro e escuro, contornando os desenhos; • Esgrafitos e pintura a pincel imitam tecido rendado;
03	NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO, IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DAS PORTAS DO CARMO	<ul style="list-style-type: none"> • Folha metálica dourada encobre toda a parte frontal da veste; • Parte posterior das vestes com pintura • Esgrafitos paralelos; • Exuberantes ramagens, volutas com curvas e contracurvas, trifólios e pequenos desenhos circulares; • Grandes florões centrados por rosas e dalias; • Pintura a pincel em claro e escuro, contornando os desenhos; • Esgrafitos e pintura a pincel imitam tecido rendado;

4.1. PADRÃO FLORÕES

No “Padrão florões” identificamos um primeiro grupo, “**padrão florões - a**”, caracterizado pela presença dos grandes florões dourados centrados por rosáceas estilizadas, espécie de frutos (os quais denominamos de “castanhas”, em função da similaridade com a castanha do caju) e formas ovais, também semelhantes a frutos. Além destes arranjos, onde o artista trabalhou com pintura a pincel, observamos que o “recorte” nos padrões dourados são similares, como também a punção, forma desenhos geométricos e fitomorfos.

A imagem de São Domingos de Gusmão¹ da Ordem Terceira de São Francisco (figura 48) localiza-se no primeiro nicho da lateral esquerda da nave. Imagem retabular, esculpida em madeira, policromada e dourada, com 150cm de altura, representa um jovem, de pé, posição frontal, com a linha de prumo em relação à cabeça entre os dois pés.



Figura 48 – São Domingos de Gusmão, OTSF.

¹ São Domingos foi um nobre espanhol, contemporâneo de São Francisco de Assis, fundou a Ordem dos Pregadores ou Dominicanos, dedicando-se como devoto à Virgem, à divulgação do Santo Rosário. É considerado o maior promotor da reforma eclesiástica do século XIII. A mãe de São Domingos teve a visão de um cão levando uma tocha acesa entre os dentes. O cão significava a vigilância, e a tocha, a palavra de São Domingos que acenderia o amor de Cristo nas almas. Foi canonizado em 1234 (CUNHA, 1993, p.38).

Esta é uma das poucas imagens da qual conhecemos o termo de contratação realizada pelos terceiros franciscanos. Segundo este termo, transcrito por Marieta Alves, coube ao escultor Manoel Inácio da Costa a execução da escultura em 1833 e ao pintor José da Costa de Andrade a execução da policromia em 1834, conforme vemos a seguir:

Termo de Resolução que tomou a prez^a Meza para se mandar aperfeiçoar as Imagens dos Altares

Aos 24 de junho de 1833 nessa nossa Igreja da Venerável Ordem 3^a..... foi proposto que segundo o andamento da obra da nossa Igreja era de precisao que se lançasse mão de mandar fazer a Imagem de N.P.S Dom^o para o Santuário da Nossa Igreja e sendo ouvido por toda a mesa a proposta do d^o fim foi chamado perante esta meza o excultor Manoel Ignácio da Costa a quem esta mesa encarregou faze a d.^a Imagem sendo esta de sette palmos e meio de altura feita com toda a delicadeza e aceio próprio nossa incomenda e fosto do d.^o excultor, e pella qual promta que seja lhe pagará esta meza ou outra qualquer que suas vezes fassa a quantia de secenta mil rs em moeda de cobre cuja quantia lhe será paga ao entregar a d.^a imagem ficando o d^o Snr. Obrig.do a desbatar o corpo dos mais santos da nossa Igreja ao gosto moderno e para constar o presente firmamos assim como do d.^o excultor para cumprim.to do seu tracto. Eu Antonio José da Silva Graça Secr^a actual de Meza este subscrevi e assignei. (ALVES, 1948, p. 61)

Termo de Resolução que tomou a prez.e meza, p^a se mandar reformar de novo a pintura e encarnação das Imagens abaixo declaradas.

Aos 5 dias do mez d"Outubro de 1834 – nesta nossa Igr.^a da Vem.el Ordem 3^a da P. de N.S.P.S Frncisco desta Cid. Da B^a [...] foi proposto pl^o d^o nosso Ir.^o Ministro, p.^a q. annuindo todos os Irmãos mesários fossem as Imagens, q. vão servir nos altares reformadas de nova pintura e encarnação; e logo apareceu o artista – José da Costa Andrade com quem se ajustou p.^{as} as aprontar de tudo, assim como dous Anjos e as sete Imagens p.las seg.tes quantias – a saber: S. Domingos por 50\$000. Santo Christo e N. Senhora da Conceição – a 40\$000 – 80\$000. São Francisco, e Sta Isabel Rainha da Ungria, S. Ivo e S. Luiz Rei da França a 20\$000 – 80\$000. 2 anjos a 30\$000 – 60\$000. Somo ao todo duzentos e setenta mil reais – 270\$000 por cuja quantia d.^o Andrade s'obrigou a fazer, e entregar todo pronto [...] (ALVES, 1948, p. 66, 67).

Segundo Suzane Pêpe (2001, p. 187), a escultura desta imagem “*peca pela falta de expressividade e pelo academicismo. Rígida e pesada, ela foi concebida sob influência da tendência neoclássica, em voga no século XIX*”.

A cabeça está voltada para a frente com pequena inclinação para a direita, o rosto arredondado e cabelos em mechas marcados por entalhes mais profundos. Sobrancelhas bem definidas, nariz fino, boca semi-aberta, dentes superiores parcialmente aparentes, lábios proeminentes. Barba e bigode com

leve sombreado. Orelha descoberta com entalhe bem elaborado. Olhos de vidro.

O pescoço está encoberto pela gola da capa. O braço direito afastado do tórax, com o antebraço levemente flexionado para cima e a mão fechada segura uma Cruz Latina² enquanto o esquerdo flexionado e mão entreaberta segura um livro junto ao corpo. Os membros inferiores estão cobertos pela túnica e os sapatos aparentes.

A peça em estudo veste hábito dominicano e tem como atributos o cão (posicionado ao lado direito), o livro e a Cruz Latina. É interessante observar que, em relação às cores utilizadas na túnica e no escapulário³, o artista não seguiu os cânones ditados pela iconografia: *“Túnica e escapulário branco, capa e capuz preto, cores que simbolizam a pureza e a penitência, respectivamente”* (CUNHA, 1993, p. 38).

Em toda a veste há a aplicação de “reservas de ouro”⁴, complementada com pintura a pincel. É interessante observar que apesar dos florões serem grandes e próximos, a folha metálica somente foi aplicada nas áreas visíveis, como podemos observar nesta prospecção onde aparece apenas o extrato da base de preparação e policromia (figura 49). Acreditamos que não há pinturas sobrepostas, através da análise da lacuna existente. Esta informação é de grande relevância, pois poderemos afirmar, com mais segurança, ser esta a pintura referida no texto dos terceiros Franciscanos. Não havendo pinturas sobrepostas, compreendemos que há grandes possibilidades desta pintura ser de autoria de José da Costa Andrade.

Porém temos que ter cautela nesta afirmação, pois era prática comum a “lavagem” da pintura antiga para aplicação de uma nova, conforme observamos em um trecho do arquivo da Ordem Terceira do Carmo transcrito por Carlos Ott: *“Em 1. de abril de 1839, a Ordem 3. do Carmo pagou 35\$000 a José Ribeiro de Castro “da pintura do Bom e Mau Ladrão e a lavagem de S. João e St. Madalena e retoque do Senhor e seos pertences”.* Arquivo da

² Também chamada de Cruz Cristã, é o mais exaltado emblema da fé cristã. Na origem, era um patíbulo, constituído por uma trave vertical de madeira e outra trave horizontal, próxima ao topo. (CUNHA, 1993, p. 38)

³ Peça do vestuário religioso, composta por duas faixas de panos presas por cadarços, as quais caem sobre os ombros, para a frente e para trás, compondo o Hábito de certas Ordens Religiosas como a dos Carmelitas, Mercedários e Dominicanos (DAMASCENO, 1987, p. 22).

⁴ Utilização da folha metálica apenas no local onde ficará aparente.

Ordem 3. do Carmo do Salvador, Receita e Despesa 1830-1839, fo. 245 r.”
(grifo nosso).

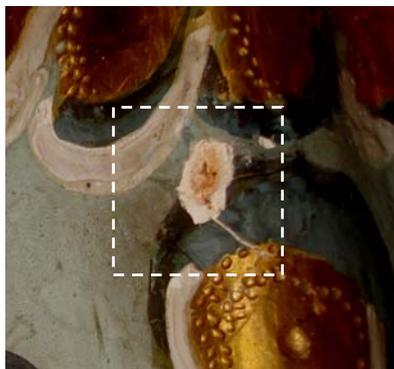


Figura 49 – São Domingos de Gusmão, OTSF, lacuna com dois extratos (base de preparação branca e pintura) e madeira aparente.

A “lavagem” descrita em um manual (1841, p.102), refere-se à retirada do douramento em madeiras, conforme observamos a seguir:

Para tirar o ouro das peças de madeira, que estão douradas a mordente de collas, molhão-se em água fervendo, até que o dourado e a colla que o sustenta estejam bem brandos. Continua-se ainda **a lavagem**, até que todo o ouro tenha sido separado da madeira. (grifo nosso)

Pensamos que a “lavagem” de uma peça policromada e dourada compreende à retirada total da base de preparação e policromia, pois seria impossível retirar apenas o douramento sem afetar os outros extratos.

Não sabemos ao certo o significado de “retoque” que o recibo se refere. Em um outro arquivo da Igreja de Santana (ANEXO F), há também um registro onde menciona os “retoques” nas esculturas dos altares.

Em relação à pintura de São Domingos de Gusmão, até a presente data, não encontramos nenhum registro na OTSF sobre possíveis alterações na pintura.

A policromia está em bom estado de conservação, com sujidades superficiais. Não há intervenções estéticas visíveis. As “reservas de ouro” formam grandes florões centrados por arranjos florais complementados com pintura a pincel, variando entre três a quatro tonalidades de azuis. Na altura do joelho esquerdo, há um florão dourado

centrado por folhagens⁵ construídas com pintura a pincel e três flores bastante simplificadas (figura 50).



Figura 50 – São Domingos de Gusmão, OTSF, florão centrado por flores simplificadas.

No lado direito da túnica, próximo à barra, ao centro de um florão, observa-se um fruto em forma de castanha de caju (figura 51). Apesar de ser uma forma simplificada, observamos que o artista trabalhou com pinceladas de claro e escuro, criando áreas de luz e sombra respectivamente. Acreditamos que não há a intenção em reproduzir o fruto da castanha, porém é muito peculiar e muito semelhante à construção desta forma. Utilizamos a ilustração do fruto da castanha para uma melhor visualização (figura 52).



Figura 51 – São Domingos de Gusmão, OTSF, fruto em forma de castanha próximo à barra.



Figura 52 – Castanha do caju.
Fonte: Detalhe da obra “Mameluca” de Albert Eckout.

Esta mesma forma se repete na parte inferior da rosácea localizada na parte interna do braço direito (figura 53).

⁵ Seguindo uma lógica ornamental, optamos em denominar estes desenhos de folhagens.



Figura 53 – São Domingos de Gusmão, OTSF, rosácea na parte interna do braço.

No lado esquerdo da túnica, próximo à barra, há um arranjo em forma de fruto oval (figura 54). Este fruto oval também possui uma forma bastante singular, repetindo-se em policromia de imagens diversas, como exemplifica a imagem de Nossa Senhora do Carmo do Museu de Arte Sacra (figura 55).



Figura 54 – São Domingos de Gusmão, OTSF, fruto oval.



Figura 55 – Nossa Senhora do Carmo, Convento de Santa Tereza, MAS, fruto oval.

Encontramos na imagem de São Domingos outra representação fitomorfa, também com construção bastante singular (figura 56), que se repete na imagem de Nossa Senhora do Carmo proveniente do Convento de Santa Tereza, sob a guarda do Museu de Arte Sacra (figura 57) e Nossa Senhora do Carmo (figura 58) localizada na sacristia da Ordem Terceira do Carmo. Nesta construção, o artista elaborou uma pequena margarida de cinco pétalas inserida em uma flor desenhada sobre a folha metálica dourada.



Figura 56 – São Domingos de Gusmão, OTSF.



Figura 57 – Nossa Senhora do Carmo, MAS.



Figura 58– Nossa Senhora do Carmo, OTC, Sacristia.

As folhagens que circundam as flores e frutos possuem uma variação de três tonalidades em azul e pincelada em branco (figura 59). O escapulário possui bordas com larga faixa da folha metálica aparente e dois grandes florões centrados com rosáceas simplificadas. Os recortes do florão seguem o mesmo padrão da túnica. A punção ornamenta a folha metálica dourada na orla do escapulário (figura 60) e na barra da túnica, formando desenhos geométricos centrados por desenhos florais. Utilizaram-se basicamente dois instrumentos para a construção desta punção: forma circular (desenhos geométricos) e forma oval com menor dimensão (desenhos florais). Na área interna dos padrões dourados, encontramos também a ornamentação com punção, realizada com os mesmos instrumentos.



Figura 59 – São Domingos de Gusmão, OTSF, ressaídos que contornam a folha metálica dourada.



Figura 60 – São Domingos de Gusmão, OTSF, borda do escapulário.

Um outro detalhe que observamos pela repetição em outras imagens são desenhos simplificados em formas de “anéis” colocados de forma aleatória.

(figuras 61, 62 e 63). Estes desenhos foram construídos sobre a folha metálica dourada, com contornos realizados com pintura a pincel. Observa-se pinceladas de claro e escuro, formando área de luz e sombra respectivamente.



Figura 61– São Domingos de Gusmão, OTSF.



Figura 62 – Nossa Senhora do Carmo, Convento de Santa Tereza, MAS.



Figura 63 – São José, Convento de Santa Tereza, MAS.

A capa marrom escuro possui reservas de ouro com grandes florões centrados com motivos florais simplificados também na cor marrom escuro (figura 64). Na parte interna da capa, observa-se florões com elaboração de melhor qualidade.



Figura 64 – São Domingos de Gusmão, OTSF, parte frontal da capa.

A representação de Nossa Senhora do Carmo⁶ (figura 65), procedente da capela de São José do Jenipapo⁷, está atualmente sob a guarda do Museu de Arte Sacra.

Esculpida em madeira, policromada e dourada, com 60cm de altura, representa uma jovem senhora, posição frontal, de pé, sobre um bloco de nuvens com três querubins. A linha de prumo em relação à cabeça cai entre os dois pés. A cabeça está voltada para a frente com pequena inclinação para a esquerda, rosto oval com parte dos cabelos aparentes cobertos por um véu. Olhos de vidro. Possui sobrancelhas definidas, nariz fino e lábios delimitados. O braço direito está afastado do tórax e a mão segura um escapulário⁸. O braço esquerdo flexionado e a mão espalmada segura o manto onde assenta o Menino Jesus.



Figura 65 – Nossa Senhora do Carmo, MAS, capela de São José do Jenipapo.

⁶ Nossa Senhora do Carmo é padroeira da Ordem Carmelita e invocada como advogada das almas do purgatório. A titulação provém de Monte Carmelo onde, segundo o Antigo Testamento, o profeta Elias encontrou os sacerdotes de Baal e o profeta Eliseu salvou a filha da sunamita (CUNHA, 1993, p. 29).

⁷ Consta na carta precatória de 27/05/1970 referente ao inventário dos bens deixados pelo Sr. Cristóvão José de Melo, assinado pelo juiz de direito Almir da Silva.

⁸ O escapulário simboliza as indulgências de que os fiéis e devotos do Carmo seriam merecedores (CUNHA, 1993, p. 29).

Os membros inferiores estão cobertos pela túnica. Possui a perna direita levemente flexionada.

Veste o hábito carmelita: “túnica marrom e escapulário da mesma cor, onde está estampado o escudo da ordem, capa e véus brancos”. (CUNHA, 1993, pg. 29). Nesta imagem, o artista também não obedeceu aos cânones da Ordem dos Carmelitas, ao pintar o manto de azul.

A túnica e a capa possuem reservas de ouro, enquanto o escapulário, a parte interna do véu e a pala possuem a superfície revestida com folha metálica dourada e, sobre a folha, esgrafitos complementados com pintura a pincel. A pintura, com aspecto fosco, está em bom estado de conservação, onde não há intervenções visíveis. A túnica possui três tonalidades de marrom e rosa.

Observamos frutos em forma de “castanha” (figura 66) muito similar ao realizado na policromia de São Domingos de Gusmão. Da mesma forma, o artista trabalhou com pinceladas de claro e escuro, criando áreas de luz e sombra respectivamente.



Figura 66 – Nossa Senhora do Carmo, MAS, forma de “castanha”.

No escapulário, (figura 67) o artista trabalhou com esgrafitos paralelos, onde a folha metálica fica aparente nos desenhos desejados.

Na parte superior, há a representação do escudo da ordem dos Carmelitas⁹. A ornamentação na borda do escapulário foi realizada com punções. Utilizou-se instrumento em forma de “x” para a confecção das formas triangulares e instrumentos circulares para os pontos ao centro.



Figura 67 – Nossa Senhora do Carmo, MAS, borda do escapulário.

A capa em azul possui “reservas de ouro” onde grandes florões dourados são centrados por motivos florais construídos com pintura a pincel. Na parte interna do manto, observa-se uma rosácea estilizada (figura 68). A construção desta rosácea segue um padrão muito singular, pois ao centro há uma forma arredondada circundada de pétalas, sendo que a central possui uma borda virada para a frente. Próximo a esta rosácea, observa-se o desenho similar a “castanha”, forma esta, já vista na rosácea de São Domingos de Gusmão (figura 69).

⁹ O Escudo Carmelita está composto de fundo branco, na parte superior e marrom na inferior, e representa o vestido que a Santíssima Virgem usou em vida e no hábito dos carmelitas. A parte inferior marrom indica o Monte Carmelo, onde viveu a Santíssima Virgem durante sua vida mortal, a Cruz foi acrescentada por São João da Cruz na época da reforma, representando Nosso Senhor Jesus Cristo. No centro de cor marrom (Monte Carmelo), encontra-se uma estrela prateada, que representa a Santíssima Virgem Maria. O fundo branco da parte superior significa que o profeta Elias contemplou a Santíssima Virgem Maria em uma nuvem branca. No mesmo fundo, pousam duas estrelas, douradas, as quais representam os dois grandes profetas Elias e Eliseu. Disponível em: <http://www.acidigital.com/Maria/vcarmen/ordem.htm> em 27 jan. 2009.



Figura 68 – Nossa Senhora do Carmo, MAS, rosácea estilizada e forma de “castanha”.



Figura 69 – São Domingos de Gusmão, OTSF, rosácea estilizada e forma de “castanha”.

Esta mesma forma também aparece na parte externa do manto (figura 70). As pinceladas em claro e escuro assemelham-se muito com a pintura realizada na imagem de São Joaquim do Convento do Desterro (figura 71) que serão analisadas posteriormente.



Figura 70 – Nossa Senhora do Carmo, MAS, forma de castanha.



Figura 71 – São Joaquim, Convento do Desterro, forma de castanha.

Na pala da túnica e na parte interna do véu (figura 72), linhas finas e delgadas realizadas com pintura a pincel sobre a folha metálica dourada imitam a técnica do esgrafito. Complementam a decoração folhagens alongadas e pequenas volutas imitando um tecido rendado.

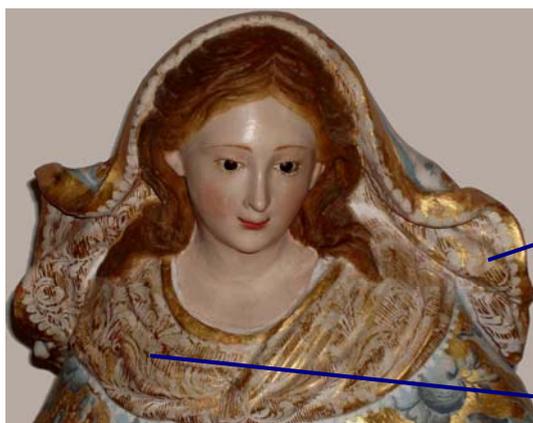
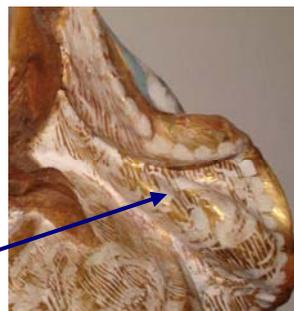


Figura 72 – Nossa Senhora do Carmo, MAS, parte interna do véu e pala da túnica.



Na parte posterior do manto (figura 73), grandes florões dourados centrados por arranjos florais, constituído por forma de castanha e flores simplificadas. Contornam estes florões, “ressaídos” com pinceladas em duas tonalidades de azul e branco. Ornamentam a área interna dourada punções com instrumento em forma de “x”.



Figura 73 – Florão na parte posterior do manto.

A imagem de São Joaquim¹⁰ (figura 74), também proveniente da capela de São José do Jenipapo¹¹ encontra-se atualmente sob a guarda do Museu de Arte Sacra. Representa uma figura masculina, de meia idade, de pé, posição frontal sobre uma peanha simplificada. Esculpida em madeira policromada e dourada, mede 65cm de altura. A linha de prumo em relação a cabeça cai entre os dois pés. A cabeça está voltada para a frente, com o olhar direcionado para baixo. Rosto alongado, calvo e cabelos nas laterais. Barba longa com entalhe profundo, bigodes e sobrancelhas bem definidos. Olhos de vidro, nariz fino, lábios delimitados. Braço direito flexionado com perda da mão. Braço esquerdo também flexionado com a mão espalmada pousa sobre o peito.



Figura 74 – São Joaquim, MAS,
capela de São José do
Jenipapo.

Os membros inferiores estão cobertos pela túnica. Possui a perna esquerda levemente flexionada. Os pés calçados estão aparentes.

¹⁰ De acordo com a hagiografia, Joaquim é o esposo de Santana, pai de Virgem Maria. Normalmente é representado como ancião com longas barbas e leva às mãos um cajado. Em outras representações leva as mãos um cesto com dois pombos (Cunha, 1993, p. 18).

¹¹ Consta na carta precatória de 27/05/1970 referente ao inventário dos bens deixados pelo Sr. Cristóvão José de Melo, assinado pelo juiz de direito Almir da Silva.

A imagem em estudo utiliza vestes romanas: túnica, que podia ser com ou sem manga e a toga (espécie de manto que passava sob o braço direito e cobria o ombro esquerdo) (figura 75).



Figura 75 – Vestes romanas masculinas.
Fonte: <http://www.institutoandreluiz.org>

A túnica possui “reservas de ouro” onde se construiu grandes florões dourados centrados por rosáceas estilizadas e naturalistas. A rosácea estilizada segue a mesma construção das analisadas anteriormente: forma circular arrodada de pétalas, sendo que a central possui uma borda virada para a frente (figura 76). Encontramos também forma de “castanha” próximo às rosáceas (figura 77).



Figura 76 – São Joaquim, MAS, capela de São José do Jenipapo, flores estilizadas.



Figura 77 – São Joaquim, MAS, capela de São José do Jenipapo, forma de “castanha”.

Delimitam os florões dourados, “ressaídos” com pintura a pincel em verde escuro, verde claro e branco.

A parte interna do manto, com pintura em azul, também possui grandes florões dourados construídos em “reservas de ouro”, centrados por rosáceas. Estes florões possuem “ressaídos” com pintura a pincel em duas tonalidades de azul e branco.

Na parte externa do manto, na altura do joelho, há uma construção floral muito similar (figura 78) a já analisada na policromia de Nossa Senhora do Carmo (figura 79) também da capela de São José do Jenipapo.



Figura 78 – São Joaquim, MAS, capela de São José do Jenipapo, arranjo floral.



Figura 79 – Nossa Senhora do Carmo, MAS, capela de São José do Jenipapo, arranjo floral.

A imagem de São Joaquim¹² pertencente ao convento do Desterro de Salvador (figura 80), representa uma figura masculina, de meia idade, de pé, posição frontal sobre uma peanha simplificada. Esculpida em madeira policromada e dourada, mede 102cm de altura. A linha de prumo em relação a cabeça cai entre os dois pés. A cabeça está voltada para a frente com leve inclinação para a esquerda. Rosto alongado, calvo e cabelos nas laterais com entalhes profundos formando mechas definidas. Barba longa também com entalhe profundo, bigodes e sobrancelhas bem definidos. Olhos de vidro, nariz fino, lábios entreabertos. Braço direito flexionado com mão levemente fechada e braço esquerdo flexionado com a mão espalmada pousa sobre o peito. Os

¹² Ver nota de pé de página nº 10, p. 133.

membros inferiores estão cobertos pela túnica. Possui a perna direita levemente flexionada. Os pés estão aparentes.



Figura 80 – São Joaquim, Convento do Desterro.

Está representado com vestes romanas (túnica e toga), conforme observamos na imagem de São Joaquim analisada anteriormente.

A túnica possui “reservas de ouro” onde se construiu grandes florões dourados centrados por rosáceas estilizadas e naturalistas (figura 81). A rosácea estilizada segue a mesma construção das analisadas anteriormente – forma circular arredada de pétalas, sendo que a central possui uma borda virada para a frente (figura 82). Delimitam os florões dourados, “ressaídos” com pintura a pincel em verde escuro, verde claro e branco. A parte interna do manto, com pintura em azul, também possui grandes florões dourados construídos em “reservas de ouro”, centrados por rosáceas. Estes florões possuem “ressaídos” com pintura a pincel em duas tonalidades de azul e branco.



Figura 81 – São Joaquim, Convento do Desterro, florões da túnica.



Figura 82 – São Joaquim, Convento do Desterro, rosáceas estilizadas”.

A parte externa do manto possui a mesma construção, sendo que a pintura é em vermelho e a delimitação dos florões é vermelho, rosa e branco (figura 83). Há também a representação da forma de castanha (figura 84).

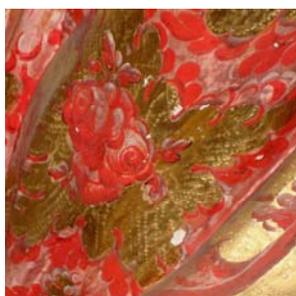


Figura 83 – São Joaquim, Convento do Desterro, recorte nos florões da túnica.



Figura 84 – São Joaquim, Convento do Desterro, recorte nos florões da parte externa do manto.

A barra da túnica e a borda do manto (figura 85) possuem a técnica da punção sobre a folha metálica dourada, formando desenhos geométricos. Utilizou-se para fazer as punções, instrumentos em forma de estrela, em forma de “x” e pontos circulares.



Figura 85 – São Joaquim, Convento do Desterro, borda do manto.

A imagem de Santana Mestre¹³ (figura 86), também pertencente ao Convento do Desterro de Salvador, representa uma figura feminina, de meia idade, posição frontal, de pé sobre uma base retangular com a parte frontal abaulada. Esculpida em madeira policromada e dourada mede 100cm de altura. A linha de prumo em relação à cabeça cai entre os dois pés. A cabeça está voltada para a frente, com leve inclinação para a esquerda, rosto arredondado com parte dos cabelos aparentes cobertos por um véu. Olhos de vidro, sobrancelhas bem definidas, nariz fino, lábios delimitados.



Figura 86 – Santana Mestre,
Convento do Desterro.

Os dois braços estão flexionados próximo ao corpo segurando uma menina. Os membros inferiores estão cobertos pela túnica. Os dois pés estão aparentes. A menina possui rosto arredondado com cabelos com entalhes profundos formando mechas definidas. Olhos de vidros, sobrancelhas definidas, lábios delimitados. Os dois braços flexionados junto ao corpo seguram um livro. Os membros inferiores estão cobertos pela túnica.

¹³ A história de Santana, mãe da Virgem Maria, não se encontra nas Sagradas Escrituras. Foi criado com base em uma tradição originada nos chamados escritos apócrifos, como o “Proto-Evangelho de São Tiago” ou o “Livro sobre a Natividade de Maria”. A caracterização de Santana é de uma mãe devotada à educação exemplar da filha, direcionando-a no caminho da perfeição, da castidade, da obediência a Deus e espelhada nos valores religiosos prescritos nos livros sagrados (COELHO, 2005, p. 74). Santana é representada de diversas formas. Nesta, aparece em pé segurando um livro, no qual ensina a Virgem Menina, que está no seu colo (CUNHA, 1993, p. 17).

A imagem está representada com vestes romanas onde as mulheres usavam roupas semelhantes às masculinas, porém o manto e a túnica — que nesse caso recebia o nome de estola — eram de tecidos superiores e possuíam muitos enfeites. Conforme observamos na gravura, fazia parte da indumentária, a utilização do véu (figura 87).



Figura 87 – Vestes romanas

Fonte:

<http://www.institutoandreluiz.org>

A túnica possui “reservas de ouro” onde se construiu grandes florões dourados centrados por rosáceas estilizadas e naturalistas (figura 88). A rosácea estilizada segue a mesma construção das analisadas anteriormente – forma circular ao centro circundado de pétalas, sendo que a pétala central possui uma borda virada para a frente. Delimitam os florões dourados, “ressaídos” com pintura a pincel em verde escuro, verde claro e branco. A parte interna do manto com pintura em azul, também possui grandes florões dourados construídos em “reservas de ouro”, centrados por rosáceas. Estes florões são delimitados com pintura a pincel em duas tonalidades de azul e branco. Encontramos também o fruto em forma de castanha (figura 89).



Figura 88 – Santana Mestra, Convento do Desterro, rosácea estilizada com pintura em branco.



Figura 89 – Santana Mestra, Convento do Desterro, forma de “castanha”.

Observamos uma grande semelhança da policromia entre as duas imagens pertencentes ao Convento do Desterro e as duas imagens

provenientes da capela de São José do Jenipapo sob a guarda do Museu de Arte Sacra. Flores simplificadas também compõem esta decoração (figuras 90, 91 e 92).



Figura 90 – São Joaquim, MAS, capela de São José do Jenipapo, flores simplificadas.



Figura 91 – Santana Mestre, Convento do Desterro, flores simplificadas.



Figura 92 – São Joaquim, Convento do Desterro, flores simplificadas.

Outras duas imagens pertencentes ao Museu de Arte Sacra, procedentes do Convento de Santa Tereza, possuem este mesmo padrão. A imagem de São José e Nossa Senhora do Carmo, atualmente encontram-se na sala de exposição do referido Museu, porém localizavam-se nos altares colaterais da Igreja de Santa Tereza (figuras 93 e 94). Não se sabe ao certo se foram concebidas para estes locais, porém observamos através de fotos, que há uma harmonia e proporção entre as imagens e os altares, que por sua vez, possuem na parte posterior, medalhões com monogramas de Nossa Senhora e São José.



Figura 93 – Altar colateral de Nossa Senhora do Carmo, Igreja de Santa Tereza.
Fonte: MAIA, Pedro Moacir. O Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia. São Paulo: Banco Safra, 1987.



Figura 94 – Altar colateral de São José, Igreja de Santa Tereza.
Fonte: MAIA, Pedro Moacir. O Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia. São Paulo: Banco Safra, 1987.

A imagem de São José¹⁴ (figura 95) representa uma figura masculina, de pé, posição frontal sobre um bloco de nuvens. Esculpida em madeira, policromada e dourada, com 140cm de altura, possui a linha de prumo em relação à cabeça entre os dois pés. A cabeça está voltada para a frente, rosto alongado, cabelos e barba, com entalhes profundos, formam mechas definidas. Bigodes e sobrancelhas bem definidos. Orelha parcialmente coberta pelo cabelo, ficando aparente apenas o lóbulo inferior. Olhos de vidro, direcionados para baixo (típico das imagens retabulares) nariz fino, lábios delimitados. Pescoço alongado. Tórax com formação óssea aparente. Braço direito flexionado com mão entreaberta. O braço esquerdo flexionado e a mão espalmada segura o manto onde assenta o Menino Jesus. Os membros inferiores estão cobertos pela túnica.



Figura 95 – São José, MAS.

¹⁴ José foi descendente do Rei Davi, filho de Jacó ou de Heli, esposo da Virgem Maria e pai adotivo de Cristo: “E Jacó gerou a José, esposo de Maria, da qual nasceu Jesus, que se chamava o Cristo” (Mt. 1,16). É representado como homem de meia-idade, que leva nos braços, ou numa das mãos, o Menino Jesus. Na outra mão traz um cajado florido – que simboliza tanto a sua escolha, entre outros, para esposo da Virgem Maria, como seu casamento virginal. (CUNHA, 1993, p. 18).

Possui a perna esquerda levemente flexionada, apenas o pé esquerdo está aparente.

Esta imagem foi restaurada pela equipe do Museu de Arte Sacra¹⁵ quando pudemos constatar que não há pinturas sobrepostas. A túnica está coberta com folha metálica dourada e, sobre a folha, esgrafitos com linhas paralelas e pintura a pincel em quatro variações de azul. A folha metálica é visível, formando grandes florões dourados centradas por rosáceas estilizadas, naturalistas, botões de rosas e margaridas construídas com pintura a pincel. Nestas rosáceas, o artista também elaborou o esgrafito, deixando a folha metálica aparente. Observamos que a construção das rosáceas estilizadas (figura 96) segue um padrão bastante similar, porém com melhor elaboração, ao padrão já analisado na imagem de Nossa Senhora do Carmo procedente da Capela do Jenipapo (figura 97), possuindo o centro com forma arredondada circundada por pétalas, tendo a central com borda virada para a frente.



Figura 96 – São José, MAS, rosácea estilizada.



Figura 97 – Nossa Senhora do Carmo, Jenipapo, MAS, rosácea estilizada.

Complementam a decoração da túnica desenhos a pincel formando espécie de “guirlandas”, esgrafitos com finíssimas linhas paralelas, flores simplificadas em forma de margaridas, botões de rosas e folhagens e punções sobre a folha metálica. Observamos melhor a exuberância e detalhamento desta pintura no desenho que se segue (figura 98).

¹⁵ Cláudia Guanais, Nubia Santos.



Figura 98 – São José, MAS, desenho da decoração da túnica¹⁶.
Desenho: Núbia Santos

A barra da túnica com a folha dourada aparente é totalmente decorada com punção em formas geométricas centradas por flores simplificadas (espécie de margaridas). É interessante observar finíssimas linhas realizadas com instrumento de ponta fina marcando a forma do desenho geométrico (figura 99). Apenas nessa imagem identificamos esta forma de marcação do desenho. Há dois tipos de instrumentos para a realização da punção: forma circular, centrada por estrela de cinco pontas (ao centro das linhas paralelas) e em forma de “x”.



Figura 99 – São José, MAS, barra da túnica.

Na parte posterior do manto, observamos o fruto oval construído com pintura a pincel.

Na restauração realizada, verificamos que este fruto possui somente a parte superior original, com pinceladas em branco. Ainda assim, consideramos importante a inclusão desta pintura para análise, pois possui uma forma bastante próxima aos frutos já analisada na imagem de São Domingos de Gusmão (OTSF) (figura 100).

¹⁶ Os desenhos foram realizados a partir da documentação fotográfica. Através de recursos de computação gráfica, pode-se ampliar a imagem, buscando um maior nível de detalhamento.



Figura 100 – São José, MAS,
desenho em forma de fruto.

Observamos também formas simplificadas similares a “anéis”, como nas imagens de Nossa Senhora do Carmo (MAS), e São Domingos de Gusmão (OTSF). A parte interna do manto repete a mesma decoração da túnica, onde a folha metálica cobre toda a superfície. Grandes florões dourados são delimitados com pintura a pincel, “ressaídos”, com três variações em azul (figura 101). Ao centro destes florões, rosáceas estilizadas, botões de rosas, margaridas e folhagens (figura 102).



Figura 101 – São José, MAS, pintura a pincel em três tonalidades de azul.



Figura 102 – São José, MAS, florão com rosáceas, margaridas e botões de rosas.

A parte externa do manto possui folha metálica dourada na parte anterior e, sobre a folha, pintura a pincel com variações de vermelho, laranja e amarelo (figura 103). Na altura do joelho há um grande florão centrado por flores e

frutos (figura 104). Recortam este florão desenhos a pincel com “ressaídos” em vermelho bordô e laranja.



Figura 103 – São José, MAS, parte externa do manto.



Figura 104 – São José, MAS, florão dourado centrado por flores e frutos.

Na parte posterior do manto, reservas de ouro formam grandes florões centrados por rosáceas estilizadas, margaridas e frutos.

As folhagens e os “ressaídos” possuem variações em vermelho bordô, laranja e amarelo (figura 105). Uma característica que nos chama a atenção é a construção de “guirlandas” que partem dos florões centrais.



Figura 105 – São José, MAS, parte posterior do manto.

A imagem de Nossa Senhora do Carmo¹⁷, (figura 106) esculpida em madeira, policromada e dourada, mede 140cm de altura. Possui medidas de profundidade reduzidas, característica das imagens confeccionadas para retábulos. Representa uma jovem senhora, posição frontal, de pé, sobre um bloco de nuvens com sete querubins. A linha de prumo em relação à cabeça cai entre os dois pés. A cabeça está voltada para a frente com pequena inclinação para a direita, rosto oval e parte dos cabelos aparentes cobertos por um véu.



Figura 106 – Nossa Senhora do Carmo, MAS.

Cabelos em cinco mechas marcados por entalhes profundos. Duas caem sobre o ombro direito, uma cai sobre o ombro esquerdo e duas caem na parte posterior. Olhos de vidro direcionados para baixo, sobrancelhas definidas, nariz fino, lábios delimitados. O braço direito está afastado do tórax e a mão direita segura uma pequena conta circular com os dedos polegar e indicador.

Esta conta circular não é muito comum nas representações de Nossa Senhora do Carmo, sendo mais encontrada nas imagens de Nossa Senhora do Rosário. Esta imagem foi restaurada pela equipe do Museu de Arte Sacra da

¹⁷ Ver nota de pé de página nº 6, p 128.

UFBA¹⁸ quando se observou um fato bastante curioso, que pode vir explicar a presença desta conta.

Na parte superior do escapulário havia uma pintura que constatamos ser uma intervenção, e ao removê-la, identificamos que havia o brasão da ordem dos carmelitas (o que confirma a iconografia de Nossa Senhora do Carmo). Esculpido na madeira (figura 107), possuía forma oval encimado por uma coroa e estava bastante mutilado¹⁹, onde percebemos que havia um claro propósito de mudança iconográfica. Será que esta imagem foi “transformada” em algum momento da sua história em Nossa Senhora do Rosário, mesmo que as vestes não correspondam a esta iconografia? São apenas especulações, merecendo um estudo posterior para elucidar esta questão.



Figura 107 – Nossa Senhora do Carmo, MAS, brasão carmelita mutilado.

O braço esquerdo está flexionado e a mão esquerda, espalmada, segura o manto onde assenta o Menino Jesus. Os membros inferiores estão cobertos pela túnica. Possui a perna esquerda levemente flexionada.

Veste o hábito Carmelita²⁰. Nesta imagem, o artista também não obedeceu aos cânones ao pintar a capa na cor azul.²¹

¹⁸ Cláudia Guanais e Núbia Santos.

¹⁹ Optou-se pela reconstituição do brasão carmelita pelo fato da policromia apresentar um excelente estado de conservação. A opção de deixar a área do brasão mutilada, respeitando a historicidade da obra, comprometeria a estética da obra. Todo o processo foi largamente documentado, onde ao final, realizou-se o dossiê do restauro.

²⁰ “[...] túnica marrom e escapulário da mesma cor, onde está estampado o escudo da ordem, capa e véu brancos.” (Cunha, 1993, p. 29).

²¹ Não acreditamos que o artista desconhecia os cânones da ordem. A opção pelo manto em azul está relacionado à cor do manto da Virgem Maria.

A parte frontal da imagem possui toda sua superfície coberta pela folha metálica dourada e, sobre a folha, esgrafitos e ornamentos feitos a pincel. Na parte posterior, o artista utilizou “reservas de ouro”, onde aparecem grandes florões centrados por arranjos florais. A pintura apresenta um aspecto fosco. Observamos, porém, através de uma prospecção, que a pintura atual está sobreposta a uma outra pintura, que acreditamos ser a original (figura 108).

A túnica, com pintura marrom possui grandes florões centrados por arranjos florais. Observam-se frutos em forma de castanha muito similar ao realizado na policromia das duas imagens já analisadas. Da mesma forma, o artista trabalhou com pinceladas de claro e escuro, criando áreas de luz e sombra respectivamente (figura 109).



Figura 108 – Nossa Senhora do Carmo, MAS, lacuna com a pintura original aparente.



Figura 109 – Nossa Senhora do Carmo, MAS, forma da castanha.

Na borda da túnica, do manto e do escapulário, onde a folha metálica está aparente, com a técnica da punção, há formas geométricas centradas por desenhos fitomorfos (figura 110). Nesta punção, o artista trabalhou com três tipos de instrumentos: circulares (um maior e outro menor) e ovais (ao centro das formas geométricas).



Figura 110 – Nossa Senhora do Carmo, MAS, borda da parte posterior do manto.

O manto possui na parte anterior, esgrafitos paralelos em azul complementados com pintura a pincel (figura 111). Possui grandes florões dourados centrados por formas de castanhas (figura 112). Estes florões são contornados por “ressaídos” em tonalidades de azul e branco.



Figura 111 – Nossa Senhora do Carmo, MAS, esgrafitos e pintura a pincel.



Figura 112 – Nossa Senhora do Carmo, MAS, frutos em forma de castanha.

Na parte posterior do manto, há também frutos circulares, e desenhos simplificados em formas de “anéis” (figura 113) como já foram analisados na Imagem de São Domingos de Gusmão e São José.



Figura 113 – Nossa Senhora do Carmo,
Convento de
Santa Tereza, MAS,
detalhe da parte posterior do manto.

Do florão central partem guirlandas (figura 114), conforme observamos na parte posterior do manto de São José (figura 115).



Figura 114 – Nossa Senhora do Carmo,
Convento de Santa Tereza, MAS, florão da
parte posterior do manto.



Figura 115 – São José, Convento de Santa
Tereza, MAS, florão da parte posterior da
toga.

A parte interna do véu, coberta pela folha metálica dourada e esgrafitos paralelos, possui pequenos arranjos florais (figura 116). A pala da túnica possui, sobre a folha metálica dourada, pintura a pincel, imitando tecido rendado. Observamos apenas fragmentos desta pintura em branco, com linhas delgadas e padrões fitomorfos.

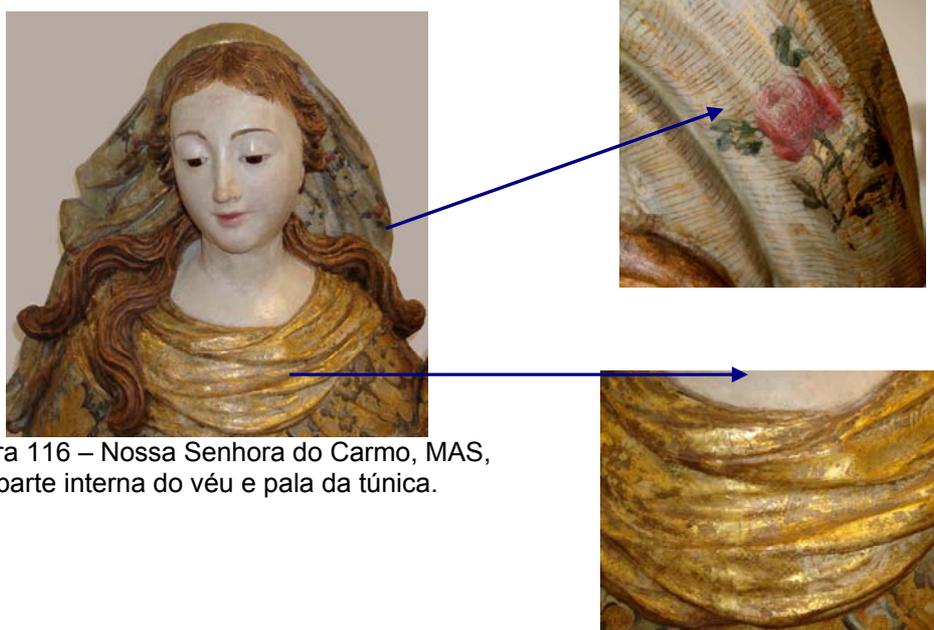


Figura 116 – Nossa Senhora do Carmo, MAS, parte interna do véu e pala da túnica.

Após o estudo da policromia destas duas imagens do Convento de Santa Tereza – Nossa Senhora do Carmo e São José, algumas considerações devem ser analisadas:

- a) Sendo estas imagens dos altares colaterais do Convento de Santa Tereza, é possível que as esculturas tenham sido confeccionadas em um mesmo período.
- b) A pintura da imagem de Nossa Senhora do Carmo, sobreposta à original, foi realizada em momento posterior à pintura do São José;
- c) A pintura da imagem de São José possui uma maior elaboração e esmero que a pintura de Nossa Senhora do Carmo;
- d) A pintura de Nossa Senhora do Carmo, possui algumas características similares à pintura de São José;

Somente após a confirmação de que as duas esculturas foram confeccionadas em um mesmo período (isto requer análises em laboratório da madeira e dos pigmentos utilizados nas pinturas originais de Nossa Senhora do Carmo e na pintura de São José e ou análise formal e estilística das esculturas), é que poderemos confirmar se a segunda se baseou na primeira.

A Imagem de Nossa Senhora do Carmo²² (figura 117) pertencente à Ordem Terceira do Carmo, localiza-se no altar-mor da referida Ordem. Esculpida em madeira, policromada e dourada, mede 150cm de altura. Representa uma jovem senhora, posição frontal, de pé, sobre um bloco de nuvens com cinco querubins. A linha de prumo em relação à cabeça cai entre os dois pés. A cabeça está voltada para a frente com pequena inclinação para a esquerda, rosto arredondado com parte dos cabelos aparentes cobertos por um véu. Olhos de vidro, direcionados para baixo, sobrancelhas definidas, nariz fino, lábios delimitados. Braço direito afastado do tórax e mão direita com dedos polegar e indicador segurando um escapulário.



Figura 117 – Nossa Senhora do Carmo, OTC, altar mor.

Braço esquerdo flexionado e mão esquerda espalmada segura o manto onde assenta o Menino Jesus. Os membros inferiores estão cobertos pela túnica. Possui a perna esquerda levemente flexionada. Veste o hábito carmelita: “túnica marrom e escapulário da mesma cor, onde está estampado o escudo da ordem, capa e véus brancos” (Cunha, 1993, pg. 29).

A policromia analisada não é a original, pois há marcas de punção na parte interna do manto (figura 118). Como a punção é realizada sobre o

²² Ver nota de pé de página nº 6, p. 128.

douramento, concluímos que nesta área havia aplicação de folha metálica. A pintura atual apresenta um aspecto fosco.



Figura 118 – Nossa Senhora do Carmo, OTC, altar mor, punção da pintura original.

Encontramos uma referência sobre a contratação da pintura para uma imagem de Nossa Senhora do Carmo nas anotações datilografadas por Carlos Ott. Segundo estas anotações, “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...”²³ Não podemos afirmar se este documento refere-se à imagem em questão, visto que há duas imagens com esta mesma representação na Igreja. As duas representações no entanto, possuem pinturas bastante similares. Esta informação é de grande importância para a pesquisa, uma vez que, como já vimos, o mesmo Joze da Costa de Andrade executou a pintura de São Domingos de Gusmão da Ordem Terceira de São Francisco.

Toda a túnica está coberta com folha metálica dourada e, sobre a folha, pintura a pincel em marrom recortam grandes florões centrados por rosáceas estilizadas e naturalistas. Observamos que uma destas rosáceas (figura 119) possui forma similar a que encontramos na pintura de São Domingos de Gusmão da OTSF (figura 120).

²³ OTT, Carlos, Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA.



Figura 119 – Nossa Senhora do Carmo, OTC, altar mor, rosácea ao centro de florão.



Figura 120 – São Domingos de Gusmão, OTSF, rosácea ao centro de florão.

Na parte interna do manto, o artista utilizou “reservas de ouro” com grandes florões centrados por rosáceas, frutos em forma de castanha (figura 121) e frutos ovais (figura 122). As pinceladas em claro e escuro possuem o mesmo tratamento já analisado nas outras imagens. Os “ressaídos” foram construídos com pintura a pincel em branco, cinza claro e cinza escuro (figura 123).



Figura 121 – Nossa Senhora do Carmo, OTC, altar mor, forma de “castanha”.



Figura 122 – Nossa Senhora do Carmo, OTC, altar mor, decoração ao centro dos florões.



Figura 123 – Nossa Senhora do Carmo, OTC, altar mor, “ressaídos” no manto.

A parte interna do véu e a pala da túnica (figura 124) possuem toda a superfície revestida com folha metálica dourada e, sobre a folha, pintura a pincel imitando tecido rendado.

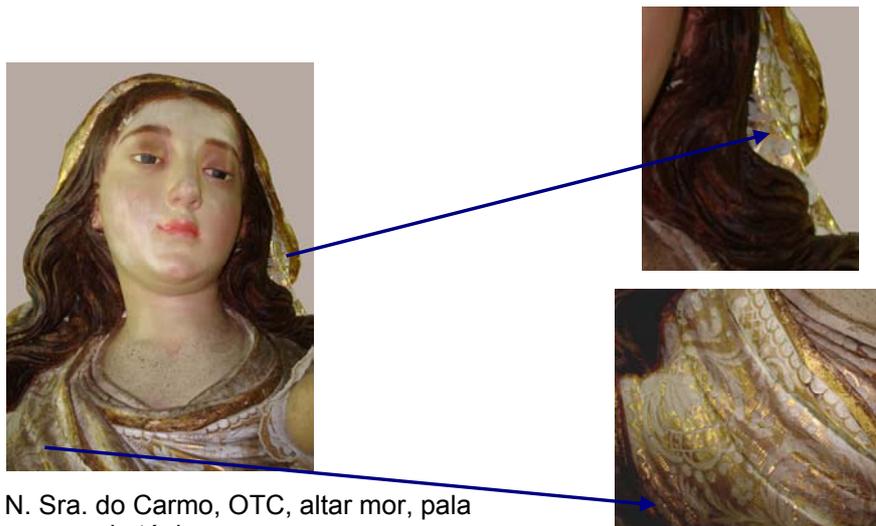


Figura 124 – N. Sra. do Carmo, OTC, altar mor, pala da túnica.

A barra da túnica (figura 125) e a barra do manto (figura 126) são totalmente decoradas com punção em formas onduladas e formas geométricas respectivamente. Ambas as formas são centradas por flores simplificadas (espécie de margaridas). Utilizou-se instrumentos com forma circular de tamanhos variados e em forma de “gotas”, para a realização da punção.



Figura 125 – N. Sra. do Carmo, OTC, altar mor, borda da túnica.



Figura 126 – N. Sra. do Carmo, OTC, altar mor, borda do manto.

A outra representação de Nossa Senhora do Carmo da OTC está localizada na sacristia da referida Ordem. A imagem sofreu acréscimos de péssima qualidade (figura 127), porém observamos uma pintura original que acreditamos ser importante para esta pesquisa.



Figura 127 – Nossa Senhora do Carmo, OTC, sacristia.

Em uma área da túnica onde não há acréscimos (figura 128), observamos que os padrões idênticos aos da imagem de Nossa Senhora do Carmo procedente do Convento de Santa Tereza do Museu de Arte Sacra (figura 129).



Figura 128 – Nossa Senhora do Carmo, OTC, Sacristia, detalhe da túnica.



Figura 129 – Nossa Senhora do Carmo, Convento de Santa Tereza, MAS.

O fato de apresentar muitas intervenções impossibilitou-nos de selecioná-la para a pesquisa, ficando portando o registro para futuras investigações.

A imagem da Divina Pastora²⁴ (figura 130), pertencente ao museu do Recolhimento dos Humildes na cidade de Santo Amaro da Purificação, localizada no recôncavo baiano, possui uma pintura que podemos classificar neste grupo. A imagem representa uma figura feminina, sentada, posição frontal. A cabeça voltada para a frente, com leve inclinação para a direita, rosto arredondado, com parte dos cabelos aparentes cobertos por um véu. As duas mãos sustentam o Menino Jesus. Os membros inferiores estão cobertos pela túnica. A túnica possui um grande florão dourado centrado por rosácea estilizada.



Figura 130 – Divina Pastora, Convento dos Humildes, Santo Amaro da Purificação – Ba.

²⁴ A virgem é apresentada em vestes pastoris, usando chapéu de abas largas e tendo um cajado à mão. Sentada ou de pé, sozinha ou acompanhada pelo Menino Jesus, está ladeada de ovelhas, que simbolizam as almas (CUNHA, 1993, p. 31).

A rosácea segue o mesmo tratamento das analisadas anteriormente: ao centro há uma forma circular circundado de pétalas, sendo que a central possui uma borda virada para a frente (figura 131).

Recorta o florão pintura branca e azul escuro (figura 132). O manto também possui um grande florão dourado centrado por rosáceas (não possuem o mesmo tratamento da rosácea da túnica) e frutos ovais.



Figura 131 – Divina Pastora, Convento dos Humildes, rosácea estilizada.



Figura 132 – Divina Pastora, Convento dos Humildes, frutos ovais.

A representação de Nossa Senhora da Soledade²⁵ (figura 133) esculpida em madeira, policromada e dourada mede 40cm de altura. Representa uma jovem senhora, posição frontal, de pé, sobre uma peanha com entalhes irregular. A linha de prumo em relação à cabeça cai entre os dois pés. A cabeça está voltada para a frente com inclinação para a esquerda, rosto arredondado com cabelos cobertos por uma coifa. Olhos de vidro. As mãos estão unidas ao lado esquerdo do corpo, na altura da cintura.



Figura 133 – Nossa Senhora da Soledade, OTSD.

Veste a indumentária romana – túnica e véu. A pintura está em mau estado de conservação, tendo os detalhes ocultados por um verniz oxidado, dificultando assim uma análise mais detalhada. Portanto, uma rosácea estilizada foi identificada (figura 134) muito similar à rosácea encontrada na Imagem de Nossa Senhora do Carmo pertencente ao MAS (figura 135). Observamos nas duas imagens ao lado direito da rosácea, a forma de “castanha”.

²⁵ O culto aos sofrimentos de Nossa Senhora, se distribuem por variadas invocações: “Piedade”, “Soledade”, “Pranto” e mais recentemente, “Nossa Senhora das Dores”. O culto se inspira no Ecclesiastes, que nos ensina que não devemos esquecer os suspiros e as lágrimas de nossa Mãe (LIMA JUNIOR, 2008, p. 127).



Figura 134 – Nossa Senhora da Soledade, OTSD, rosácea estilizada e forma de “castanha”



Figura 135 – Nossa Senhora do Carmo - MAS rosácea estilizada e forma de “castanha”.

Observamos também forma de fruto oval, com pinceladas em claro e escuro formando áreas de luz e sombra respectivamente. Próximo a este fruto, encontramos uma flor simplificada (figura 136) similar a que também encontramos na imagem de Nossa Senhora do Carmo do Museu de Arte Sacra (figura 137).



Figura 136 – Nossa Senhora da Soledade, OTSD, flor simplificada.



Figura 137 – Nossa Senhora do Carmo, MAS, flor simplificada.

Em relação à rosácea estilizada encontrada neste grupo, tudo indica ter sido um modelo bastante adotado pelos artistas. Na pintura da parte interna de um armário pertencente ao Museu de Arte Sacra aparece uma rosácea que, apesar de ter sua forma mais simplificada, segue a mesma lógica de construção (figura 138). Registramos também esta rosácea no afresco da sacristia da Igreja da Conceição da Praia (figura 139). Diante da variedade encontrada, fica claro que os modelos serviam de referência, mas não eram

repetidos literalmente. Cada artista interpretava-os modificando em maior ou menor grau, conferindo assim novo aspecto, identificado com as suas possibilidades técnicas e estéticas.



Figura 138 – Armário, MAS, pintura interna.



Figura 139 – Afresco da igreja da Conceição da Praia.

Quadro com as formas de “castanha”:



São Domingos de Gusmão, OTSF.



Nossa Senhora do Carmo, CST, MAS.



Santana Mestre, Convento do Desterro.



São Joaquim. Convento do Desterro.



Nossa Senhora do Carmo, CSJ, MAS.



São Joaquim, CSJ, MAS.

Quadro com rosáceas estilizadas:



São José, CST, MAS.



Divina Pastora, Convento dos Humildes.



Santana Mestreira, Convento do Desterro.



São Joaquim, Convento do Desterro.



Nossa Senhora do Carmo, CSJ, MAS.



Nossa Senhora da Soledade, OTSD.

Quadro com as punções nos douramentos.



São Domingos de Gusmão, OTSF, barra da túnica.



Nossa Senhora do Carmo, Convento de Santa Tereza, MAS, barra do manto.



São José, Convento de Santa Tereza, MAS, barra do manto.



Nossa Senhora do Carmo, OTC, altar mor, barra da túnica.

Ainda no “**padrão florões**”, observamos que a policromia da Nossa Senhora da Conceição²⁶, proveniente da Capela de São José do Jenipapo²⁷ (figura), sob a guarda do Museu de Arte Sacra, as imagens de Santana Mestre e São Joaquim pertencentes à Igreja matriz de São Bartolomeu da cidade de Maragogijipe, localizada no recôncavo baiano, possuem os mesmos motivos decorativos. Este padrão, denominado de “**padrão florões - b**”, também possui florões dourados centrados por arranjos florais. Este padrão tem muita similaridade com o “**padrão florões - a**”, havendo, portanto maior elaboração na confecção da decoração.

A imagem de Nossa Senhora da Conceição (figura 140), esculpida em madeira, policromada e dourada, 70cm de altura. Representa uma jovem senhora, posição frontal, de pé, sobre um bloco de nuvens com quatro querubins.



Figura 140 – Nossa Senhora da Conceição, MAS.

²⁶ É representada geralmente com semblante jovem, de pé sobre nuvens ou sobre o globo terrestre, envolto por uma serpente. Frequentemente tem os cornos da lua sob os pés, circundados por querubins e anjos. O símbolo da lua provém da ladainha: “**Pulchra et luna**” (pura como a lua). As mãos aparecem postas ou cruzadas sobre o peito. Assim como a lua guarda em seu seio os raios do sol, Maria guarda em seu ventre a luz divina, que é Cristo (CUNHA, 1993, p. 24).

²⁷ Consta na carta precatória de 27/05/1970 referente ao inventário dos bens deixados pelo Sr. Cristóvão José de Melo, assinado pelo juiz de direito Almir da Silva.

A linha de prumo em relação à cabeça cai entre os dois pés. A cabeça está voltada para a frente com pequena torção para a direita, rosto arredondado, com parte dos cabelos aparentes cobertos por um véu. Olhos de vidro, sobrancelhas definidas, nariz fino, lábios delimitados. Braços flexionados, mãos postas. Os membros inferiores estão cobertos pela túnica. Possui a perna esquerda levemente flexionada.

Está representada com vestes romanas: túnica, manto e véu. Toda a veste foi revestida com a folha metálica dourada, inclusive a parte posterior e, sobre a folha, esgrafitos, pintura a pincel e punções compõem esta rica decoração.

Na túnica o artista construiu grandes florões centrados por rosáceas e margaridas (figura 141). Nos espaços entre os florões, esgrafitos em linhas paralelas e ressaídos com pintura a pincel. Encontramos também uma espécie de fruto oval (figura 142), muito similar ao que encontramos no “**padrão florões - a**”, porém as pinceladas que constroem este fruto não tem as mesmas características do fruto analisado no padrão anterior. Recortam os grandes florões, “ressaídos” com três tonalidades de azul.



Figura 141 – Nossa Senhora da Conceição, MAS, florão centrado por arranjos florais.



Figura 142 – Nossa Senhora da Conceição, MAS, arranjos simplificados e fruto oval.

A parte externa do manto possui, sobre a folha metálica dourada, pintura em azul. A folha metálica fica aparente formando grandes florões (figura 143). Na parte interna do manto, também sobre a folha metálica dourada, pintura em vermelho. Encontramos uma forma de fruto oval ao centro de um desses florões. Na barra da túnica, e na borda do manto (figura 144), sobre a folha metálica dourada, desenhos fitomorfos circundado por infinidades de pontos realizados com a técnica da punção (diferentemente do “padrão florões – a”, onde há predominância de formas geométricas centradas por desenhos

fitomorfos). Na parte posterior do manto há um grande florão centrado por arranjos florais, esgrafitos e pintura a pincel.



Figura 143 – Nossa Senhora da Conceição, MAS, Túnica.



Figura 144 – Nossa Senhora da Conceição, MAS, borda do manto.

A pala da túnica possui uma imitação de tecido rendado construída com pintura a pincel (figura 145). Na parte interna do véu, com a técnica do esgrafito, linhas finas e paralelas, e sobre o esgrafito, pintura a pincel com representações de pequenas flores.

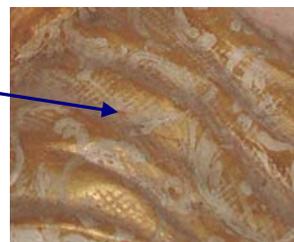
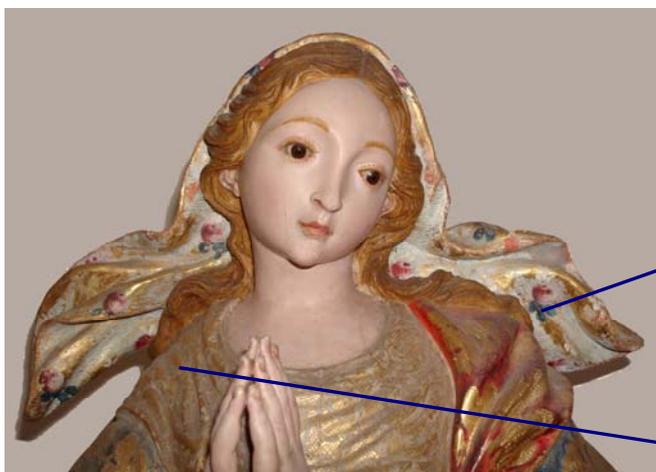


Figura 145 – Nossa Senhora da Conceição, MAS, parte interna do véu e pala da túnica.

A Imagem da Santana Mestre²⁸ (figura 146) está localizada no primeiro retábulo direito da nave da Igreja Matriz de São Bartolomeu, localizada na cidade de Maragogipe, recôncavo sul da Bahia, distante 133 km de Salvador. Esculpida em madeira policromada e dourada, com 80cm de altura, representa uma senhora de meia idade, sentada, posição frontal, tendo ao seu lado esquerdo uma menina em pé. A Senhora Santana possui a linha de prumo em relação à cabeça, entre os dois pés. A cabeça está voltada para a frente. Rosto arredondado com parte dos cabelos aparentes cobertos por um véu.



Figura 146 – Santana Mestre, Igreja de São Bartolomeu - Ba

Olhos de vidro, direcionados para baixo, sobrancelhas definidas, nariz fino, lábios delimitados. O braço direito, posicionado para o lado esquerdo, segura um livro, enquanto o braço esquerdo, flexionado para o alto, está com o dedo indicador apontado para cima. A imagem à direita representa uma menina (Virgem Maria) com posição voltada para a imagem de Senhora Santana. Rosto arredondado, cabelos com entalhes profundos formam mechas definidas. O braço esquerdo aponta para o livro, enquanto o braço direito flexionado próximo ao tórax possui mão espalmada sobre o peito. Olhos de vidro, sobrancelhas definidas, nariz finos, lábios delimitados.

²⁸ Ver nota de pé de página nº 13, p. 138. Santana é representada de diversas formas. Nesta, aparece sentada, segurando um livro, no qual ensina a Virgem Menina, representada a seu lado. (CUNHA, 1993, p. 17)

A representação de Santana veste indumentária romana: túnica, manto e véu. A menina também usa indumentária romana, mas sem a utilização do véu.

Em relação à policromia, utilizou-se “reservas de ouro”, apesar da proximidade dos florões. É interessante observar que nas bordas externas destes florões, o artista trabalhou a técnica do esgrafito, aproveitando as “sobras” das folhas metálicas douradas. No local em que não há folha metálica, com pintura a pincel, realizaram-se linhas delgadas, em branco, fingindo o esgrafito. Em toda a extensão das vestes, há a aplicação do bolo armênio de cor alaranjada.

A túnica da Santana possui grandes florões centrados por arranjos florais com enorme variação. Alguns possuem uma maior elaboração enquanto outros são mais simplificados (figura 147).



Figura 147 – Santana Mestra, Igreja de São Bartolomeu, Maragojipe - Ba florões centrados por arranjos florais.

A parte interna do véu é totalmente revestida com a folha metálica dourada e, sobre a folha, pintura a pincel forma uma trama com linhas em diagonais, e sobre esta trama, também com pintura a pincel, ramagens alongadas. A pala da túnica possui a técnica do esgrafito, onde o artista elaborou uma pequena fruta em vermelho com três folhas em verde (figura 148). Encontramos esta mesma construção na parte interna do véu da imagem de Nossa Senhora da Conceição do MAS, proveniente da capela de São José do Jenipapo, analisada anteriormente.

Na parte superior da pala da túnica, sobre a carnação, observamos um detalhe imitando uma renda confeccionada em relevo com pintura a pincel.

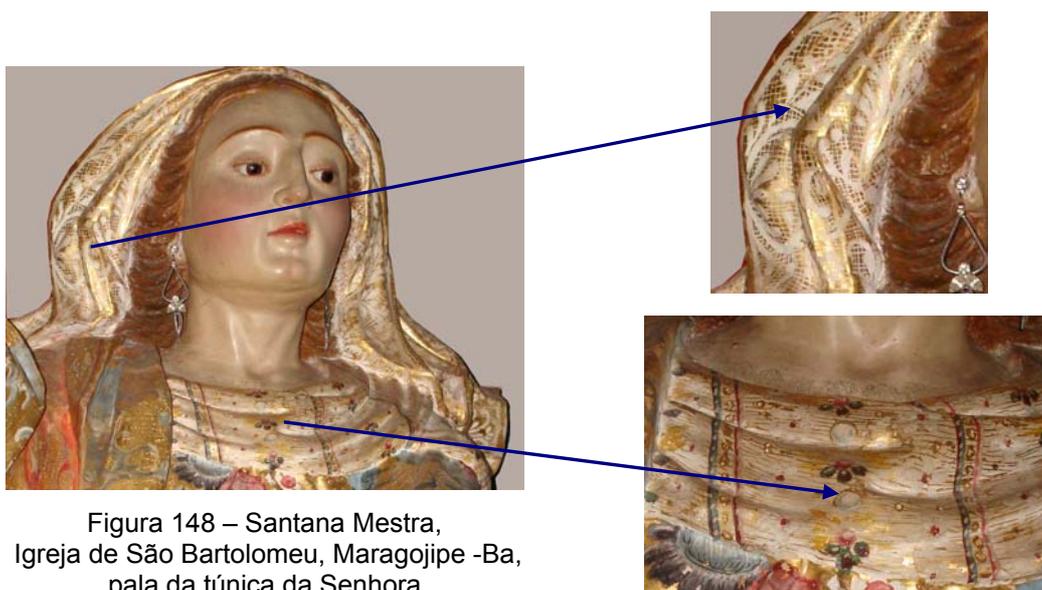


Figura 148 – Santana Mestra, Igreja de São Bartolomeu, Maragojipe -Ba, pala da túnica da Senhora.

A decoração na parte interna do véu da Santana (figura 149) repete-se na pala da túnica da Virgem Maria menina (figura 150) e na pala da túnica da Nossa Senhora da Conceição do Museu de Arte Sacra (figura 151).



Figura 149 – Santana Mestra, Igreja de São Bartolomeu, Maragojipe -Ba, parte interna do véu da Senhora.



Figura 150 – Santana Mestra, Igreja de São Bartolomeu, -Ba, pala da túnica da Menina.



Figura 151 – Nossa Senhora da Conceição, MAS, pala da túnica.

A policromia nas vestes da Virgem Maria menina segue o mesmo padrão da Senhora Santana. Aplicou-se reservas de ouro, formando grandes florões centrados por arranjos florais. Estes arranjos florais (figura 152) têm uma construção bastante similar ao arranjo encontrado na túnica da imagem de Nossa Senhora da Conceição do Museu de Arte Sacra (figura 153), analisado anteriormente.



Figura 152 – Senhora Santana, Igreja de São Bartolomeu, Maragojipe -Ba, arranjos florais na túnica da Virgem Maria menina.



Figura 153 – Nossa Senhora da Conceição, MAS, arranjos florais na túnica.

Na barra da túnica da menina e da Senhora Santana, encontramos uma decoração com punção bastante singular. Pequenos trifólios estão centrados em semicírculos, tendo sua orla externa contornada por pontos circulares (figura 154). Não encontramos em nenhuma outra policromia esta forma de decoração.



Figura 154 – Senhora Santana, Igreja de São Bartolomeu, Maragojipe -Ba, borda da túnica.

A imagem de São Joaquim²⁹ (figura 155), que também se localiza no primeiro retábulo do lado direito da nave da igreja de São Bartolomeu da cidade de Maragojipe, foi classificada neste “**grupo florões - b**”. Representa uma figura masculina, de meia idade, de pé, posição rotacionada para a esquerda sobre uma peanha simplificada. Esculpida em madeira policromada e dourada, mede 80cm de altura. A linha de prumo em relação à cabeça cai entre os dois pés. A cabeça voltada para cima, o rosto alongado, calvo, com cabelos nas laterais com entalhes profundos formando mechas bem definidas. Barba também com entalhe profundo, bigodes e sobrancelhas bem definidos. Olhos de vidro com pupilas azuis, com olhar para cima, nariz fino, lábios entreabertos. O braço direito flexionado com mão levemente fechada. O braço esquerdo flexionado e a mão espalmada pousa sobre o peito. Os membros inferiores estão cobertos pela túnica.



Figura 155 – São Joaquim, Igreja de São Bartolomeu, -Ba.

Os dois pés estão aparentes. Possui a perna esquerda levemente flexionada.

A imagem em estudo veste túnica e manto. Da mesma forma que a Santana Mestra analisada anteriormente, toda a veste possui “reservas de ouro”, onde aparece a folha metálica dourada apenas nos florões. Aplicou-se,

²⁹ Ver nota de pé de página nº 10 p133.

no entanto o bolo armênio de cor alaranjada em toda a veste, o que é visível com o desgaste e perda da pintura. Os florões estão centrados por rosáceas e margaridas diversificadas (figura 156). O arranjo centrado no florão na altura do joelho esquerdo é bastante elaborado e, apesar de grandes perdas, podemos identificar uma excelente técnica (figura 157).



Figura 156 – São Joaquim, Igreja de São Bartolomeu, Maragogipe - Ba, arranjos florais.



Figura 157 – São Joaquim, Igreja de São Bartolomeu, Maragogipe - Ba, arranjos florais.

A delimitação dos florões (figura 158) segue a mesma construção da policromia da imagem da Santana Mestra (figura 159). Nas duas imagens podemos observar a cor alaranjada do bolo armênio sob a policromia, como também as punções na área interna dos florões, onde basicamente utilizaram-se instrumentos em forma circular de variados tamanhos.



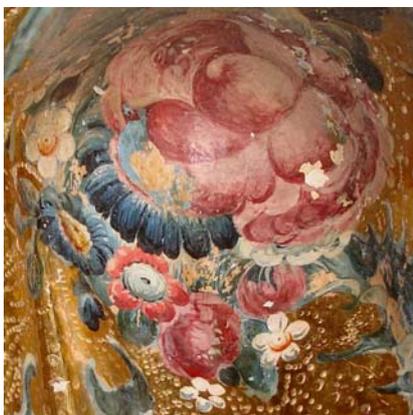
Figura 158 – São Joaquim, Igreja de São Bartolomeu, Maragogipe - Ba, florões, bolo armênio aparente, punções.



Figura 159 – Santana Mestra, Igreja de São Bartolomeu, Maragogipe - Ba, florões, bolo armênio aparente, punções.

A punção sobre a folha metálica dourada na pala e borda da túnica é de forma aleatória. Utilizaram-se também instrumentos de forma circular de tamanhos variados.

Quadro dos Arranjos florais:



Santana Mestra, Maragojipe.



Santana Mestra, Maragojipe.



Santana Mestra, Menina, Maragojipe.



São Joaquim, Maragojipe.



Nossa Senhora da Conceição, MAS.



Nossa Senhora da Conceição, MAS.

Ainda no “**padrão florões**” classificamos um terceiro grupo, que denominamos de “**padrão florões- c**” com pinturas de arranjos florais com rosáceas estilizadas e naturalistas. Este grupo possui características muito próximas aos padrões analisados anteriormente, porém observamos diferenças no “recorte” do douramento, nos “ressaídos”, na construção das rosáceas e no uso exagerado da punção. Este padrão é característico nas imagens pertencentes à Igreja de Santana, onde há uma referência nas anotações de Carlos Ott³⁰: *“Em 20 de Junho de 1857, a Irmandade do SS. Sacramento da Igreja de St. Ana pagou 100\$000 a José Lauro de Azevedo “por encarnar as imagens de N. S. Mãe dos Homens, S. José, S. Miguel, S. João Nepomuceno, S. Benedito, S. Antonio e S. Joaquim”. Arquivo da Igreja de St. Ana, Receita e Despesa 1855-1859, fo. 398 r.”*

Possivelmente este documento trata das pinturas atuais, pois todas estas imagens (com exceção do Santo Antonio e São Benedito que possuem uma pintura simples sem padrões decorativos) possuem policromias tão similares que poderíamos chamar de idênticas. A representação de São João Nepomuceno está encoberta com um verniz bastante oxidado, dificultando assim a análise.

Infelizmente só conseguimos uma documentação fotográfica mais detalhada na imagem de Nossa Senhora Mãe dos Homens, uma vez que todas as demais ficavam em nichos com difícil acesso. Aguardávamos a autorização para fotografá-las quando fomos informados de que a igreja está interditada para restauração e todas as imagens estão acondicionadas em caixas. Mostraremos apenas as imagens relacionadas para registrar a similaridade e a necessidade de uma futura pesquisa sobre este padrão.

³⁰ OTT, Carlos, Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA.

Esculpida em madeira com 140cm de altura, a imagem de Nossa Senhora Mãe dos Homens³¹ (figura 160), localiza-se na sacristia da Igreja de Santana. Representa uma jovem senhora, posição frontal, de pé, sobre um bloco de nuvens com três querubins (atualmente somente um querubim, porém os outros dois encontram-se guardados). A linha de prumo em relação à cabeça cai entre os dois pés. A cabeça está voltada para a frente, rosto arredondado com parte dos cabelos aparentes cobertos por um véu. Olhos de vidro, sobrancelhas inexistentes, nariz fino, lábios delimitados. Braço direito afastado do tórax e mão direita apontada para o alto.



Figura 160 – Nossa Senhora Mãe dos Homens, Igreja de Santana.

Braço esquerdo flexionado e mão esquerda entreaberta segura o manto onde assenta o Menino Jesus (atualmente encontra-se guardado). Os membros inferiores estão cobertos pela túnica.

Veste indumentária romana, túnica, toga (espécie de manto) e véu.

A túnica possui “reservas de ouro”, onde a folha metálica aparece apenas nos grandes florões, na barra e em pequenos elementos decorativos. Contorna a folha metálica, pintura em azul com “ressaídos” realizados com

³¹ Esta invocação foi introduzida por Frei João de Nossa Senhora, frade franciscano, do Convento de São Francisco das Chagas, em Lisboa. Grande orador sacro pregava a devoção de que Maria era Mãe dos Homens. (LIMA JUNIOR, 2008, p. 145)

pintura a pincel em branco (figura 161). Estes “ressaídos” não possuem a variação cromática dos padrões analisados anteriormente (figura 162).



Figura 161 – Nossa Senhora Mãe dos Homens, Igreja de Santana, “ressaídos” com pintura a pincel em branco.



Figura 162 – São Domingos de Gusmão, OTSF, “ressaídos” com pintura a pincel com variedade cromática.

Os florões estão centrados por uma grande diversidade de rosáceas com uma construção mais naturalista (figura 163), estilizadas (figura 164), botões de rosas (figura 165) e folhagens. A rosácea estilizada segue uma construção muito similar às analisadas anteriormente, com o centro em forma circular arrodado de pétalas, sendo que a central possui uma borda virada para a frente.



Figura 163 – N. Sra. Mãe dos Homens, Igreja de Santana, rosáceas naturalistas.



Figura 164 – N. Sra. Mãe dos Homens, Igreja de Santana, rosáceas estilizadas.



Figura 165 – N. Sra. Mãe dos Homens, Igreja de Santana, rosáceas com botões.

A punção na folha metálica é em excesso (figura 166), criando inclusive desenhos simplificados nos florões dourados (figura 167), característica pouco comum nos outros padrões.



Figura 166 – Nossa Senhora Mãe dos Homens, Igreja de Santana, punção na folha metálica.



Figura 167 – Nossa Senhora Mãe dos Homens, Igreja de Santana, punção formando desenhos simplificados.

A punção é utilizada também em excesso sobre a folha metálica na barra da túnica (figura 168). Observamos formas de margaridas e trifólios circundados por inúmeros pontos.



Figura 168 – Nossa Senhora Mãe dos Homens, Igreja de Santana, barra da túnica.

O manto possui as mesmas características da túnica. O artista trabalhou com “reserva de ouro”, construindo grandes florões centrados por rosáceas. Recorta os florões pintura em azul. Duas “guirlandas” partem do florão, unindo-o a outros dois florões menores (característica já analisada na parte posterior do manto de São José e Nossa Senhora do Carmo do Convento de Santa Tereza). Estas guirlandas são construídas sobre a folha metálica dourada, com a punção formando desenhos circulares.

A imagem de São Joaquim³² (figura 169) representa um senhor de meia idade, de pé, posição frontal, sobre uma peanha simplificada.

Esculpida em madeira policromada e dourada, mede aproximadamente 130cm de altura. A linha de prumo em relação à cabeça cai entre os dois pés. A cabeça está voltada para a frente. Rosto alongado, calvo e cabelos nas laterais. Barba longa também com entalhe profundo, bigodes e sobrelanceiras bem definidos. Olhos de vidro, nariz fino. Braço direito flexionado com mão levemente fechada e, braço esquerdo flexionado com a mão pousada sobre o peito. Os membros inferiores estão cobertos pela túnica. Possui a perna esquerda levemente flexionada. Apenas o pé esquerdo está aparente.



Figura 169 – São Joaquim, Igreja de Santana³³.

Está representado com vestes romanas: túnica e manto (ou toga). Túnica com grandes florões construídos sobre “reservas de ouro”. Contornam os florões pintura em verde e “ressaídos” em verde escuro. Ao centro dos florões, arranjos florais com rosáceas estilizadas e naturalistas.

A parte interna do manto possui a mesma decoração que a túnica: florões construídos sobre “reservas de ouro”, contornados com pintura azul e “ressaídos” em branco. Há também arranjos florais com rosáceas estilizadas e naturalistas. A parte externa do manto segue a mesma construção, com pintura em vermelho.

³² Ver nota de pé de página nº 10 p. 133.

³³ Como dissemos anteriormente, não tivemos acesso para uma documentação detalhada. As fotos não possuem uma boa qualidade, ficando, portanto o registro para futuras investigações.

A imagem de São José³⁴, (figura 170) esculpida em madeira policromada e dourada, mede aproximadamente 130cm de altura. Possui a linha de prumo em relação à cabeça entre os dois pés. A cabeça está voltada para a esquerda, rosto alongado, cabelos e barba marrom escuro. Bigodes e sobrancelhas bem definidos. Orelha parcialmente coberta pelo cabelo, ficando aparente apenas o lóbulo inferior. Olhos de vidro, direcionados para o Menino Jesus, nariz fino, lábios sem resquícios de pintura. Pescoço alongado. Braço direito flexionado com mão entreaberta segura um cajado. O braço esquerdo flexionado e a mão espalmada segura a toga onde assenta o Menino Jesus.



Figura 170 – São José, Igreja de Santana.

Os membros inferiores estão cobertos pela túnica. Possui a perna esquerda levemente flexionada e os dois pés, com calçados pretos, estão aparentes.

A imagem em estudo utiliza vestes romanas: túnica, que podia ser com ou sem manga e a toga (espécie de manto que passava sob o braço direito e cobria o ombro esquerdo). Túnica com grandes florões construídos sobre “reservas de ouro”. Contornam os florões pintura em lilás e “ressaídos” em lilás escuro. Ao centro dos florões, arranjos florais com rosáceas estilizadas e naturalistas.

A parte interna do manto possui a mesma decoração que analisamos na imagem de São Joaquim: florões construídos sobre “reservas de ouro”, contornados com pintura azul. A parte externa do manto segue a mesma construção, com pintura em vermelho.

³⁴ Ver nota de pé de página nº 14, p. 141.

A imagem de São Miguel Arcanjo³⁵, (figura 171) em madeira policromada e dourada, mede aproximadamente 130cm de altura. Representa um jovem de pé com a linha de prumo em relação à cabeça entre os dois pés. A cabeça está voltada para a frente, rosto arredondado. Olhos de vidro, lábios com resquícios de pintura. O braço direito está afastado do tórax flexionado para cima. O braço esquerdo está ereto e a mão esquerda entreaberta.



Figura 171 – São Miguel Arcanjo, Igreja de Santana.

Está representado com armadura romana, capacete com plumagem e manto vermelho, que o caracterizam como guerreiro. A imagem em estudo está sem os atributos³⁶. Mesmo com documentação fotográfica precária, é inegável a grande similaridade destas pinturas, principalmente a forma da construção dos “ressaídos” em branco. Há também muita semelhança entre os arranjos florais com rosáceas estilizadas e naturalistas (figuras 172, 173, 174 e 175).

³⁵ Príncipe celeste e defensor do bem, no Apocalipse, Miguel e seus anjos lutam e vencem o dragão. (CUNHA, 1993, p. 10). Durante o século XIV é representado com trajes de guerreiro, com armadura da época. No renascimento é representado com a indumentária de general romano. (ROIG, 1950, p. 200).

³⁶ Seus atributos são uma lança, uma espada, o estandarte com a inscrição latina “Qui ut Deo” ou “aquele como Deus”, o demônio a seus pés e uma balança, simbolizando a justiça divina. (CUNHA, 1993, p. 10).



Figura 172 – Nossa Senhora Mãe dos Homens, Igreja de Santana, detalhe das vestes.



Figura 173 – São Joaquim, Igreja de Santana, parte interna do manto.



Figura 174 – São José, Igreja de Santana, parte interna do manto.



Figura 175 – São Miguel Arcanjo, Igreja de Santana, detalhe das vestes.

Quadro dos arranjos florais:



Nossa Senhora Mãe dos Homens, Igreja de Santana.



Nossa Senhora Mãe dos Homens, Igreja de Santana.



Nossa Senhora Mãe dos Homens, Igreja de Santana.



Nossa Senhora Mãe dos Homens, Igreja de Santana.



Nossa Senhora Mãe dos Homens, Igreja de Santana.



Nossa Senhora Mãe dos Homens, Igreja de Santana.

Denominamos de “**Padrão Florões - d**”, a pintura nas imagens de São José e Santana Guia pertencentes à Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos³⁷. A imagem de São José³⁸ (figura 176) representa uma figura masculina, de pé, posição frontal sobre uma peanha simplificada.

Esculpida em madeira, policromada e dourada, com 90cm de altura, possui a linha de prumo em relação à cabeça entre os dois pés. A cabeça está voltada para a frente, com leve inclinação para a esquerda, rosto alongado, cabelos e barba com entalhe formam mechas definidas. Bigodes definidos, sobrancelhas com resquícios de pintura. Orelha parcialmente coberta pelo cabelo, ficando aparente apenas o lóbulo inferior. Olhos de vidro, nariz fino, lábios com resquícios de pintura. Pescoço alongado. Braço direito flexionado com mão entreaberta.



Figura 176 – São José, Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo.

O braço esquerdo flexionado e a mão espalmada segura o manto onde assenta o Menino Jesus³⁹. Os membros inferiores estão cobertos pela túnica, os pés calçados estão aparentes.

³⁷ As duas imagens encontram-se em processo de restauro.

³⁸ Ver nota de pé de página nº 14, p 141.

³⁹ O Menino Jesus está em restauro.

A imagem em estudo utiliza vestes romanas: túnica, que podia ser com ou sem manga e a toga. Toda a veste possui “reservas de ouro”, onde a folha metálica fica aparente formando grandes florões.

A túnica possui pintura lilás com dois florões centrado por arranjos florais (um na cintura e outro na parte inferior). Além da representação das rosas, botões e folhagens há também representações de dalias (figura 177). Buscamos a imagem de uma dália para uma melhor visualização (figura 1178), pois sua construção é bastante peculiar com centro oval e grande número de pétalas com bordas curvadas para a frente.



Figura 177 – São José, Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo, arranjos florais na túnica.



Figura 178 – flor da dália.

A parte interna do manto possui pintura azul com padrões dourados centrados por dalias, rosas e botões e “ressaídos” com pintura a pincel em branco (figura 182). A parte externa do manto possui pintura laranja, com grandes florões centrados por arranjos florais, onde se repetem as dalias, rosas e botões (figura 183).



Figura 179 – São José, Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo, parte interna do manto.



Figura 180 – São José, Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo, parte externa do manto.

A ornamentação sobre a folha metálica dourada na parte interna dos florões foi realizada com punção, utilizando apenas um instrumento em forma de “x”. Nas bordas da túnica e manto a punção é simplificada, margeando a pintura.

A imagem da Santana Guia⁴⁰ (figura 181) representa uma senhora em posição rotacionada para a direita, de pé, com mãos dadas a uma menina, sobre uma peanha simplificada. Esculpida em madeira policromada e dourada, com 96cm de altura, possui a linha de prumo em relação à cabeça entre os dois pés. A cabeça está inclinada para a esquerda, rosto alongado com parte dos cabelos aparentes cobertos por um véu. Olhos de vidro direcionados para a menina. Braço esquerdo afastado do tórax em posição que segura a mão da Menina.



Figura 181 – Santana Guia, Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo.

Os membros inferiores estão cobertos pela túnica. Os dois pés calçados estão aparentes. Possui a perna direita levemente flexionada.

A imagem à esquerda representa uma menina (Virgem Maria) com posição voltada para a imagem de Senhora Santana. Rosto arredondado, cabelos aparentes encobertos pelo véu. O braço esquerdo segura o livro próximo ao tórax, enquanto o braço direito, levemente flexionado, segura a mão da Senhora Santana. Olhos de vidro, sobrancelhas e lábios com resquícios de pintura, nariz fino.

A Santana e a menina vestem indumentária romana: túnica e toga. A túnica possui pintura verde com florões centrados por rosas, dalias, botões e folhagens (figura 182). Os arranjos florais encontrados na túnica da menina

⁴⁰ Ver nota de pé de página nº 13, p. 138. Santana é representada de diversas formas. Nesta, aparece de mãos dadas, com Nossa Senhora, sem o livro. (CUNHA, 1993, p. 17)

(figura 183) seguem a mesma construção dos encontrados na túnica da Santana e de São José.



Figura 182 – Santana Guia, Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo, arranjo floral na túnica.



Figura 183 – Santana Guia, Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo, túnica da menina.

A parte interna do manto possui pintura azul com padrões dourados centrados por dalias, rosas e botões e recortes com pintura em branco (figura 184). A parte externa do manto possui pintura laranja, com grandes florões centrados pelos mesmos arranjos florais (figura 185).



Figura 184 – Santana Guia, Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo, arranjo floral na parte interna da túnica.



Figura 185 – Santana Guia, Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo, arranjo floral na parte externa do manto.

A ornamentação sobre a folha metálica dourada na parte interna dos florões segue a mesma construção realizada na policromia de São José: punção, utilizando apenas um instrumento em forma de “x” e nas bordas da túnica e manto a punção é simplificada, margeando a pintura.

Observamos que a representação das rosas (figura 186) segue uma forma muito similar às encontradas na policromia de Nossa Senhora da Fé,

São Miguel Arcanjo (figura 187) e Santa Cecília pertencentes à Catedral Basílica de Salvador e Nossa Senhora das Mercês pertencente ao MAS (figura 188).



Figura 186 – Santana Guia, Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo, rosácea ao centro do florão.



Figura 187 – São Miguel Arcanjo, Catedral Basílica, rosácea ao centro do florão.



Figura 188– Nossa Senhora das Mercês, MAS, rosácea ao centro do florão na parte posterior do manto.

Encontramos na parte posterior do manto de Senhora Santana, construídos com pintura a pincel, formas de frutos (figura 189), bastante similar às que analisamos no “**padrão florões – a**” (figura 190). Apesar da similaridade, percebemos que as pinceladas têm características próprias. Este fruto foi encontrado também na parte posterior do manto da imagem de Santa Cecília (figura 191) pertencente à catedral Basílica.



Figura 189 – Santana Guia, Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo, frutos ovais.



Figura 190 – Nossa Senhora do Carmo, Convento de Santa Tereza, MAS, frutos ovais.



Figura 191– Santa Cecília, Catedral Basílica, frutos ovais.

Quadro dos arranjos florais:



São José, Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo, parte interna do manto.



Santana Guia, Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo, túnica de Senhora Santana.



São José, Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo, túnica.



Santana Guia, Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo, túnica da menina.



São José, Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo, parte interna do manto.



Santana Guia, Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo, parte interna do manto da Senhora Santana.

Chamaremos de “**padrão florões – e**” a policromia das imagens de Nossa Senhora da Fé, Santa Cecília e São Miguel Arcanjo, pertencentes à Catedral Basílica e uma representação de Nossa Senhora que atualmente está sob a guarda do Museu de Arte Sacra. Segundo Manuel Querino (1911, pg. 96), Antonio Gentil do Amor Divino (1852/1891) executou a pintura na Imagem de Nossa Senhora da Fé e Nossa Senhora da Luz, padroeira do “arrabalde da Pituba”. Infelizmente não podemos comprovar esta informação, pois a imagem da padroeira da Pituba apresenta uma pintura de péssima qualidade, realizada por alguém com pouca habilidade e nenhuma experiência. A imagem de Nossa Senhora da Fé⁴¹ (figura 192) representa uma figura feminina em pé sobre um globo estrelado com três querubins e três “putti”⁴².

Esculpida em madeira policromada e dourada com aproximadamente 180cm de altura, está localizada na sacristia da Catedral Basílica de Salvador.



Figura 192 – Nossa Senhora da Fé, Catedral Basílica.

A linha de prumo em relação à cabeça cai entre os dois pés. A cabeça está voltada para cima, rosto arredondado, com parte dos cabelos aparentes cobertos por um véu. Olhos de vidro direcionados para cima. O braço

⁴¹ Maria Santíssima esta de pé, segurando um cálice ou uma cruz (símbolo da fé), na mão direita levantada como para mostrá-la ao mundo. Está cercada de nuvens das quais surgem três anjos: o primeiro com a coroa papal representando a igreja católica, o segundo com os olhos vendados, pois a fé é cega e o terceiro com um livro nas mãos representando o evangelho. Disponível em: <<http://www.sca.org.br/artigos/AVirgemMaria>>. Acesso em 26 jan. 2010.

⁴² Putto (singular), putti (plural) é a representação de uma criança, geralmente nua, as vezes alada, frequentemente incluída como elemento simbólico ou decorativo em pinturas e esculturas da Renascença, inspirado em modelos dos antigos Eros (MARCONDES, p. 241).

esquerdo está flexionado para o alto com a mão entreaberta, e o braço esquerdo levemente flexionado para baixo. Perna esquerda flexionada sugerindo movimento. Os pés estão encobertos. Veste túnica, manto e usa um véu (característica da indumentária romana conforme vimos anteriormente).

Esta imagem pertencia à antiga Sé, demolida em 1933. Localizava-se no altar colateral, lado evangelho (figura 193).

A túnica possui folha metálica dourada em toda a sua extensão e sobre a folha, esgrafitos verde claro e pintura a pincel.

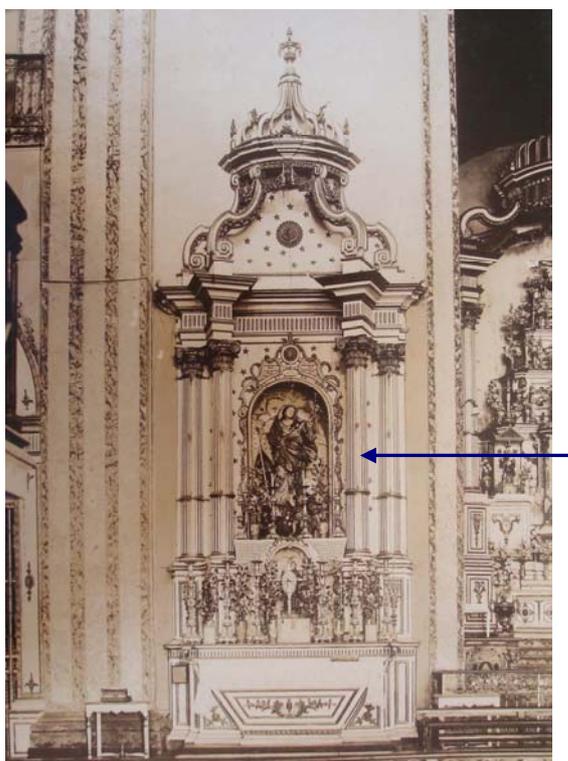


Figura 193 – Altar colateral da antiga Sé.

Fonte: Álbum de fotografia “A Sé primacial do Brasil – Bahia”. Coleção Alberto Martins Catharino, Biblioteca do Museu de Arte Sacra – UFBA.

A folha metálica aparente forma grandes florões de onde partem exuberantes ramagens (figura 194). Contornam a orla externa dos florões, ressaídos em branco e verde escuro, criando área de luz e sombra respectivamente. A barra da túnica possui esgrafitos paralelos, e pintura a pincel imitando um tecido rendado (figura 195).



Figura 194 – Nossa Senhora da Fé, Catedral Basílica, detalhe da túnica.



Figura 195 – Nossa Senhora da Fé, Catedral Basílica, barra da túnica.

Os florões estão centrados com grande variedade de rosas, margaridas e folhagens realizada com pintura a pincel (figura 196). Os centros das margaridas são circundados por pequenos pontos circulares. As ramagens que partem dos florões apresentam uma construção bastante singular, possuindo várias ramificações (figura 197).



Figura 196 – Nossa Senhora da Fé, Catedral Basílica, arranjos florais.

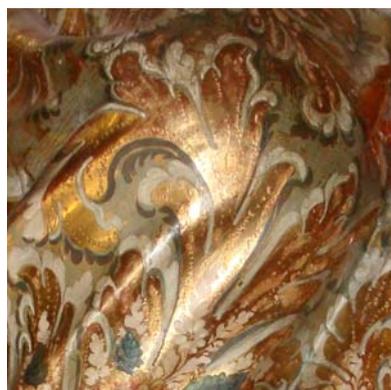


Figura 197 – Nossa Senhora da Fé, Catedral Basílica, ramagens que partem dos florões.

A parte interna do manto possui a mesma construção da decoração da túnica. Os esgrafitos são em vermelho e a pintura a pincel contornando os florões é vermelho bordô e rosa. Ao centro dos florões, arranjos com rosas, margaridas e folhagens (figura 198). Na parte externa do manto, esgrafitos em azul e pintura a pincel contornando os florões em azul escuro e azul claro. A folha metálica fica exposta formando grandes florões (figura 199) e várias estrelas com cinco pontas.



Figura 198 – Nossa Senhora da Fé, Catedral Basílica, parte interna do manto.



Figura 199– Nossa Senhora da Fé, Catedral Basílica, parte externa do manto.

A parte posterior do manto possui revestimento em folha metálica dourada. A folha fica aparente formando ramagens que contornam as bordas e ao centro, várias estrelas (figura 200).



Figura 200 – Nossa Senhora da Fé, Catedral Basílica, parte posterior do manto.

Na área interna dos florões e das ramagens, a ornamentação foi realizada com punção. Utilizou-se instrumento em forma de estrelas de cinco pontas. Na borda do manto, a punção margeia a pintura em linha simplificada, também com instrumento em forma de estrela de cinco pontas.

A parte interna do véu recebeu revestimento com folha metálica dourada e, sobre a folha, esgrafitos e pintura a pincel, formando folhagens alongadas e pequenas margaridas, similares à barra da túnica.

A imagem de Santa Cecília⁴³ (figura 201) encontra-se hoje no museu da Catedral Basílica.

Esculpida em madeira policromada e dourada, com 91cm de altura, representa uma jovem de pé sobre uma base simplificada, posição frontal. A linha de prumo em relação à cabeça cai entre os dois pés. A cabeça está voltada para a direita, rosto arredondado com cabelos em mechas marcados por entalhes mais profundos. Olhos de vidro, sobrancelhas definidas, nariz fino, lábios com resquícios de pintura. O braço direito está afastado do tórax flexionado para cima. O braço esquerdo está flexionado e a mão esquerda entreaberta assenta próximo ao peito.



Figura 201 – Santa Cecília, Museu da Catedral Basílica.

É representada com túnica, dalmática⁴⁴ e manto. A imagem está sem os atributos (palma do martírio e harpa).

⁴³ Filha de nobre família nasceu em Roma, foi martirizada pela sua fé na época de Urbano, no século III, sendo decapitada em sua própria casa, convertida atualmente em basílica (ROIG, 1950, p. 74). Prometida pelos pais em casamento, comunicou ao noivo que um anjo a aguardava e para que ele o visse, deveria fazer-se cristã. Depois de batizado e convertido, seu noivo a viu ao lado de um anjo, após ter sido decapitada. (CUNHA, 1993, p. 52). Tem como atributo uma harpa e a palma do martírio.

⁴⁴ Vestes com manga, têm sua origem na Dalmácia, província grega, na época republicana. Adotada pelos patriarcas de Constantinopla, a dalmática foi concebida como sinal de honra. Permaneceu como veste profana até o século VII, onde indicava distinção (LESAGE, 1960, P. 91).

Esta imagem também é proveniente da antiga Sé, em um altar denominado “Altar de Nosso Senhor do Bom Fim, de Santa Cecília e de Nossa Senhora das Dores” (figura 202) (SANTOS,1933).

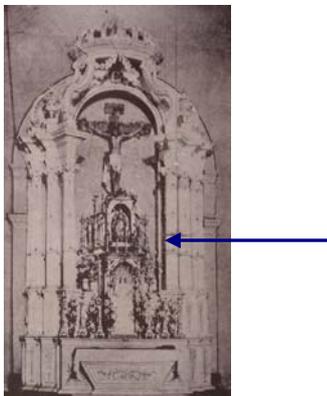


Figura 202 – Altar de Nosso Senhor do Bonfim, de Santa Cecília e de Nossa Senhora das Dores, Antiga Sé.

A decoração da policromia segue a mesma construção analisada na Imagem de Nossa Senhora da Fé. Além dos grandes florões de onde ramificam folhagens os arranjos florais são tão similares que parecem idênticas.

A túnica com pintura verde possui dois grandes florões construídos sobre “reserva de ouro” (figura 203). Ao centro dos florões com pintura a pincel rosas, margaridas e folhagens (figura 204).



Figura 203 – Santa Cecília, Museu da Catedral Basílica, detalhe da túnica.



Figura 204 – Santa Cecília, Museu da Catedral Basílica, arranjos florais.

O arranjo floral que ornamenta o florão do lado esquerdo da túnica (figura 205) repete-se de forma idêntica em um dos desenhos do Livro de “Termo do Ex.mo. R.mo S.r Arcebispo 1830” da Igreja de Santana (figura 206).

Todo este livro tem suas páginas ornamentadas com delicadas pinturas a guache (ANEXO E).



Figura 205 – Santa Cecília, Museu da Catedral Basílica, arranjo floral.



Figura 206 – Livro de Termo do Arcebispo, 1830, arranjo floral.

É instigante a presença do mesmo arranjo floral em suportes com finalidades diferentes. Este fato reforça nosso entendimento que havia modelos que serviam de referência, e cada artista interpretava-os, conferindo assim um novo aspecto.

A dalmática possui folha metálica dourada em toda a sua extensão e sobre a folha, esgrafitos verde claro e pintura a pincel. A folha metálica aparente forma grandes florões de onde partem exuberantes ramagens (figura 207). Contornam a orla externa dos florões, ressaídos em branco e verde escuro criando área de luz e sombra respectivamente (figura 208), como analisamos na túnica da imagem de Nossa Senhora da Fé.



Figura 207 – Santa Cecília, Museu da Catedral Basílica, detalhe da dalmática.



Figura 208 – Santa Cecília, Museu da Catedral Basílica, detalhe da dalmática.

A parte interna do manto possui a mesma técnica realizada na dalmática, sendo que os esgrafitos são em vermelho e os ressaídos em vermelho bordô e rosa.

Na área interna dos florões e das ramagens, ornamentação realizada com punção. Assim como a ornamentação realizada na imagem de Nossa Senhora da Fé, analisada anteriormente, utilizou-se instrumento em forma de estrelas de cinco pontas. Na borda do manto, a punção margeia a pintura em

linha simplificada, também com instrumento em forma de estrela de cinco pontas.

A imagem de São Miguel Arcanjo⁴⁵ (figura 209), também localizada no Museu da Catedral Basílica, representa um jovem de pé sobre um bloco de nuvens, posição frontal, com 86cm de altura. A linha de prumo em relação à cabeça cai entre os dois pés. A cabeça está voltada para a frente, rosto arredondado com cabelos em mechas marcados por entalhes mais profundos. Olhos de vidro, sobrancelhas definidas, nariz fino, lábios com resquícios de pintura. O braço direito está afastado do tórax flexionado para cima. O braço esquerdo está ereto e a mão esquerda entreaberta. Está representado com armadura romana, capacete com plumagem e manto vermelho, que o caracterizam como guerreiro.



Figura 209 – São Miguel Arcanjo,
Museu da Catedral Basílica.

A imagem em estudo está sem os atributos⁴⁶. Como as duas imagens analisadas anteriormente, sua procedência é da Antiga Sé. Situava-se em um retábulo denominado de “Capela de São Miguel e de São João Gabriel” (figura 210) (SANTOS, 1933).

⁴⁵ Ver nota de pé de página nº 35, p. 181.

⁴⁶ Ver nota de pé de página nº 36, p. 181.

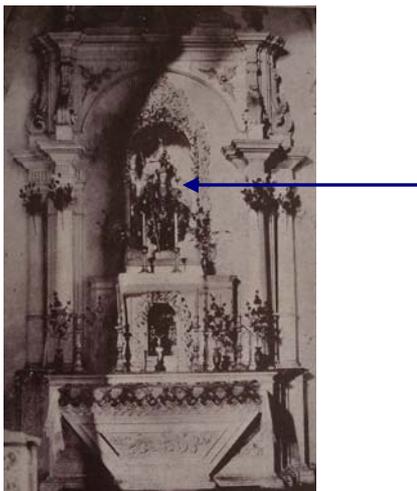


Figura 210 – Capela de São Miguel e de São João Gabriel, Antiga Sé.

O saiote da armadura com pintura verde possui um grande florão construído sobre “reserva de ouro”. Ao centro do florão, com pintura a pincel, rosas, margaridas e folhagens (figura 211). Contornam a área externa do florão ressaídos em verde escuro e branco. No manto vermelho também os florões foram aplicados sobre “reservas de ouro”. Contornam os florões ressaídos em vermelho bordô e rosa. O corpete possui pintura em azul e ocre. A faixa que trespasa a armadura, assim como o cinto, possui folha metálica dourada encoberto por uma laca vermelha (figura 212).



Figura 211 – São Miguel Arcanjo, Museu da Catedral Basílica, parte interna do manto.



Figura 212 – São Miguel Arcanjo, Museu da Catedral Basílica, armadura e faixa.

A ornamentação sobre a folha metálica na borda do manto segue a mesma encontrada em Santa Cecília e Nossa Senhora da Fé – linha horizontal margeando a pintura. Utilizou-se para a punção o instrumento com forma de estrela de cinco pontas. Na parte posterior do manto, nas duas imagens analisadas – São Miguel Arcanjo (Fig. 213) e Santa Cecília (figura 214) foram aplicados “reservas de ouro”.



Figura 213 – São Miguel Arcanjo, Museu da Catedral Basílica, parte posterior do manto.



Figura 214 – Santa Cecília, Museu da Catedral Basílica, parte posterior do manto.

A imagem de Nossa Senhora⁴⁷, pertencente ao Museu de Arte Sacra (figura 215), representa uma jovem senhora, posição frontal, de pé, sobre um bloco de nuvens com quatro querubins. Esculpida em madeira, policromada e dourada, mede 140cm de altura. A linha de prumo em relação à cabeça cai entre os dois pés. A cabeça está voltada para a frente, com pequena inclinação para a direita. A cabeça está voltada para a direita, rosto arredondado com cabelos cobertos por uma coifa. Duas mechas do cabelo, com entalhes definidos, caem sobre o ombro direito e uma mecha sobre o ombro esquerdo. Olhos de vidro, sobrancelhas definidas, nariz fino, lábios delimitados.



Figura 215 – Nossa Senhora, MAS.

O braço direito está próximo ao tórax, com perda da mão. O braço esquerdo também, próximo ao tórax, está flexionado e a mão esquerda entreaberta. A imagem veste túnica, manto e véu (característica da indumentária romana conforme já analisamos).

Esta imagem possui grandes perdas da policromia. Restaurada pela equipe do Museu de Arte Sacra⁴⁸, optou-se em apenas fixar os fragmentos sem realizar a reintegração estética. Na restauração, identificou que não há pintura sobrepostas, como também não há marcas de punção na madeira (o que poderia fornecer pistas de ter havido uma outra pintura), o que nos leva a acreditar que esta pintura é a original.

⁴⁷ Não identificamos a iconografia desta imagem, uma vez que não possui atributos. Estranhamos a posição da mão esquerda por estar muito próximo ao tórax, não havendo possibilidade de estar segurando o menino.

⁴⁸ Cláudia Guanais, Nubia Santos, Robson Reis.

Utilizou na túnica “reservas de ouro” para a construção dos florões e ramagens (figura 216). Há uma grande similaridade com a decoração utilizada nas imagens de Nossa Senhora da Fé (figura 217) e Santa Cecília (figura 218).



Figura 216 – Nossa Senhora, MAS, ramagens que partem dos florões.



Figura 217 – Nossa Senhora da Fé, Catedral Basílica, ramagens que partem dos florões.



Figura 218 – Santa Cecília, Museu da Catedral Basílica, ramagens que partem dos florões.

As rosas apresentam desgaste da pintura (figura 219), dificultando uma análise comparativa com as outras imagens, porém observamos que a composição do arranjo é bastante similar ao encontrado na Imagem de Santa Cecília (figura 220) apresentando margaridas com os centros rodeados por pequenos pontos, assim como as folhas que circundam os arranjos florais.



Figura 219 – Nossa Senhora, MAS, arranjos florais.



Figura 220 – Santa Cecília, Museu da Catedral Basílica, arranjos florais.

A parte externa do manto (figura 221) possui ramagens na borda e estrelas, conforme podemos observar na imagem de Nossa Senhora da Fé (figura 222).



Figura 221– Nossa Senhora, MAS, parte externa do manto.



Figura 222 – Nossa Senhora da Fé, Catedral Basílica, parte externa do manto.

Quadro dos arranjos florais:



Nossa Senhora da Fé, Catedral Basílica.



Nossa Senhora da Fé, Catedral Basílica.



Santa Cecília, Catedral Basílica.



Santa Cecília, Catedral Basílica.



Nossa Senhora, Museu de Arte Sacra.



São Miguel Arcanjo, Catedral Basílica.

Não podemos deixar de registrar as interpretações nas pequenas imagens de oratório que possuem o padrão florão. Encontramos uma imagem de São José e uma Santana Mestreira com policromias similares. As duas imagens apresentam pinturas simplificadas, mas graciosas e harmônicas. Chamaremos este padrão de “**Padrão Florões – f**”.

A imagem de São José⁴⁹, (figura 223) esculpida em madeira policromada e dourada, com 30cm de altura, representa uma figura masculina, de pé, posição frontal sobre uma peanha simplificada. A linha de prumo em relação à cabeça cai entre os dois pés. A cabeça está voltada para a frente, rosto alongado, cabelos com mechas definidas. Barba, bigodes e sobancelhas bem definidos. Olhos pintados, nariz fino, lábios delimitados. Braço direito flexionado com mão entreaberta.



Figura 223 – São José, coleção particular.

Os membros inferiores estão cobertos pela túnica. Somente as extremidades dos pés estão aparentes.

Veste indumentária romana: túnica e toga (espécie de manto). Túnica lilás realizada com pintura a óleo, com “reservas de ouro”, formando florões com ressaídos em lilás escuro, azul e branco. O douramento foi realizado com

⁴⁹ Ver nota de pé de página nº 14, p 141.

folha metálica fosca. As rosáceas que centram os florões são bastante simplificadas (figura 224). A parte interna do manto em azul foi decorada com pequenas flores com quatro pétalas com pintura branca. Parte externa do manto laranja com um grande florão recortado por pintura vermelha e laranja tendo ao centro, rosácea simplificada com a mesma construção das realizadas na túnica.



Figura 224 – São José, coleção particular, rosáceas simplificadas.

A imagem de Santana Mestre⁵⁰, (figura 225), esculpida em madeira policromada e dourada, com 42cm de altura, representa uma senhora sentada em uma cadeira de espaldar alto. Ao seu lado, uma menina segurando um livro aberto.

A Santana possui a cabeça voltada para o livro, o rosto alongado, com musculatura bem definida. Cabelos parcialmente coberto por um véu. Olhos de vidro, sobrancelhas bem definidas, nariz fino, lábios delimitados. Os membros inferiores estão cobertos pela túnica, ficando aparente apenas o pé direito.



Figura 225 – Santana Mestre, coleção particular.

Túnica lilás realizada com pintura a óleo, com “reservas de ouro”, formando florões recortados por pintura em lilás escuro, azul e branco. O douramento foi realizado com folha metálica fosca. As rosáceas que centram os florões são simplificadas, seguindo a mesma construção das encontradas na pintura de São José. A parte interna do manto em verde foi decorada com pequenas flores com quatro pétalas, com pintura vermelha e miolo azul (figura 226). A parte externa do manto em laranja com florões recortados, com pintura vermelha e laranja (figura 227), tendo ao centro, rosácea simplificada. Na

⁵⁰ Ver nota de pé de página nº 13, p. 138.

túnica da Menina, encontramos as flores simplificadas em branco com quatro pétalas, idênticas às que observamos na pintura de São José analisado anteriormente.



Figura 226 – Túnica, parte externa e interna do manto.

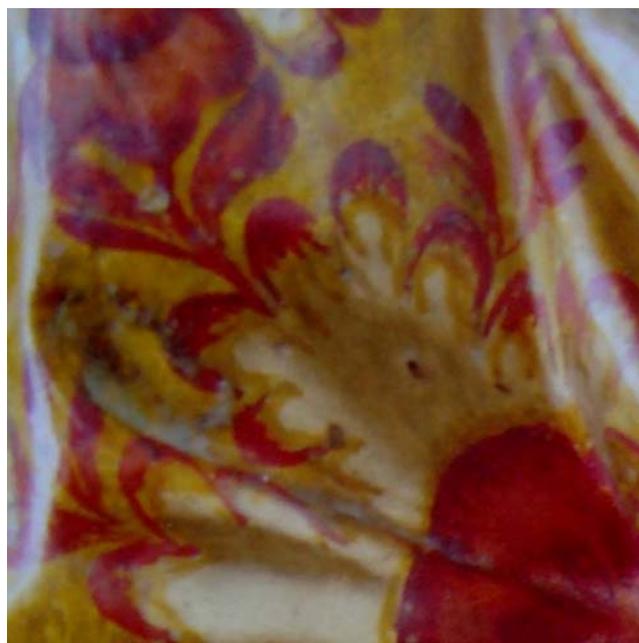


Figura 227 – Ressaídos na parte externa do manto.

4.2. PADRÃO VOLUTAS

O segundo padrão, o qual denominamos de “**padrão volutas**”, caracteriza-se basicamente pelo uso de volutas, trifólios e ramagens estilizadas. Em algumas imagens como São Salvador e Nossa Senhora das Mercês, ambas do Museu de Arte Sacra, há a utilização dos florões centrados por rosáceas, mas estes normalmente são usados na parte posterior da imagem, em local pouco visível. Quando usados na parte frontal, assumem uma posição de menor importância em relação às volutas, conforme veremos a seguir. Este “**padrão volutas**” possui uma enorme variação e, para efeito didático, repetiremos as denominações que usamos na análise do padrão anterior.

Chamaremos de “**padrão volutas - a**”, o conjunto escultórico da OTSD – São Domingos de Gusmão, São Gonçalo do Amarante, Santa Catarina de Sena, Santa Rosa de Lima, duas imagens de São Francisco de Assis e Santo Elias pertencente ao Museu de Arte Sacra.

A imagem de São Domingos de Gusmão⁵¹ (figura 228), esculpida em madeira policromada e dourada, com 125cm de altura, representa um jovem, posição frontal, de pé, sobre uma base simplificada. A linha de prumo em relação à cabeça cai entre os dois pés.

A cabeça está voltada para a frente, possui rosto oval com cabelos em mechas marcados por entalhes mais profundos. A testa está encoberta parcialmente ao centro por duas mechas do cabelo. Orelha descoberta, com entalhe bem elaborado. Olhos de vidro, direcionados para baixo, sobrancelhas bem definidas, nariz fino levemente pontiagudo, boca semi-aberta, dentes superiores parcialmente aparentes, lábios proeminentes. Pescoço longo.

O braço direito está afastado do tórax com o antebraço flexionado para cima e a mão semi-aberta segura um rosário. O braço esquerdo flexionado e mão entreaberta segura um livro junto ao corpo. Os membros inferiores estão cobertos pela túnica. Os pés, com sapatos pretos, estão aparentes.

⁵¹ Ver nota de pé de página nº 1, p. 120.



Figura 228 – São Domingos de Gusmão, OTSD.

A escultura foi confeccionada em vários blocos em madeira com base de preparação branca. Não há vestígios de camadas de pinturas sobrepostas. Estas informações são com base nas lacunas existentes na parte posterior da escultura, deixando visíveis as emendas da madeira e a base de preparação. A peça em estudo veste hábito dominicano: túnica e escapulário branco, capa e capuz preto, cores que simbolizam a pureza e a penitência, respectivamente (CUNHA, 1993, pg.38) tendo como atributos o cão (posicionado ao lado esquerdo), o livro e a Cruz Latina (atualmente segura um rosário em vez da Cruz Latina).

Em relação à policromia, observamos uma pintura fosca no estofamento, costas, pulsos e peanha e uma pintura brilhante na carnação, cabelo, livro e cachorro.

A parte frontal da túnica e manto possui aplicação de folha metálica dourada e, sobre esta folha, desenvolveu-se a técnica do esgrafito tracejado e pintura a pincel. A folha metálica aparenta forma ramagens, volutas, lírios ou flores-de-lis estilizados e desenhos circulares. As formas de ramagens imitam os desenhos encontrados nos tecidos de brocados de seda (figura 229). A túnica apresenta esgrafitos tracejados brancos, com pintura a pincel, e a capa, esgrafito tracejado preto (figura 230) também com pintura a pincel.



Figura 229 – Brocado de seda,
Fonte: <http://w.w.w.siglobarroco.com>, acesso
em 28/03/2010



Figura 230 – São Domingos de Gusmão,
OTSD, parte frontal da capa.

Encontramos estas ramagens (figura 231) no “Manual do Dourador e Decorador de Livros”, onde a autora classificou como sendo “*Estilo Império*” (FREITAS, 1941, p. 36). Este estilo surgiu na França no século XIX, baseado nas antiguidades greco-romanas: “*Napoleão quis mostrar que, na qualidade de soberano também tinha o seu estilo. Era a severidade absoluta, o pesado estilo arquitetônico dos romanos*”. (FREITAS, 1941, p. 36)



Figura 231 – Lineamento do estilo Império.
Fonte: FREITAS, 1941, p. 36.

Esta informação é relevante para a pesquisa, pois fornece pistas para uma possível datação. Situa-la no século XVIII seria improvável, uma vez que este lineamento só entra em voga a partir do século XIX.

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

A parte interna das volutas, trifólios e formas circulares, são contornadas pela punção em forma de “x”. Nas bordas da túnica e da capa, a punção é simplificada, margeando a pintura (figura 232). Na parte frontal da capa, observa-se um relicário (figura 233).⁵²



Figura 232 – São Domingos de Gusmão, OTSD, borda da capa.



Figura 233 – São Domingos de Gusmão, OTSD, relicário.

⁵² Ver nota de pé de página nº 54, p. 100.

A imagem de São Gonçalo do Amarante⁵³ (figura 234), também pertencente à OTSD, possui o mesmo padrão policrômico. Escultura em madeira policromada e dourada com 120cm de altura, representa um jovem, posição frontal, de pé, sobre uma base em forma de ponte. A linha de prumo em relação à cabeça cai entre os dois pés. A cabeça está voltada para a frente, possui rosto oval com cabelos em mechas marcados por entalhes mais profundos. Orelha descoberta, com entalhe bem elaborado. Olhos de vidro direcionados para baixo, sobrancelhas bem definidas, nariz fino. Pescoço longo. O braço direito está afastado do tórax com antebraço e a mão semi-aberta segura um cajado. O braço esquerdo flexionado e mão espalmada segura um livro aberto junto ao corpo. Os membros inferiores estão cobertos pela túnica, os pés, com sapatos pretos, estão aparentes.



Figura 234 – São Gonçalo do Amarante, OTSD.

A peça em estudo veste hábito dominicano: túnica e escapulário branco, capa e capuz preto, cores que simbolizam a pureza e a penitência, respectivamente tendo como atributos, uma ponte em arcos, um cajado de peregrino e um livro⁵⁴. Nas representações populares, segura uma viola, pois

⁵³ Dominicano português e eremita, pregou o evangelho às populações da região do Minho e Douro, sendo considerado um dos santos mais populares de Portugal. Foi canonizado por Julio III, em 1261. É frequentemente representado jovem, vestindo o hábito dominicano (CUNHA, 1993, p. 76).

⁵⁴ Algumas representações trazem um ostensório (custódia onde se *ostenta* a hóstia consagrada), em vez do livro.

segundo tradição, atraía com música as meretrizes para a conversão (CUNHA, 1993, pg.38).

Em relação à policromia, o tratamento é o mesmo da imagem de São Domingos analisado anteriormente. Estofamento com pintura fosca e carnação, cabelo e livro com pintura brilhante. Na parte interna do capuz, pintura azul claro, conforme observamos também na imagem de São Domingos.

A parte frontal do estofamento possui aplicação de folha metálica dourada e, sobre esta folha, desenvolveu-se a técnica do esgrafito e pintura a pincel. O estofamento possui esgrafitos horizontais, ficando a folha metálica dourada aparente conforme o desenho desejado. Os motivos decorativos na policromia apresentam ramagens, volutas com curvas e contracurvas, trifólios e pequenos desenhos circulares. A túnica apresenta esgrafito tracejado branco com pintura a pincel (figura 235) e a capa, esgrafito tracejado preto (figura 236) também com pintura a pincel. Na túnica, o artista utilizou a cor branca e na capa, a cor preta. O escapulário também possui a mesma técnica da túnica e da capa e a parte posterior do manto possui “reservas de ouro” com formas bastante simplificadas.



Figura 235 – São Gonçalo do Amarante, OTSD, detalhe da túnica.



Figura 236 – São Gonçalo do Amarante, OTSD, detalhe da capa.

A ornamentação com a punção é também simplificada, seguindo a mesma construção analisada na imagem de São Domingos de Gusmão. Na orla interna das ramagens e das volutas, utilizou-se instrumento em forma de “x”. Na borda da túnica, apenas uma linha margeia a pintura .

A imagem de Santa Catarina de Sena⁵⁵ (figura 237) possui a mesma técnica construtiva e o mesmo padrão policrômico das imagens de São Domingos de Gusmão e São Gonçalo do Amarante.

Escultura em madeira policromada e dourada, com 130cm de altura, representa uma jovem, posição lateral, de pé, sobre uma base simplificada. A linha de prumo em relação à cabeça cai entre os dois pés. A cabeça está voltada para a esquerda, possui rosto oval, olhos de vidro direcionados para o Crucifixo. Sobrancelhas bem definidas, nariz fino. Os cabelos estão cobertos por uma coifa. O braço direito está próximo ao tórax e o esquerdo está flexionado. As duas mãos semi-abertas seguram o Crucifixo.



Figura 237 – Santa Catarina de Sena, OTSD.

Os membros inferiores estão cobertos pela túnica. O pé esquerdo, com sapato preto, está aparente e o direito mostra apenas a extremidade.

É representada com o hábito dominicano: túnica e escapulário branco, capa e capuz pretos, e possui como atributos uma coroa de espinhos sobre a cabeça e um crucifixo.⁵⁶ O estofamento possui esgrafitos horizontais, ficando a

⁵⁵ Santa Catarina nasceu em Siena, na Itália, em 1347. Titulada Doutora da Igreja, era dotada de dons místicos e viveu durante a conturbada crise da Igreja dividida entre os Papas de Roma e Avinhão. Foi Irmã da penitência da Ordem Terceira Dominicana (CUNHA, 1993, p. 38).

⁵⁶ Algumas representações trazem como atributos o lírio, símbolo das virgens, um livro, um coração e o rosário (CUNHA, 1993, p. 38).

folha metálica dourada aparente nos desenhos de ramagens, volutas com curvas e contracurvas, trifólios e pequenos desenhos circulares. A túnica apresenta esgrafito tracejado branco com pintura a pincel (figura 238). A capa possui esgrafito tracejado preto (figura 239) também com pintura a pincel. A pintura a pincel complementa a decoração, delineando a folha metálica, criando áreas de luz e sombra. Na túnica, o artista utilizou a cor branca e na capa, a cor preta.



Figura 238 – Santa Catarina de Sena, OTSD, detalhe da túnica.



Figura 239 – Santa Catarina de Sena, OTSD, detalhe da túnica.

A ornamentação na orla interna das ramagens e das volutas foi realizada com a punção. Na borda do escapulário, sobre a folha metálica, a punção forma semicírculos intercalados (figura 240), na borda da capa, a punção forma losangos centrados por quatro pontos (figura 241) e na borda da túnica a punção é em forma de “ss” invertidos. Toda a ornamentação com a punção foi realizada com instrumento em forma de “x”.



Figura 240 – Santa Catarina de Sena, OTSD, escapulário.



Figura 241 – Santa Catarina de Sena, OTSD, borda da capa.

A parte interna do véu possui folha metálica dourada e, sobre a folha, esgrafitos e desenhos a pincel. A coifa, também com folha metálica dourada, possui pintura a pincel, imitando tecido rendado (figura 242).

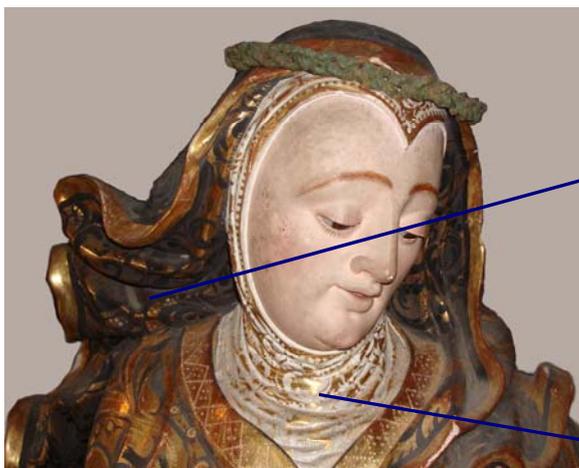


Figura 242 – Santa Catarina de Sena, OTSD, parte interna do véu e coifa.



Na parte frontal da capa, observa-se um relicário (figura 243), conforme vimos também na imagem de São Domingos de Gusmão. A imagem ao ser ampliada, permitiu a identificação de fragmentos têxteis.



Figura 243 – Santa Catarina de Sena, OTSD, relicário.

A representação de Santa Rosa de Lima⁵⁷ (figura 244), esculpida em madeira policromada e dourada, com 130cm de altura, representa uma jovem, posição frontal, de pé, sobre uma base simplificada. A linha de prumo em relação à cabeça cai entre os dois pés. A cabeça está voltada para a esquerda, possui rosto oval, olhos de vidro direcionados para baixo. Sobrancelhas bem definidas, nariz fino. Os cabelos estão cobertos por uma coifa. Os dois braços estão flexionados próximo ao tórax, segurando um menino. Os membros inferiores estão cobertos pela túnica. Os pés, calçados com sapato preto, estão parcialmente encobertos pela túnica.



Figura 244 – Santa Rosa de Lima, OTSD.

Está representada com o hábito dominicano: túnica e escapulário branco, capa e capuz pretos, tendo como atributo, um menino⁵⁸.

O estofamento possui esgrafitos horizontais, ficando a folha metálica dourada aparente nos desenhos de ramagens, volutas com curvas e contracurvas, trifólios e pequenos desenhos circulares. A túnica apresenta esgrafitos tracejados branco com pintura a pincel (figura 245). A capa possui esgrafitos tracejados preto (figura 246) também com pintura a pincel. A pintura a pincel complementa a decoração, delineando a folha metálica e criando áreas de luz e sombra. Na túnica, o artista utilizou a cor branca e na capa, a cor preta.

⁵⁷ Santa Rosa de Lima (1586-1617), natural de Lima, Peru, foi a primeira latinoamericana canonizada. Mística e terceira dominicana vendia flores no mercado, sendo muito devota aos índios e negros peruanos. Morreu jovem após muitas enfermidades (CUNHA, 1993, p. 76).

⁵⁸ Os atributos de Santa Rosa de Lima são uma rosa que traz às mãos e, em algumas representações, uma coroa de espinhos (idem, ibidem), pois assim se coroava para imitar Jesus. Na sua festa de canonização é representada com o Menino Jesus nos braços. (ROIG, 1950, p. 242).



Figura 245 – Santa Rosa de Lima, OTSD, detalhe da túnica.



Figura 246 – Santa Rosa de Lima, OTSD, detalhe da capa.

A ornamentação na orla interna das ramagens e das volutas foi realizada com a punção. Na borda do escapulário, na borda da capa e na borda da túnica a punção margeia a pintura com uma linha simplificada (como vimos nas imagens de São Domingos de Gusmão e São Gonçalo do Amarante). Toda a ornamentação com a punção foi realizada com instrumento em forma de “x”.

A parte interna do véu possui folha metálica dourada e, sobre a folha, esgrafitos e desenhos a pincel. A coifa também com folha metálica dourada, possui pintura a pincel, imitando tecido rendado (figura 247).

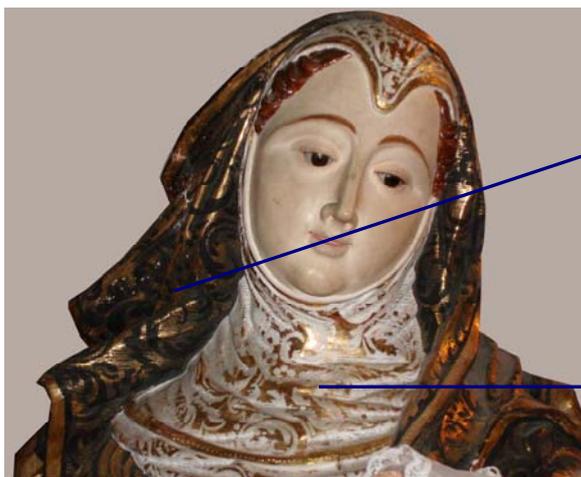
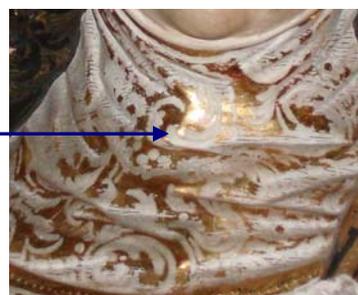


Figura 247 – Santa Rosa de Lima, OTSD, detalhe da coifa e da parte interna do véu.



A representação de São Francisco de Assis⁵⁹ (figura 248), esculpida em madeira policromada e dourada com 140cm de altura, representa um jovem, posição frontal, de pé, sobre uma base simplificada. A linha de prumo em relação à cabeça cai entre os dois pés. A cabeça está voltada para a frente, com inclinação para a esquerda. Possui rosto oval com musculatura bem definida. Cabelos em mechas marcados por entalhes mais profundos. Orelha descoberta, com entalhe bem elaborado. Olhos de vidro direcionados para baixo, sobrancelhas bem definidas, nariz fino. Os dois braços flexionados seguram um crucifixo. Os membros inferiores estão cobertos pela túnica, os pés descalços estão aparentes.



Figura 248 – São Francisco de Assis (1)⁶⁰, OTSD.

É representada com o hábito franciscano: túnica marrom, com capuz e cordão de três nós, tendo como atributo um crucifixo⁶¹. A parte frontal da túnica possui revestimento em folha metálica dourada e, sobre a folha, esgrafitos

⁵⁹ Nascido em Assis, na Itália, em 1182, filho de rico comerciante, foi deserdado pelo pai após se converter ao Evangelho e distribuir os bens paternos para os pobres. Dedicou-se à prática de caridade e humildade, tendo alguns seguidores. Fundou com Santa Clara a Ordem das Clarissas e, em 1221, fundou a Ordem Terceira Franciscana, constituída por leigos. No monte Alverne, onde meditava e orava, recebia os estigmas (marcas) de Cristo (CUNHA, 1993, p. 82).

⁶⁰ Denominamos São Francisco de Assis (1), pois analisamos duas representações pertencentes a um mesmo local com a mesma iconografia.

⁶¹ São Francisco tem como atributos o crucifixo, a dupla Cruz ou Cruz de Lorena, o rosário, o cílico (cinto ou cordão de pelo ou de lã áspera, que por penitência se traz cingido aos rins), um livro, uma caveira, pássaros ou pombos. Nas cenas de representação do Monte Alverne, aparece ajoelhado ou em pé, diante do Cristo Crucificado, ou abraçando-o do lado direito, como se estivesse descendo Cristo da Cruz (idem, ibidem).

horizontais. A folha metálica dourada fica aparente nos desenhos de ramagens, volutas com curvas e contracurvas, trifólios, flores simplificadas e pequenos desenhos circulares (figura 249). Contornam estes desenhos pintura a pincel em marrom e preto, criando área de luz e sombra respectivamente. O terço inferior da túnica possui também vários destes elementos (figura 250).



Figura 249 – São Francisco de Assis (1), OTSD, detalhe da túnica.



Figura 250 – São Francisco de Assis (1), OTSD, parte inferior da túnica.

Utilizou-se a punção para a ornamentação na orla interna das ramagens e volutas.

Na borda do capuz, a punção forma “ss” invertidos (figura 251), conforme vimos na imagem de Santa Catarina de Sena Toda a ornamentação com a punção foi realizada com instrumento em forma de “x”.



Figura 251 – São Francisco de Assis (1), OTSD, punção com “ss” invertidos.

Na borda da túnica, a punção forma triângulos, sendo que um lado destes triângulos possui sua construção com três linhas paralelas.

A outra representação de São Francisco de Assis⁶² pertencente à OTSD (figura 252), é também esculpida em madeira policromada e dourada com 130cm de altura. Representa um jovem, posição frontal, de pé, sobre uma base simplificada. A linha de prumo em relação à cabeça cai entre os dois pés. A cabeça está voltada para a frente, com inclinação para a esquerda. Possui rosto oval, com musculatura bem definida. Cabelos em mechas marcados por entalhes mais profundos. Orelhas parcialmente descobertas, com entalhe bem elaborado. Olhos de vidro direcionados para baixo, sobrancelhas bem definidas, nariz fino.



Figura 252 – São Francisco de Assis (2)⁶³, OTSD.

Os dois braços se cruzam no peito. A mão esquerda segura um crucifixo. Os membros inferiores estão cobertos pela túnica e os pés descalços estão aparentes.

Encontramos no Arquivo da Ordem, no Livro de Recibos de 1868-1910, fo. 84r a informação⁶⁴ de que uma das representações de São Francisco foi confeccionada pelo escultor Antonio Machado Peçanha em 1889 (ANEXO C).

Recebi do mesmo Snr. a quantia de quatrocentos mil...uma imagem de S. Francisco e reforma de outra I. S. Domingos, ambas para a Ordem de S. Domingos. Bahia, 30 de Abril de 1889. Antonio Machado Peçanha

⁶² Ver nota de pé de página nº 59, p. 218.

⁶³ Denominamos São Francisco de Assis (2), pois analisamos duas representações pertencentes a um mesmo local com a mesma iconografia.

⁶⁴ Encontramos esta referência graças à indicação de Carlos Ott, exatamente no livro e página mencionados, tornando confiável outras informações fornecidas pelo autor as quais, infelizmente não mais encontramos nos arquivos indicados.

É bastante provável que este termo se refira a esta imagem em função da verticalidade das vestes, típico da escultura do século XIX.

A imagem em estudo é representada com o hábito franciscano: túnica marrom, com capuz e cordão de três nós, tendo como atributo um crucifixo.

A parte frontal das vestes possui revestimento com folha metálica dourada e, sobre a folha, esgrafito horizontal e pintura a pincel. A folha metálica dourada fica aparente nos desenhos de ramagens, volutas com curvas e contracurvas, trifólios, flores simplificadas e pequenos desenhos circulares (figura 253). Contornam estes desenhos pintura a pincel em marrom e preto, criando área de luz e sombra respectivamente.



Figura 253 – São Francisco de Assis (2), OTSD, detalhe da túnica.

Utilizou-se a punção para a ornamentação na área interna destes desenhos. Nas bordas do capuz e da túnica (figura 254), a punção é simplificada, margeando a pintura, conforme já observamos nas imagens de São Domingos de Gusmão, São Gonçalo do Amarante e Santa Rosa de Lima. Toda a ornamentação com a punção foi realizada com instrumento em forma de “x”.



Figura 254 – São Francisco de Assis (2), OTSD, borda da túnica.

Ainda neste “grupo volutas – b” encontramos uma imagem de Santo Elias⁶⁵ (figura 255), pertencente ao Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia.

Esculpida em madeira policromada e dourada, com 73cm de altura, representa um jovem, posição frontal, de pé, sobre uma base simplificada. A linha de prumo em relação à cabeça cai entre os dois pés. A cabeça está voltada para a frente, com inclinação para a esquerda. Possui rosto oval, barba com entalhes profundos formando mechas definidas. Cabelos com tonsura (corte), orelhas descobertas, com entalhe bem elaborado. Olhos de vidro direcionados para baixo, sobrancelhas bem definidas, nariz fino.



Figura 255 – Santo Elias, MAS.

O braço direito está afastado do tórax, com leve flexão e a mão direita entreaberta. A mão esquerda, próximo ao corpo, segura uma igreja. Os membros inferiores estão cobertos pela túnica e os pés calçados estão aparentes. É representado com hábito carmelita e tem como atributo, uma Igreja⁶⁶.

Utilizou-se “reservas de ouro” na túnica, na parte interna, externa e posterior do manto. Apenas o escapulário e a capa sobre a túnica possuem

⁶⁵ Elias foi profeta, contemporâneo de Acab, Rei de Israel (873-854 a. C) quando se praticavam heresias contra Javé e proliferavam os cultos pagãos. Defendeu a religião revelada, tendo o dom de realizar milagres. Ressuscitou mortos e fez descer fogo do céu para consumir as vítimas em holocausto (CUNHA, 1993, p. 69).

⁶⁶ Segura uma espada em chamas e uma igreja (idem, ibidem).

revestimento com a folha metálica dourada onde o artista trabalhou com esgrafitos horizontais e desenhos de volutas, ramagens, trifólios, formas circulares e figuras geométricas em forma de losango. Na parte frontal desta capa (figura 256) há uma forma muito similar encontrada na policromia de Santa Catarina de Sena da OTSD (257). Além da voluta, ao centro, há um trifólio invertido encimado por uma forma circular.



Figura 256 – Santo Elias, MAS, volutas na parte frontal da capa.



Figura 257 – Santa Catarina de Sena, OTSD, volutas na parte superior do escapulário.

A decoração na túnica e no manto possui ramagens com curvas e contracurvas, trifólios e formas circulares (figura 258).



Figura 258 – Santo Elias, MAS, volutas na parte inferior da túnica.

A parte interna das volutas, trifólios e formas circulares são contornadas pela punção com instrumento em forma de “x”. Nas bordas da túnica (figura 259), da capa, do escapulário e do manto a punção é simplificada margeando a pintura, conforme analisamos nas imagens de São Domingos de Gusmão, São Gonçalo do Amarante, Santa Rosa de Lima e São Francisco de Assis (2).

Quadro das Volutas:



São Domingos de Gusmão, OTSD.



São Gonçalo do Amarante, OTSD.



Santa Catarina de Sena, OTSD.



Santa Rosa de Lima, OTSD.



São Francisco de Assis (1), OTSD.



São Francisco de Assis (2), OTSD.

Ainda no “**padrão volutas**” encontramos similaridades nas pinturas das imagens de Nossa Senhora das Dores, pertencente à Catedral Basílica, Santana Mestra e São Salvador provenientes da antiga Sé, que atualmente estão sob a guarda do Museu de Arte Sacra e Nossa Senhora da Palma, da Igreja da Palma. Este padrão, o qual chamaremos de “**padrão volutas - b**”, tem similaridades com o “**padrão volutas - a**”, porém há acréscimos de alguns elementos os quais analisaremos a seguir.

A representação de Nossa Senhora das Dores⁶⁷ (figura 259), esculpida em madeira policromada e dourada, mede 130cm de altura. Representa uma senhora, posição frontal, de pé, sobre uma peanha simplificada. O movimento do corpo é em “s”, com os dois braços voltados para a esquerda. A cabeça está voltada para a direita, rosto arredondado com cabelos cobertos por uma coifa. Olhos de vidro, sobrancelhas bem definidas, nariz fino, lábios delimitados. Os membros inferiores estão cobertos pela túnica.



Figura 259 – Nossa Senhora das Dores, Catedral Basílica.

A policromia possui estofamento com folha metálica dourada, e sobre a folha o artista realizou esgrafitos horizontais com linhas finas e delgadas. A

⁶⁷ A invocação de Nossa Senhora das Dores começou a ser pública e específica em 1727, quando o Papa Benedito XIII ordenou que se orasse pelas “Dores de Nossa Senhora”. Os artistas interpretaram a Senhora das Dores em pranto, tendo no peito atravessada uma ou sete espadas. (JUNIOR, 2008, p. 128,129). Os sete punhais representam as dores de Nossa Senhora: profecia de São Simão, fuga para o Egito, perda do Menino Deus, caminho da Cruz ou caminho da amargura, crucificação de Jesus, descimento da Cruz e sepultamento de Jesus (CUNHA, 1993, p. 23).

folha metálica fica aparente formando desenhos de flores, ramagens alongadas e trifólios (figuras 260 e 261).



Figura 260 – Nossa Senhora das Dores, Catedral Basílica, parte interna do manto.



Figura 261 – Nossa Senhora das Dores, Catedral Basílica, parte interna do manto.

Observamos uma elaboração maior nesta policromia quando o artista trabalha com pintura a pincel, pois além de contornar com claro e escuro os desenhos da folha metálica que fica aparente, o artista desenvolveu uma decoração bastante singular na borda do manto onde observamos pequenos círculos formando uma espécie de “cordão de pérolas” (figura 262). Entre estes cordões, há uma seqüência de formas similares a tulipas intercaladas com círculos e linhas verticais imitando um esgrafito. Encontramos estes cordões perolados intercalados por tulipas em uma estampa decorativa do século XVIII (figura 263).



Figura 262 – Nossa Senhora das Dores, Catedral Basílica, borda do manto.

Desenho: Núbia Santos

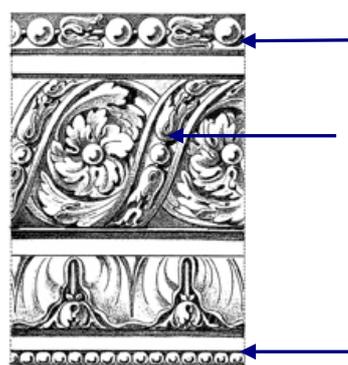


Figura 263 – Estampa decorativa, séc. XVIII. Fonte: BAJOT, Edouard. French Decorative Designs of the 18th Century. Dover Publications, 2006, Inc. Mineola, New York, p. 29.

Certamente o artista não se baseou nesta estampa para realizar a decoração, porém é uma informação relevante, pois demonstra que os motivos

clássicos se constituíam em repertórios para o estofamento das imagens. Na borda da túnica há também esta seqüência dos cordões perolados e tulipas, volutas com curvas e contracurvas e tracejados, formando uma rede com linhas em diagonais (figura 264).

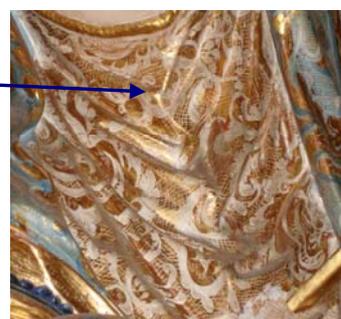
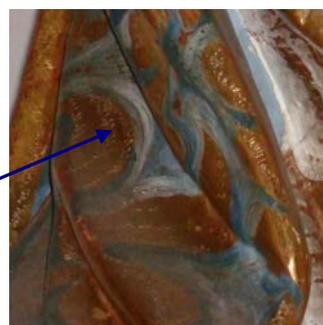


Figura 264 – Nossa Senhora das Dores, Catedral Basílica, borda da túnica.

A parte interna do véu repete a mesma decoração da túnica, enquanto na coifa, sobre a folha metálica dourada, pintura a pincel em branco forma uma imitação de renda (figura 265).



Figura 265 – Nossa Senhora das Dores, Catedral Basílica, parte interna do véu e coifa.



A punção contorna a orla interna dos desenhos aparentes na folha metálica, e na borda da túnica e do manto margeia a pintura de forma simplificada.

A imagem de Santana Mestre⁶⁸ (figura 266), esculpida em madeira policromada e dourada, com 140cm de altura, representa uma senhora sentada tendo, ao seu lado, uma menina segurando um livro aberto. A cabeça está voltada para a direita, rosto arredondado, com parte dos cabelos aparentes cobertos por um véu. Olhos de vidro com a pupila azul, sobrancelhas bem definidas, nariz fino, lábios delimitados. O braço direito está próximo ao tórax e a mão direita segura o livro. O braço esquerdo envolve a parte posterior da menina. Os membros inferiores estão cobertos pela túnica.



Figura 266 – Santana Mestre, MAS.

A imagem à direita representa uma menina (Virgem Maria) com posição voltada para a imagem de Senhora Santana. Rosto arredondado, cabelos com entalhes profundos formam mechas definidas. O braço direito aponta para o livro, enquanto o braço esquerdo apóia este mesmo livro. Olhos de vidro, sobrancelhas definidas, nariz fino, lábios delimitados.

Esta imagem localizava-se no altar colateral da antiga Sé, demolida em 1933, lado epístola (figura 267). Atualmente está sob a guarda do Museu de Arte Sacra.

⁶⁸ Ver nota de pé de página nº 13, p. 138.

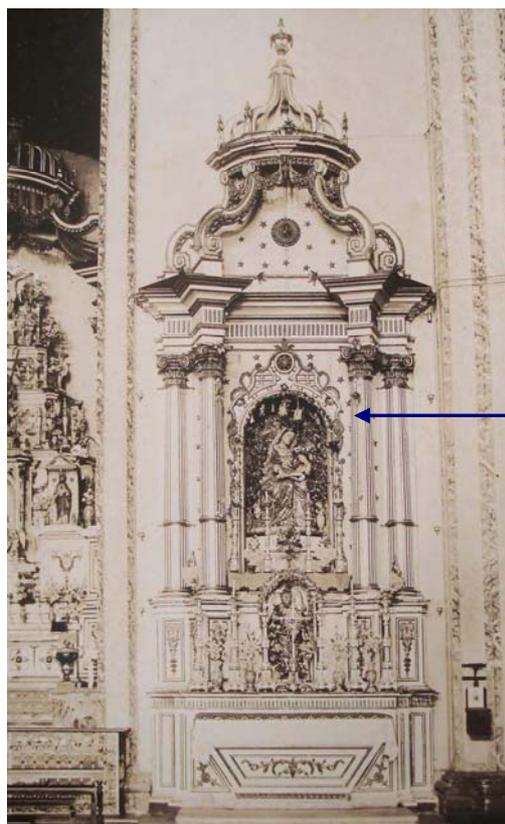


Figura 267 – Altar colateral da antiga Sé.
 Fonte: Álbum de fotografia “A Sé primacial do
 Brasil – Bahia”. Coleção Alberto Martins Catharino,
 Biblioteca do Museu de Arte Sacra – UFBA.

A representação da Senhora Santana veste indumentária romana: túnica, manto e véu. A menina também usa indumentária romana, mas sem a utilização do véu.

A policromia⁶⁹ possui estofamento com folha metálica dourada e, sobre a folha, o artista realizou esgrafitos horizontais com linhas finas e delgadas. A folha metálica fica aparente formando desenhos de flores, ramagens alongadas e trifólios (figura 268), da mesma forma que observamos na imagem de Nossa Senhora das Dores (figura 269). O artista trabalhou também com pintura a pincel contornando com claro e escuro os desenhos da folha metálica que fica aparente.

⁶⁹ Esta imagem foi restaurada recentemente sendo visível a intervenção estética. Consideramos para a análise somente a pintura original.



Figura 268 – Santana Mestre, MAS, túnica com ramagens alongadas contornadas com pintura a pincel em verde claro e verde escuro⁷⁰.



Figura 269 – Nossa Senhora das Dores, Catedral Basílica, túnica com ramagens alongadas contornadas com pintura a pincel em azul e branco.

A borda do manto da menina possui a mesma elaboração com o desenho do “cordão perolado” (figura 270). Nesta imagem, portanto, não há os desenhos da tulipa e sim losangos alternados por círculos.



Figura 270 – Santana Mestre, MAS, borda da túnica da menina com “cordão perolado”.

A punção na folha metálica dourada foi realizada utilizando instrumentos em forma circular e de “estrela” de cinco pontas. A parte interna das volutas, trifólios, ramagens alongadas, bordas da túnica, borda do manto, onde a folha metálica está aparente são contornadas pela punção.

⁷⁰ Parte do sombreado, realizado com pintura a pincel em verde escuro, não é original.

A imagem de Nossa Senhora da Palma⁷¹ (figura 271) esculpida em madeira, policromada e dourada, mede 160cm de altura.

Representa uma jovem senhora, posição frontal, de pé, sobre um bloco de nuvens com cinco querubins. A linha de prumo em relação à cabeça cai entre os dois pés. A cabeça está voltada para a frente com pequena inclinação para a direita, rosto arredondado com parte dos cabelos aparentes cobertos por um véu. Olhos de vidro, sobrancelhas definidas, nariz fino, lábios delimitados. Braço direito afastado do tórax e mão direita com dedos polegar e indicador próximos segura uma palma. Braço esquerdo flexionado e mão esquerda entreaberta segura o Menino Jesus.



Figura 271 – Nossa Senhora da Palma, Igreja da Palma.

Os membros inferiores estão cobertos pela túnica. Veste indumentária romana: túnica, manto e véu. A policromia possui estofamento com folha metálica dourada, e sobre a folha o artista realizou esgrafitos horizontais com linhas finas e delgadas.

⁷¹ Não encontramos nenhuma referência sobre esta iconografia. Esta representação se assemelha a Nossa Senhora da Vitória, onde a Virgem Maria segura uma palma, como símbolo da vitória.

A folha metálica fica aparente formando desenhos de flores, ramagens alongadas e trifólios. Identificamos, portanto, que esta não é a pintura original através das lacunas existentes (figura 272).



Figura 272 – Nossa Senhora da Palma, Igreja da Palma, pinturas sobrepostas.

Na parte interna do manto, com pintura a pincel, desenhos em forma de “cordão perolado” e tulipas (em vermelho) alternadas com forma circulares (figura 273), conforme já analisamos na imagem de Nossa Senhora das Dores (figura 274). Repetem-se também desenhos geométricos (losangos alternados por formas circulares) na barra da túnica similar ao que encontramos no manto da menina da Santana Mestra.



Figura 273 – Nossa Senhora da Palma, Igreja da Palma, “cordão perolado” (em azul) e tulipas alternadas por círculos (em vermelho).



Figura 274 – Nossa Senhora das Dores, Catedral Basílica, barra do manto com “cordão perolado”.

A policromia possui estofamento com folha metálica dourada e, sobre a folha, o artista realizou esgrafitos horizontais. A folha metálica fica aparente formando desenhos de flores, ramagens alongadas e trifólios, da mesma forma que observamos na imagem de Nossa Senhora das Dores e da Santana Mestra analisadas anteriormente. O artista trabalhou também com pintura a

pincel contornando com claro e escuro os desenhos da folha metálica que fica aparente.

Nesta pintura há acréscimos de arranjos florais sobre as ramagens, porém não estão centrados em florões como observamos no “padrão florões”.

A imagem do São Salvador⁷² (figura 275) proveniente da Antiga Sé está atualmente sob a guarda do Museu de Arte Sacra. Esculpida em madeira policromada, e dourada, com 110cm, representa um jovem de pé, posição frontal, sobre uma base simplificada. A linha de prumo em relação à cabeça cai entre os dois pés. A cabeça está voltada para a frente, rosto alongado com cabelos em entalhes profundos formando mechas definidas. Olhos de vidro, sobrancelhas definidas, nariz fino, lábios delimitados. O braço direito, afastado do tórax, exhibe a mão semiaberta e o esquerdo flexionado, segura o globo terrestre. Os membros inferiores estão cobertos pela túnica. Os pés com sandálias estão aparentes.



Figura 275 – São Salvador, MAS.

Localizava-se em um Nicho sobre o arcaz na sacristia da antiga Sé (figura 276) (SANTOS, 1933).

⁷² Não encontramos iconografia da imagem do São Salvador.

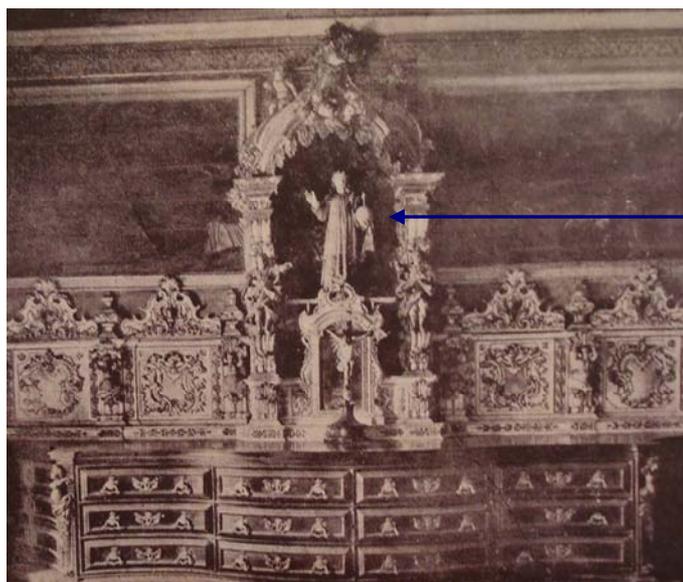


Figura 276 – Nicho com a imagem do São Salvador, Sacristia da antiga Sé

Veste túnica e manto. A túnica possui estofamento com folha metálica dourada, e, sobre a folha, esgrafitos horizontais com linhas finas e delgadas até a altura do joelho. Na gola da túnica, o artista trabalhou com desenho à pincel, formando desenhos geométricos, losangos alternados por formas circulares.

Compõem a barra da túnica desenhos a pincel também em formas geométricas (losangos alternados por formas circulares), “cordões perolados”, folhagens com curvas e contracurvas, tracejados formando uma rede em linhas diagonais (figura 277), conforme observamos também na barra da túnica da imagem de Nossa Senhora das Dores (figura 278).



Figura 277 – São Salvador, MAS, barra da túnica.



Figura 278 – Nossa senhora das Dores, Catedral Basílica, barra da túnica.

A parte interna do manto com pintura rosa possui florões dourados construídos em “reservas de ouro”. Os “ressaídos” são construídos com pintura a pincel em vermelho bordô e rosa escuro. Ornamentam a folha metálica punções realizadas com instrumentos em forma de “x”.

Na barra da túnica, formas geométricas construídas com pintura a pincel (figura 279), assemelham-se à barra da túnica da Santana Mestre (figura 280) analisada dentro deste padrão.



Figura 279 – São Salvador, MAS, barra da Túnica.



Figura 280 – Santana Mestre, MAS, barra da túnica.

Chamaremos de “**padrão volutas - c**” um terceiro grupo que possuem, na decoração das vestes, volutas e ramagens alongadas. Neste grupo, encontramos três imagens que possuem uma pintura bastante singular, com elementos similares e acréscimos de novas formas completamente diferente do que vimos até então. Classificamos neste grupo as imagens de Nossa Senhora das Mercês do MAS, Nossa Senhora do Boqueirão, da Igreja do Boqueirão e Senhor Ressuscitado, da OTSD.

A imagem de Nossa Senhora das Mercês⁷³ (figura 281), esculpida em madeira, policromada e dourada, mede 91cm de altura. Representa uma jovem senhora, posição frontal, de pé, sobre um bloco de nuvens. A linha de prumo em relação à cabeça cai entre os dois pés. A cabeça está voltada para a frente com pequena inclinação para a direita, rosto oval com parte dos cabelos aparentes cobertos por um véu. Olhos de vidro direcionados para baixo, característica básica de imagens retabulares (RIBEIRO, 2005, p. 21), sobranceiras definidas, nariz fino, lábios delimitados.



Figura 281 – Nossa Senhora das Mercês,
Convento de Santa Tereza,
MAS.

⁷³ A devoção da Virgem das Mercês surgiu na Espanha, no século XIII. Apareceu a São Pedro Nolasco, pedindo-lhe que fundasse uma Instituição com o objetivo de resgatar cristãos aprisionados pelos sarracenos. Foi assim invocada orago da Ordem Militar da Redenção dos cativos. As representações mais frequentes de Nossa Senhora das Mercês mostram-na de véu ou com a cabeça descoberta e cabelos caindo-lhes aos ombros. Ela tem os braços abertos em sinal de proteção. Certas representações apresentam Nossa Senhora das Mercês semelhante à do Carmo, segurando um bentinho com o brasão Mercedário (CUNHA, 1993, p. 27).

Os dois braços estão afastados do tórax com a mão espalmada para a frente. Os membros inferiores estão cobertos pela túnica.

Veste túnica branca, presa à cintura por um cinto preto e escapulário branco com as insígnias da ordem Mercedária. Sobre os ombros, uma capa também branca lhe cai aos pés.

Esta imagem recentemente foi restaurada pela equipe do referido Museu⁷⁴ onde constatou, através de prospecções, que não há pinturas sobrepostas no estofamento. Em documentos datados de 1961⁷⁵, há o registro da intervenção realizada pelo Prof. João José Rescala, porém tudo leva a crer que não houve intervenções na policromia, uma vez que há a seguinte observação: *“A Imagem de Nossa Senhora está muito bem conservada, tendo somente mutilados o dedo polegar e mínimo da mão esquerda [...]”*.

A túnica possui toda a parte frontal revestida com a folha metálica dourada e, sobre a folha, esgrafitos horizontais e concêntricos, volutas, motivos zoomorfos (não muito comum na pintura da imaginária baiana), e motivos fitomorfos.

Nas laterais da túnica, repousam duas borboletas, uma em cada lado, sem muita elaboração (figura 282).



Figura 282 – Nossa Senhora das Mercês, Convento de Santa Tereza, MAS, detalhe da decoração da túnica.

⁷⁴ Restauradoras Cláudia Guanais e Núbia Santos.

⁷⁵ Livro de Registro da Coleção da Arquidiocese, objetos da Mitra – Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, 28/out/1961.

Na parte superior do escapulário, dois anjos seguram a coroa com uma mão e na outra, sustentam um pequeno escapulário, onde o cordão forma um “m” (referente à primeira letra de Maria). Logo acima, um outro “m” manuscrito bastante delicado (figura 283). Os anjos estão sobre um bloco de nuvens, e sob as nuvens, no terço inferior, ramagens, volutas e flores estilizadas.



Figura 283 – Nossa Senhora das Mercês,
Convento de Santa Tereza, MAS, detalhe do escapulário.

Na parte interna do manto, o estofamento possui esgrafitos horizontais, ficando a folha metálica aparente nos desenhos em forma de exuberantes ramagens, volutas com curvas e contracurvas, trifólios e pequenos desenhos circulares (figura 284). Utilizou-se pintura a pincel em marrom, contornando parte destes desenhos.



Figura 284 – Nossa Senhora das Mercês,
Convento de Santa Tereza, MAS, detalhe da
parte interna do manto.

A parte interna do véu é totalmente revestida com a folha metálica dourada e, sobre a folha, esgrafitos horizontais e pintura a pincel formam ramagens alongadas. A pala da túnica, também revestida com a folha metálica dourada, possui a técnica do esgrafito (figura 285). Na parte central há a representação de duas folhas simétricas onde, no seu interior, o artista trabalhou com pintura a pincel em forma de “escamas de peixe”, flores simplificadas, ramagens com um caule central de onde partem várias folhas alongadas, realizadas com uma única pincelada.

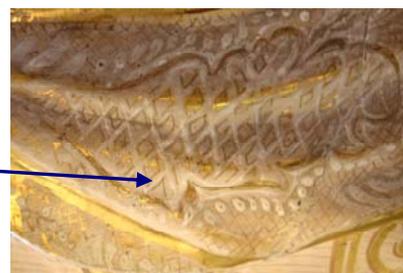


Figura 285 – Nossa Senhora das Mercês, Convento de Santa Tereza, MAS, parte interna do véu e pala da túnica.

Esta imagem possui duas técnicas completamente diferentes na construção da sua policromia.⁷⁶ Enquanto na parte frontal, utilizou-se a folha metálica dourada em toda sua superfície e, sobre a folha, esgrafitos, volutas, trifólios e ramagens alongadas, na parte posterior utilizou-se a “reserva de ouro” para a construção dos grandes florões centrados por arranjos florais. Após prospecção, constatamos que toda esta superfície está coberta com o

⁷⁶ Apesar de possuir duas técnicas diferentes, consideramos que as volutas tem uma maior relevância em relação aos florões, uma vez que os mesmos aparecem na parte posterior do manto, local pouco visível.

bolo armênio, porém somente na área dos florões é que se aplicou a folha metálica dourada (figura 286).



Figura 286 – Nossa Senhora das Mercês, convento de Santa Tereza, MAS, parte posterior do manto.

A ornamentação com punções foi utilizada somente nos florões da parte posterior do manto (figura 287). Utilizou-se para a punção instrumento com forma circular. No bloco de nuvens, utilizou folha metálica prateada e, sobre a folha, esgrafitos com linhas paralelas (figura 288).



Figura 287 – Nossa Senhora das Mercês, Convento de Santa Tereza, MAS, punção na parte posterior do manto.



Figura 288 – Nossa Senhora das Mercês, Convento de Santa Tereza, MAS, folha metálica prateada.

A imagem de Nossa Senhora da Conceição⁷⁷ do Boqueirão (figura 289) esculpida em madeira policromada e dourada, mede 110cm de altura.

Representa uma jovem senhora, posição frontal, de pé, sobre um bloco de nuvens com três querubins. A linha de prumo em relação à cabeça cai entre os dois pés. A cabeça está voltada para a direita, rosto arredondado com cabelos com entalhes profundos formando mechas definidas. Decora o cabelo cordão de pérolas encimado por uma pedra verde. Olhos de vidro, sobrancelhas definidas, nariz fino, lábios delimitados. Braços flexionados, mãos postas. Os membros inferiores estão cobertos pela túnica. Possui a perna esquerda levemente flexionada.



Figura 289 – Nossa Senhora da Conceição, Igreja do Boqueirão.

Veste indumentária romana (túnica e manto). Toda a veste (inclusive a parte posterior do manto) foi revestida com folha metálica dourada. A túnica possui esgrafitos vermiculares, circulares e concêntricos, e uma diversidade de técnicas: pastilhamento, relevos, pedras coloridas e areia dourada (figura 290).

⁷⁷ Ver nota de pé de página nº 26, p. 165.

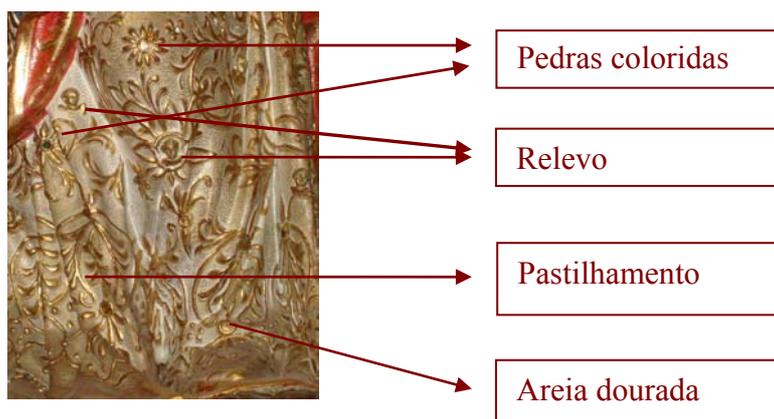


Figura 290 – Nossa Senhora da Conceição, Igreja do Boqueirão, detalhe da túnica.

Como já dissemos anteriormente, Manoel Querino atesta ser o pintor Athanásio Rodrigues Seixas (1836/1909) o autor da policromia desta imagem como também da imagem de Nossa Senhora das Mercês do Convento de Santa Tereza (1911, p. 92) sob a guarda do Museu de Arte Sacra. Esta informação foi surpreendente, pois havíamos realizado a análise formal das duas obras, (sem conhecimento das autorias) encontrando grandes similaridades na forma dos desenhos, apesar de possuírem técnicas diferentes.

Na imagem de Nossa Senhora da Conceição, na altura do joelho, há dois anjos confeccionados em alto relevo segurando uma coroa, tendo logo abaixo, o monograma “JM” – Jesus e Maria confeccionada na técnica do pastilho (figura 291). Na imagem de Nossa Senhora das Mercês, na parte superior do escapulário, com pintura a pincel, há também a mesma cena, apesar de ser construída com técnica diferente (figura 292).



Figura 291 – Nossa Senhora da Conceição, Igreja do Boqueirão, anjos segurando a coroa.



Figura 292 – Nossa Senhora das Mercês, MAS, anjos segurando a coroa.

Na decoração da túnica das duas imagens, vários outros elementos se repetem como podemos constatar nesta forma bastante singular (figuras 293 e 294).



Figura 293 – Nossa Senhora da Conceição, Igreja do Boqueirão, detalhe da túnica.



Figura 294 – Nossa Senhora da Conceição, Igreja do Boqueirão, detalhe da túnica.

A pala da túnica segue a mesma construção da pala de Nossa Senhora das Mercês. Sobre a folha metálica dourada, esgrafitos e pintura a pincel com ramagens alongadas, tendo na parte central formas de “escamas de peixe” (figura 295). Ao centro, uma pedra verde engastada.

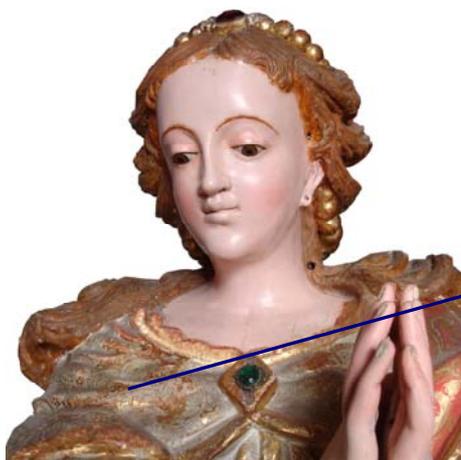


Figura 295 – Nossa Senhora da Conceição, Igreja do Boqueirão, pala da túnica.



A parte posterior do manto possui esgrafitos concêntricos, pastilhamento formando ramos de flores simplificadas e várias estrelas com cinco pontas confeccionadas em relevo.

A imagem do Senhor Ressuscitado⁷⁸ (figura 296), esculpida em madeira policromada e dourada, com 120cm de altura, representa uma figura masculina, posição frontal, desnudo, de pé sobre um bloco de nuvens. A linha de prumo em relação à cabeça cai entre os dois pés. A cabeça está voltada para a direita, rosto alongado com cabelos e barba com entalhes profundos formando mechas definidas. Olhos de vidro, sobrancelhas definidas, nariz fino, lábios delimitados. Braço direito flexionado para cima e braço esquerdo flexionado na altura da cintura. Possui a perna esquerda levemente flexionada.



Figura 296 – Senhor Ressuscitado, OTSD.

Segundo Marieta Alves, esta imagem é mencionada no inventário de 1830, com a informação de que anualmente, pela páscoa era colocada no alto do trono, onde permanecia uma semana.⁷⁹

Em relação à policromia, a carnação recebeu acréscimos de má qualidade (sangramentos, barba e cabelo), porém, felizmente, respeitaram a pintura do manto e do perizônio.

⁷⁸ A representação do Cristo ressuscitado mostra sua saída do sepulcro, triunfante, vestindo perizônio e um manto vermelho esvoaçante. Traz estigmas no corpo e à mão esquerda, um estandarte vermelho preso a bastão em forma de cruz. A mão direita abençoa, os braços semi abertos estão em posição de quem se eleva aos céus. (CUNHA, 1993, p. 36)

⁷⁹ ALVES, Marieta. A era dos museus, *Jornal a Tarde*, 15-09-1958.

Na parte interna do manto há aplicação da folha metálica dourada e, sobre a folha, o artista trabalhou com esgrafitos horizontais, pintura a pincel em vermelho, deixando a folha aparente nos desenhos de ramagens, volutas com curvas e contracurvas, trifólios, tulipas e desenhos circulares (figura 297).



Figura 297 – Senhor Ressuscitado, OTSD, parte interna do manto.

Entre as ramagens há um monograma de Jesus e Maria, muito similar ao encontrado na pintura da Nossa Senhora da Conceição, Igreja do Boqueirão, e de Nossa Senhora das Mercês do MAS. Vale ressaltar que cada monograma foi realizado com técnicas diferentes. No monograma da policromia do Senhor ressuscitado (figura 298), a folha metálica dourada está exposta na forma do desenho desejado, contornada na orla externa por pintura a pincel e a punção na parte interna. Este monograma se confunde com as ramagens, e só se tornou visível graças a ampliação da imagem. Na imagem da Nossa Senhora da Conceição, Igreja do Boqueirão, (figura 299), utilizou-se a técnica do pastilhamento e folha metálica dourada e na imagem de Nossa Senhora das Mercês (figura 300), a folha metálica dourada está aparente na forma do desenho desejado, complementado com pintura a pincel.



Figura 298 – Senhor Ressuscitado, OTSD, monograma de Jesus e Maria.



Figura 299 – Nossa Senhora da Conceição, Igreja do Boqueirão, monograma de Jesus e Maria.



Figura 300 – Nossa Senhora das Mercês, MAS, monograma de Maria.

O perizônio possui toda sua extensão coberto pela folha metálica dourada e, sobre ela, o artista trabalhou com esgrafito formando linhas finas e delgadas imitando um tecido rendado. Complementa a decoração pintura a pincel (figura 301).



Figura 301 – Perizônio com imitação de tecido rendado.

Um outro elemento muito similar encontrado nas três imagens – Senhor Ressuscitado, OTSD (figura 302), Nossa Senhora da Conceição, Igreja do Boqueirão, (figura 303) e Nossa Senhora das Mercês, MAS (figura 304) são linhas diagonais que se cruzam, formando losangos, denominado de “guilhocês”. Na intersecção destas linhas, destacam-se formas circulares. Compõem esta decoração esgrafitos com linhas horizontais.



Figura 302 – Senhor Ressuscitado, OTSD, detalhe do perizônio.



Figura 303 – Nossa Senhora das Mercês, MAS, detalhe da túnica.



Figura 304 – Nossa Senhora da Conceição, Igreja do Boqueirão, detalhe da parte interna do manto.

Na parte posterior do manto (figura 305), o artista utilizou a mesma técnica adotada na Nossa Senhora das Mercês (figura 306), ao utilizar “reservas de ouro” formando florões centrados por rosáceas. Observamos que as rosas das duas imagens possuem similaridades.



Figura 305 – Senhor Ressuscitado, OTSD.



Figura 306 – Nossa Senhora das Mercês.

Denominamos de “**padrão volutas - d**” as imagens do Sagrado Coração de Jesus e Sagrado Coração de Maria, pertencentes a uma coleção particular. O busto do Sagrado Coração de Jesus⁸⁰ (figura 307), acondicionado em caixa de madeira protegida por vidro, recebeu, apenas na parte frontal, tratamento esmerado na talha e na policromia.

Esculpido em madeira policromada e dourada, com 54cm de altura, representa uma figura masculina com a cabeça voltada para a direita, rosto oval com cabelos e barba com entalhes profundos. Olhos de vidro, nariz fino, lábios com ausência de policromia. Sobrancelha delimitada.



Figura 307 – Sagrado Coração de Jesus, coleção particular.

As duas mãos seguram o manto na altura do peito onde está o coração flamejante circundado por uma coroa de espinhos.

Esta imagem fornece pistas sobre o período desta policromia, uma vez que, segundo Kátia Mattoso (1992, p. 406), esta devoção foi introduzida no Brasil na década de 1870 pela Associação do Apostolado da Oração.

⁸⁰ A devoção ao Sagrado Coração de Jesus teve como consequência as aparições de Nosso Senhor a Santa Margarida Maria Alacoque no mosteiro de Paray-le-Monial a partir de 1673. A encíclica de Pio XII, *Haurietis aquas*, de 15 de Maio de 1956 salienta que é o próprio Jesus que toma a iniciativa de nos apresentar o Seu Coração como fonte de restauração e de paz: “*Vinde a mim, todos vós, que estais cansados e oprimidos, que Eu vos aliviarei. Tomai sobre vós o meu jugo e aprendei de mim, porque sou manso e humilde de coração e encontrareis descanso para o vosso espírito. Pois o meu jugo é suave e o meu fardo é leve*”. (Mt. 11, 28-30). (Acesso em <http://www.asc.org.br> em 20/02/2010).

Considerando esta data, podemos afirmar, com certeza, que esta policromia foi realizada a partir do final do século XIX.

As vestes foram encobertas com a folha metálica dourada e, sobre a folha, esgrafitos horizontais e pintura a pincel. A folha fica aparente nos desenhos de ramagens alongadas, flores em forma de margarida e desenhos circulares. No lado direito do manto, aplicou-se pintura azul escuro, onde os desenhos são contornados com pintura a pincel em preto e azul claro. O lado esquerdo e a manga da túnica possuem pintura lilás, com os desenhos contornados parcialmente em lilás escuro e no forro. A parte interna do manto possui pintura azul claro com os desenhos contornados com pintura a pincel em azul e branco (figura 308).



Figura 308 – Vestes do Sagrado Coração de Jesus.

O busto do Sagrado Coração de Maria⁸¹ (figura 309) em madeira policromada e dourada, com 52cm de altura representa uma figura feminina com a cabeça voltada para a direita, rosto oval com cabelos encobertos por um véu. Olhos de vidro, nariz fino, lábios e sobrancelhas delimitadas. As duas mãos seguram o manto na altura do peito onde está o coração flamejante circundado por uma coroa de flores.



Figura 309 – Sagrado Coração de Maria, coleção particular.

As vestes possuem o mesmo tratamento das vestes do Sagrado Coração de Jesus.

Aplicou-se a folha metálica dourada e, sobre a folha, esgrafitos horizontais e pintura a pincel, deixando a folha aparente nos desenhos de ramagens alongadas, flores em forma de margarida e desenhos circulares. O manto possui pintura azul escuro, onde os desenhos são contornados com

⁸¹ A devoção ao Coração Imaculado de Maria surgiu com os membros de várias confrarias do Rosário que tinham o costume de dedicar quinze sábados seguidos à Rainha do Santíssimo Rosário. Isto mostra quão unido está o Coração Imaculado de Maria ao Sagrado Coração de Jesus Seu Filho e Nosso Senhor. Assim os dois Corações são inseparáveis, pois onde está Um está também o Outro tornando-se assim a Mãe Co-redentora da Humanidade. (Acesso em <http://www.asc.org.br> em 20/02/2010).

pintura a pincel em preto e azul. O forro do manto é vermelho com os desenhos contornados com pintura a pincel em vermelho escuro. A túnica possui pintura azul claro com os desenhos contornados em azul e branco (figura 310).



Figura 310 – Vestes do Sagrado Coração de Maria.

4.3. PADRÃO FLORÕES / VOLUTAS

Denominaremos “**padrão florões /volutas**” as pinturas que apresentam os dois padrões de forma simultânea, sem que um sobressaia ao outro. As imagens de Santa Tereza localizada no MAS e Nossa Senhora do Rosário, na OTSD, são exemplos desta pintura.

A Imagem de Santa Tereza d’Ávila ou Santa Tereza de Jesus⁸² (figura 311) pertencente ao Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia, localiza-se no altar mor da Igreja de Santa Tereza. A escultura, confeccionada em madeira policromada e dourada, mede 152cm de altura. Representa uma jovem senhora em pé, posição frontal com a cabeça direcionada para a direita, rosto oval, cabelos cobertos pela coifa, boca semi aberta com dentes aparentes. Olhos de vidro direcionados para cima, sobrancelha delimitada, nariz fino. O braço direito, flexionado levemente para cima, possui os dedos indicador e polegar unidos, segurando uma pena, enquanto o braço esquerdo, afastado do tórax, também flexionado, segura um livro aberto. Os membros inferiores estão encobertos pela túnica, com os pés aparentes. A perna direita está levemente flexionada.



Figura 311 – Santa Tereza D’Ávila, MAS.

⁸² Doutora da Igreja e autora de grandes textos sobre espiritualidade, Tereza nasceu em Ávila, na Espanha. De origem nobre, aos vinte anos de idade, tornou-se carmelita e empreendeu a reforma da Ordem juntamente com São João da Cruz (CUNHA, 1993, p. 71).

É representada vestindo o hábito carmelita: túnica e escapulário marrom, véu preto, capa branca. A parte frontal da veste recebeu folha metálica dourada e, sobre a folha, esgrafitos vermiculares, horizontais, exuberantes ramagens, volutas com curvas e contracurvas, trifólios e pequenos desenhos circulares. A folha metálica dourada fica aparente conforme o desenho desejado.

Observa-se na túnica, na altura do joelho direito, um grande florão centrado por desenhos fitomorfos realizados com pintura a pincel: duas dalias com centros ovais e grande número de pétalas com bordas curvadas para a frente e três flores bastante simplificadas (figura 312).



Figura 312 – Santa Tereza D'Ávila, MAS, arranjos florais ao centro do florão.

Deste grande florão partem ramagens com curvas e contracurvas, trifólios e formas circulares (figura 313). Nos desenhos em que a folha metálica está aparente, a punção contorna parte da orla interna, enquanto na orla externa há o predomínio de pinceladas em marrom e preto, criando áreas de luz e sombra respectivamente. Esgrafitos vermiculares concêntricos compõe a decoração (figura 314).



Figura 313 – Santa Tereza D'Ávila, MAS, esgrafitos vermiculares, ramagens alongadas.

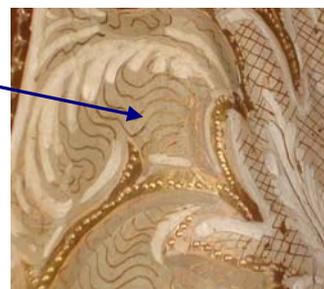


Figura 314 – Santa Tereza D'Ávila, MAS, esgrafitos vermiculares, ramagens com curvas e contracurvas, trifólios e desenhos circulares.

O escapulário possui esgrafitos vermiculares e, na parte superior, o brasão da Ordem dos Carmelitas. Sob o brasão, ramagens em forma de volutas, trifólios e formas circulares. A representação do tecido rendado aparece na coifa, com finíssimos esgrafitos em linhas onduladas (figura 315). A decoração da renda foi complementada com pintura a pincel, formando desenhos sinuosos e delicados. Na parte central da coifa há a representação de duas folhas simétricas, onde no seu interior o artista trabalhou com pintura a pincel em forma de “escamas de peixe”, flores simplificadas e trifólios. Há também ramagens com um caule central de onde partem várias folhas alongadas, realizadas com pintura a pincel.



Figura 315 – Santa Tereza D'Ávila, MAS, representação de tecido rendado.



A parte frontal da capa possui dois grandes florões dourados centrados por desenhos fitomorfos realizados com pintura a pincel: duas dalias com centros ovais e grande número de pétalas com bordas curvadas para a frente e uma rosa (figura 316).



Figura 316 – Santa Tereza D'Ávila, MAS, arranjos florais.

A imagem de Nossa Senhora do Rosário⁸³ (figura 317), pertencente à Ordem Terceira de São Domingos está localizada na capela lateral da Irmandade.

A escultura em madeira dourada e policromada, com 140cm de altura, representa uma jovem senhora em pé, sobre um bloco de nuvens com sete querubins. A linha de prumo em relação à cabeça cai entre os dois pés. A cabeça está voltada para a frente com pequena inclinação para a esquerda, rosto oval com parte dos cabelos aparentes cobertos por um véu. O braço direito está afastado do tórax e a mão segura um rosário, enquanto o esquerdo, flexionado, segura o manto onde assenta o menino Jesus.



Figura 317 – N. Sra. do Rosário, OTSD.

Olhos de vidro. Possui sobrancelhas definidas, nariz fino e lábios delimitados. Possui a perna esquerda levemente flexionada. Veste indumentária romana (túnica, manto e véu). A pintura desta imagem está em péssimo estado de conservação, o que nos permitiu verificar nas lacunas, a existência de quatro pinturas sobrepostas (figura 318).

⁸³ A devoção a Nossa Senhora do Rosário foi divulgada na Europa e na África pelos frades dominicanos e, no Brasil, pelos frades capuchinhos. A virgem é representada geralmente sobre um bloco de nuvens com querubins, de pé ou sentada, trazendo o Menino Jesus. Eles seguram um rosário à mão direita. Em outras representações, Nossa Senhora entrega o rosário à São Domingos (CUNHA, 1993, p. 31).

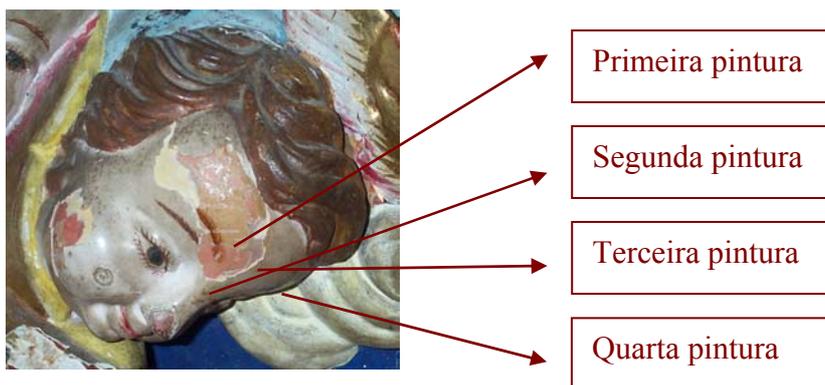


Figura 318 – pinturas sobrepostas.

Em anotações avulsas do professor Carlos Ott, há o seguinte registro: *“Em 1. de outubro de 1864, a Ordem 3. de São Domingos pagou 40\$000 a José Ciríaco Xavier de Menezes importe da encarnação da Imagem de Nossa Senhora do Rosário. Arquivo da Ordem 3 de S. Domingos, Receita e Despesa 1860 – 1869, fo. 339r.”*⁸⁴

Seria então, esta pintura com excelente qualidade técnica, realizada na segunda metade do século XIX? É necessário, portanto, estudos mais aprofundados para que se possa responder a esta questão, pois nesta mesma Ordem há uma outra representação de Nossa Senhora do Rosário. Esta outra imagem de menor tamanho, possui apenas uma pintura (análise realizada nas lacunas existentes) e possivelmente foi doada por uma irmã conforme analisamos nas transcrições de Carlos Ott:

*“Na sessão da Mesa da Ordem 3. de São Domingos, de 3 de abril de 1892, pelo Secrerário foi nomeada uma Comissão composta de cinco membros dentre os mesários atuaes [...] afim de promover uma subscrição cujo produto será aplicado à aquisição de um pequeno altar para ser collocado na segunda sacristia[...] e ser consagrado a Nossa Senhora do Monte do Carmo, cuja imagem foi offerecida por uma respeitável Irmã já falecida.”*⁸⁵

Em toda a túnica, aplicaram-se a folha metálica dourada e, sobre esta folha, esgrafitos horizontais, florões, ramagens alongadas com curvas e contracurvas, trifólios e formas circulares.

Nos desenhos em que a folha metálica está aparente, a punção contorna parte da orla interna, enquanto na orla externa há o predomínio de

⁸⁴ OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA.

⁸⁵ Idem, ibidem.

pinceladas em branco e marrom claro, criando áreas de luz e sombra respectivamente. Ao centro do florão, observamos uma dália, duas rosas, dois botões de rosas e pequenas folhas em verde e branco (figura 319). Este mesmo arranjo encontramos na imagem de Santa Tereza (figura 320). Observamos que, além destas flores, as pequenas folhas que circundam o arranjo são bastante similares, diferenciando apenas na utilização das cores.



Figura 319 – Nossa Senhora do Rosário, OTSD, arranjos florais.



Figura 320 – Santa Tereza, MAS, arranjos florais.

Na parte interna e externa do manto, o artista trabalhou com “reserva de ouro”, com grandes florões centrados com dalias e rosas. Estes florões são recortados com pintura vermelha e azul respectivamente.

A barra da túnica, através da técnica do “esgrafito”, representa um tecido rendado com finíssimas linhas horizontais. O artista trabalhou também com pintura a pincel, complementando a decoração da renda (figura 321). Há ainda ramagens com um caule central de onde partem várias folhas alongadas (figura 322). Esta imitação de renda repete-se na pala da túnica e na parte interna do véu. Na parte central da pala, observa-se uma pedra vermelha engastada.



Figura 321 – Nossa Senhora do Rosário, OTSD, barra da túnica.



Figura 322 – Nossa Senhora do Rosário, OTSD, barra da túnica.

A outra imagem que classificamos neste grupo, é a representação de Nossa Senhora do Rosário⁸⁶ (figura 323) pertence à Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo. A escultura confeccionada em madeira dourada e policromada com aproximadamente 150cm de altura, representa uma jovem senhora em pé, sobre um bloco de nuvens com sete querubins ladeados por dois anjos de corpo inteiro. A linha de prumo em relação à cabeça cai entre os dois pés. A cabeça está voltada para a frente com pequena inclinação para a direita, rosto oval com parte dos cabelos aparentes cobertos por um véu. O braço direito está afastado do tórax e a mão segura uma conta com os dedos polegar e indicador. O esquerdo, flexionado, segura o manto onde assenta o menino Jesus. Olhos de vidro. Possui sobrancelhas definidas, nariz fino e lábios delimitados. Possui a perna esquerda levemente flexionada. Veste indumentária romana.



Figura 323 – Nossa Senhora do Rosário, Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo.

⁸⁶ Ver nota de pé de página nº 83, p. 256.

Em uma lacuna na parte posterior do manto identificamos que não há pinturas sobrepostas. A parte frontal da túnica, a parte interna e externa⁸⁷ do manto foi revestida com a folha metálica dourada e, sobre a folha, esgrafitos horizontais, florões, ramagens alongadas com curvas e contracurvas, trifólios e formas circulares.

Na parte externa do manto, sobre a folha metálica dourada, pintura azul⁸⁸ com esgrafitos horizontais (figura 324). Nos desenhos em que a folha metálica está aparente, a punção contorna parte da orla interna, enquanto na orla externa há o predomínio de pinceladas em azul escuro e azul claro, criando áreas de luz e sombra respectivamente. Alguns elementos são bastante similares aos padrões encontrados nas imagens de Santa Tereza, MAS (figura 325) e Nossa Senhora do Rosário, OTSD (figura 326).



Figura 324 – Nossa Senhora do Rosário, Ig. de N. Sra. do Rosário das Portas do Carmo.



Figura 325 – Santa Tereza, MAS.



Figura 326 – Nossa Senhora do Rosário, OTSD.

Os arranjos florais ao centro dos florões (figura 327) seguem a mesma construção ornamental já vistas nas imagens de Santa Tereza, MAS (figura 328) e Nossa Senhora do Rosário, OTSD (figura 329).

⁸⁷ Na parte externa do manto, há o revestimento apenas nas partes frontais, portanto as que são visíveis. Na parte posterior, há pintura em azul. Não foi possível identificar se há reservas de ouro.

⁸⁸ Uma outra pista que fornece a datação da pintura, de acordo com Claudina Moresi, é o pigmento azul da Prússia. Não sabemos se corresponde a esta pintura, uma vez que necessita realizar análise em laboratório. Fica, porém o registro desta possibilidade, pois segundo a autora, este pigmento foi descoberto em 1704 pelo alemão Diesbach, fabricante de cores. O azul da Prússia foi geralmente utilizado em pinturas na Europa no final do século XVIII e século XIX (MORESI, 2001, p. 117).



Figura 327 – Nossa Senhora do Rosário, Ig. de N. Sra. do Rosário das Portas do Carmo.



Figura 328 – Santa Tereza, MAS.



Figura 329 – Nossa Senhora do Rosário, OTSD.

Na pala da túnica, há uma pedra vermelha engastada ao centro de uma flor construída em relevo com seis pétalas (figura 330), conforme observamos também na imagem de Nossa Senhora do Rosário da OTSD (figura 331). Na imagem de Nossa Senhora do Rosário da Igreja do Rosário, constatamos que esta flor é confeccionada na própria madeira. Na outra imagem não podemos verificar, se a flor foi esculpida ou adicionada posteriormente.

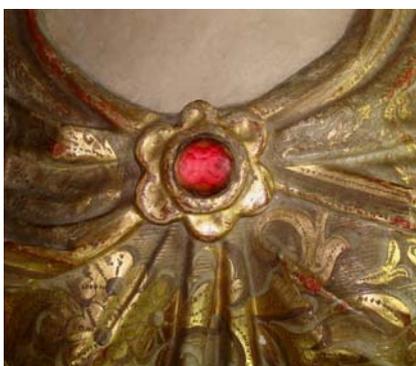


Figura 330 – Nossa Senhora do Rosário, Ig. de N. Sra. do Rosário das Portas do Carmo.



Figura 331 – Nossa Senhora do Rosário, OTSD.

A pintura no braço da túnica (figura 332) possui esgrafitos e pintura a pincel, formando uma delicada renda, muito similar à borda da túnica da imagem da OTSD (figura 333).



Figura 332– Nossa Senhora do Rosário, Ig. de N. Sra. do Rosário das Portas do Carmo.



Figura 333 – Nossa Senhora do Rosário, OTSD.

Resultados Alcançados

Após estas análises, constatamos que a pintura na escultura sacra católica baiana possui um rico e variado repertório, onde além dos “grandes florões dourados” possui outras ornamentações pouco conhecidas e divulgadas pela historiografia. Faremos uma síntese dos padrões encontrados, chamando a atenção das suas principais características, utilizando alguns desenhos para demonstrar suas particularidades.

Das quarenta e quatro imagens sacras selecionadas para análise, constatamos que 25 possuem o padrão florões, 14 possuem o padrão volutas e, apenas três os florões e as volutas aparecem conjuntamente.

Neste primeiro padrão, o qual denominamos “padrão florões” identificamos seis variações, onde em cada variação, os modelos ornamentais são repetidos de forma bastante similar. No “**padrão florões – a**”, onde analisamos dez esculturas, a principal característica é a construção de rosas com centro oval e borda virada para a frente (figura 334), além de formas similares a castanha (figura 335), e frutos ovais (figura 336). Os ressaídos nos florões seguem também uma lógica ornamental, com variações cromáticas na sua elaboração.



Figura 334 – Divina Pastora, Recolhimento dos Humildes, Santo Amaro – Ba.



Figura 335 – São Domingos de Gusmão, OTSD.



Figura 336 – Nossa Senhora do Carmo, Convento de Santa Tereza, MAS

A segunda variação, a qual denominamos “**padrão florões – b**”, com três imagens sacras analisadas, possui como característica os arranjos florais com elaboração bem mais complexa (figura 337) que o analisado no “**padrão florões – a**”. Além desta característica, observamos nas representação femininas uma ornamentação imitando rendas construídas com pintura pincel (figura 338). Possuem também variações cromáticas na construção dos ressaídos.



Figura 337 – São Joaquim, Igreja de São Bartolomeu, Maragojipe – Ba.



Figura 338 – Santana Mestre, Igreja de São Bartolomeu, Maragojipe – Ba.

Na terceira variação a qual denominamos “**padrão florão – c**” selecionamos quatro imagens sacras, porém, em apenas uma podemos realizar uma documentação fotográfica mais detalhada. Observamos, portanto,

que todas possuem a mesma padronagem, tendo como principal característica a rosa estilizada com borda virada para a frente (figura 339), “guirlandas” unido os florões (figura 340), excesso de punção no douramento (figura 340) e ressaídos simplificados.



Figura 339 – Nossa Senhora Mãe dos Homens, Igreja de Santana.



Figura 340 – Nossa Senhora Mãe dos Homens, Igreja de Santana.

No “**padrão florão – d**”, com duas imagens sacras analisadas, identificamos como principal característica, representações de dalias (figura 341) nos arranjos florais além das rosas vistas nos outros padrões.



Figura 341 – São José, Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo.

No padrão seguinte “**padrão florão – e**”, encontramos quatro imagens com a repetição dos mesmos arranjos, tendo como principal característica os florões que se alongam em ramagens, rosas com variações de claro e escuro

com pequenos pontos ao centro (figura 342). Os ressaídos, também em claro e escuro, criam áreas de luz e sombra respectivamente (figura 343).



Figura 342 – Santa Cecília, Catedral Basílica.



Figura 343 – Santa Cecília, Catedral Basílica.

Finalizando este padrão, selecionamos duas imagens de oratório, a qual denominamos “**padrão florão – f**” onde as principais características são as flores simplificadas ao centro dos florões (figura 344) e a construção de margaridas de quatro pétalas (figura 345).



Figura 344 – São José, coleção particular.



Figura 345 – São José, coleção particular.

No segundo padrão que denominamos “padrão volutas” analisamos quatro variações onde a principal característica é que a folha metálica dourada fica aparente em forma de ramagens, volutas, lírios e desenhos circulares. Selecionamos sete imagens sacras no “**padrão volutas – a**” onde identificamos que a pintura a pincel em claro e escuro contornam a folha metálica aparente formando área de luz e sombra respectivamente (figura 346). Esgrafitos paralelos compõe esta decoração, com exceção de uma única

imagem que possui “reservas e ouro” ao invés da folha metálica em toda a superfície frontal das vestes. A punção contorna parte da orla interna da folha metálica dourada.



Figura 346 – São Domingos de Gusmão, OTSD.

No padrão “**volutas – b**” identificamos quatro imagens que, além da ornamentação analisada no padrão anterior, possuem como principais características a ornamentação realizada com pintura a pincel em forma de “Cordão perolado” intercalado por tulipas (figura 347) e a borda da túnica com pintura a pincel, com desenhos de volutas com curvas e contracurvas e tracejados formando uma rede com linhas em diagonais (figura 348).



Figura 347– Nossa Senhora das Dores, Catedral Basílica.



Figura 348 – Nossa Senhora das Dores, Catedral Basílica.

Analisamos três imagens sacras no “**padrão volutas – c**” onde identificamos como principal característica, a presença de monogramas (figura 349). Esta pintura com indicação de autoria, possui outros elementos

singulares, como elementos zoomorfos e antropomorfos inexistentes nos outros padrões analisados. Segundo fontes consultadas, esta pintura, com excelente qualidade técnica, foi executada na metade do século XIX.



Figura 349– Nossa Senhora da Conceição, Igreja do Boqueirão.

Ainda neste padrão, finalizamos com as imagens a qual denominamos “**padrão volutas – d**” que possui como principal característica desenhos em forma de ramagens alongadas, flores em forma de margarida e desenhos circulares contornados com pintura a pincel em claro e escuro criando áreas de luz e sombra respectivamente. Complemente esta decoração, esgrafitos horizontais (figura 350).

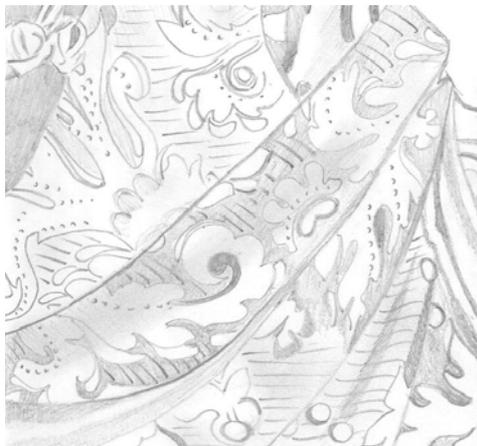


Figura 350 – Sagrado Coração de Maria, coleção particular.

No terceiro padrão analisado, denominado “padrão Florões/Volutas”, não encontramos variações. Seleccionamos três imagens que possuem esta pintura. Caracteriza-se basicamente pela junção dos grandes florões (figura 351) e das volutas. Compõem a decoração, ramagens, trifólios, desenhos circulares contornados com pintura a pincel em claro e escuro formando área de luz e sombra respectivamente (figura 352). Os esgrafitos são bem variados, com linhas horizontais, vermiculares e concêntricas.



Figura 351– Santa Tereza, MAS.

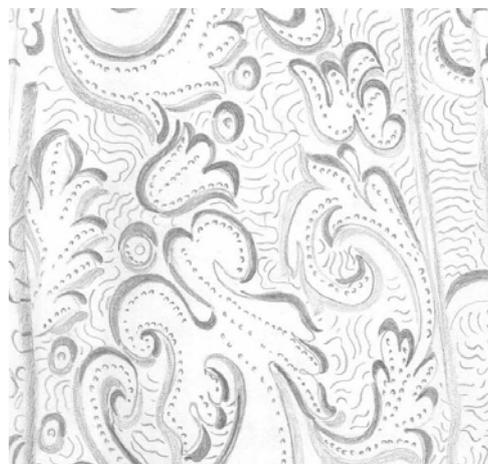


Figura 352 – Santa Tereza, MAS.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao fim do nosso trabalho, avaliamos que o objetivo geral desta pesquisa foi alcançado com a análise dos padrões, cromatismos e douramentos da escultura sacra católica baiana produzidos nos séculos XVIII e XIX, onde demonstramos as diferenças em sua decoração e ornamentação.

Identificamos três padrões policrômicos, sistematizados de acordo com suas similaridades: o “padrão florões”, cuja característica principal é a presença de grandes florões dourados centrados por arranjos florais, o “padrão volutas”, com ramagens alongadas e trifólios e o padrão “florões/volutas” onde aparecem as formas dos dois padrões anteriores.

Constatamos que, apoiados em ferramentas diversas, (análise formal, documentos, bibliografia, prospecções, análise iconográfica) alguns padrões puderam ser situados no tempo e em alguns casos, ter a indicação de autoria.

O estudo demonstrou que, entre os três padrões, o “padrão florões” possui uma maior variação sendo, portanto o mais adotado pelos artistas. Estes modelos eram transmitidos por gerações sucessivas, onde os artistas modificavam-nos, conferindo assim um novo aspecto, daí a impossibilidade de apenas com a análise formal sugerir o período em que foram executadas.

A pesquisa bibliográfica serviu como ferramenta para auxiliar a identificação aproximada do período no “padrão volutas”. Identificamos que sua construção segue uma lógica ornamental muito próximo ao “lineamento império” que surge na França no século XIX baseado nas antiguidades greco-romanas. Com base nesta informação, podemos afirmar que os estofamentos que possuem este padrão foram executados a partir do século XIX.

A análise iconográfica foi uma outra ferramenta que utilizamos para uma datação aproximada. As imagens do Sagrado Coração de Jesus e Sagrado Coração de Maria são devoções que chegaram ao Brasil, em 1870. Portanto, temos um indicador que as pinturas realizadas nestas duas imagens foram confeccionadas no final do século XIX.

As indicações de autorias realizadas por outros historiadores foram consideradas, conferindo minuciosamente cada informação, como exemplo, a pintura realizada nas imagens de Nossa Senhora da Conceição da Igreja do Boqueirão e Nossa Senhora das Mercês do convento de Santa Tereza. Ambas

possuem elementos ornamentais idênticos, e de acordo com esta indicação, foram realizadas na metade do século XIX. É importante acrescentar que antes mesmo de termos conhecimento sobre a autoria, já tínhamos identificado esta duas imagens pertencentes a uma mesma variação do padrão volutas, levando a reconhecer que a análise formal é uma importante ferramenta no estudo da pintura na imagem religiosa.

A prospecção também foi fundamental, pois através da identificação de pinturas sobrepostas, pudemos avaliar com mais segurança se a pintura atual é contemporânea à escultura. Identificamos por exemplo, que na Imagem de Nossa Senhora do Rosário pertencente à ordem terceira de São Domingos, quatro pinturas coexistem, sendo que apontamos através de documentos, a possibilidade de autoria da pintura atual, com excelente qualidade técnica, ter sido executada no final do século XIX.

Os objetivos específicos também foram alcançados com a análise da técnica da pintura e com o levantamento dos artistas que esculpiram, pintaram e douraram as imagens nas centúrias estudadas.

Em relação à técnica, as informações colhidas contribuíram para um maior entendimento, principalmente no que se refere à utilização da folha metálica na ornamentação. Constatou-se que além das “reservas de ouro”, a aplicação da folha metálica cobre toda a superfície da parte frontal das vestes, inclusive no padrão volutas, o qual, como já dissemos, tem sua construção a partir do século XIX.

O cadastramento dos artistas teve grande importância para este estudo, pois além de ter os seus nomes revelados, pudemos constatar um grande contingente trabalhando no século XIX.

Consideramos, portanto, que ainda há muito por fazer na pesquisa sobre a pintura na imaginária baiana. Esperamos que novas pesquisas apareçam apoiadas em novas ferramentas, para que se possam elucidar as questões que ficaram sem respostas e possa conferir o devido mérito aos habilidosos encarnadores do passado que tão bem enriqueceram nossas imagens.

REFERÊNCIAS

ALVES, Marieta. *História da Venerável Ordem 3ª da Penitência do Seráfico Pe. São Francisco da Congregação da Bahia*. Bahia: Imprensa Nacional, 1948.

_____. Venerável Ordem 3ª de São Domingos. In: GUIA das igrejas da Bahia. Salvador: Prefeitura Municipal, 1950a.

_____. Convento do Desterro. In: GUIA das igrejas da Bahia. Salvador: Prefeitura Municipal, 1950b.

_____. O século de ouro das artes na Bahia. *A Tarde*, Salvador, 11 ago. 1958.

_____. Encarnadores de imagens, douradores, pintores. *A Tarde*, Salvador, 28 mar. 1960.

_____. *Dicionário de artistas e artífices da Bahia*. Salvador: Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976.

_____. *Fichas avulsas manuscritas*. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia.

A SÉ primacial do Brasil – Bahia. Coleção Alberto Martins Catharino. Salvador: [s.n.], [19--]. Álbum de fotografia.

BACELAR, Jéferson Afonso. *O Rosário dos Pretos do Pelourinho*. Salvador: IPAC, 1974.

BAJOT, Edouard. *French decorative designs of the 18th century*. New York: Dover Publications, 2006.

BROCADO DE SEDA - Disponível em <<http://siglobarroco.com>>. Acesso em 28 mar, 2010.

CALDERON, Valentin. *Biografia de um monumento, o antigo convento de Santa Teresa da Bahia*. Salvador: UFBA, 1970 (Estudos Baianos n. 3).

CAMARGO, Maria Vidal de Negreiros. *Os Terceiros Dominicanos em Salvador*. 1979. 150 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1979.

CASIMIRO, Ana Palmira Bittencourt Santos. Venerável Ordem Terceira: fidalguia e estética na Bahia colonial. In: FLEXOR, Maria Helena Ochi. (org.). *Igreja e Convento de São Francisco da Bahia*, Rio de Janeiro, Versal, 2009.

COELHO, Beatriz. *Imaginária devocional no Brasil: materiais e técnicas*. Actas do Congresso Internacional A Escultura Policromada Religiosa dos Séculos XVII e XVIII. Lisboa, 2002.

_____. (Coord.). *Devoção e arte imaginária religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

CUNHA, Maria José de Assunção. *Iconografia cristã*. Ouro Preto, MG: EDUFOP, 1993.

DAMASCENO, Sueli. *Glossário de Bens Móveis (Igrejas Mineiras)*. Ouro Preto, MG: UFOP, 1987.

D'ARAUJO, Antonio. *Arte no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Revan, 2000.

DIAS, Maria da Graça; CUNHA, Maria Verônica. Iconografia de uma imagem: devoção, manifestação religiosa e preservação. *CEIB*, Belo Horizonte, n. 4, 2009.

ESPINOSA, Teresa Gomes. *História e evolução da policromia barroca*. Actas do Congresso Internacional, A Escultura Policromada Religiosa dos Séculos XVII e XVIII. Lisboa, 2002.

ETZEL, Eduardo. *O barroco no Brasil*. Psicologia e Remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. São Paulo: Edusp; Melhoramentos, 1974.

_____. *Imagem sacra brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

FLEXOR, Maria Helena. A escultura na Bahia do século XVIII: autoria e atribuições. *CEIB*, Belo Horizonte, n. 1, 2001.

_____. Historiografia das artes plásticas na Bahia. In: CONGRESSO DE HISTÓRIA DA BAHIA, 4., 2001, Salvador. *Anais...* Salvador: [s.n.], 2001, v. 1.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. *A talha neoclássica na Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2006.

_____. Imaginária e imaginário no Brasil colonial. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES VISUAIS (ANPAP), 18, 2009, Salvador. *Anais...* Salvador: ANPAP, 2009.

FREITAS, Maria Brak-Lamy Barjona. *Manual do dourador e decorador de livros*. Lisboa: Sá da Costa, 1941.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*. 31. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record 1996.

GOÑI, Pedro Luis Echeverría. Evolucion de la policromia em los siglos del Barroco. Fases ocultas, revestimientos, labores y motivos. In: ACTAS do Congresso Internacional, A Escultura Policromada Religiosa dos Séculos XVII e XVIII. Lisboa, 2002.

GUIMARÃES, Francisco Portugal. *Bustos relicários, Catedral Basílica de Salvador*. Salvador: Museu de Arte Sacra, 2005.

LIMA JUNIOR, Augusto de. *História de Nossa Senhora em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Editora PUC, 2008.

LIVRO Primeiro das Constituições do Arcebispado da Bahia. Lisboa, 1719/1720.

LOTT, Mirian Moura. *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*. VII Trabalho apresentado Simpósio da Associação Brasileira de História das Religiões, Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, MG, 2005.

MAIA, Pedro Moacir. *O Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia*. São Paulo: Banco Safra, 1987.

MARINHO, Natália. O douramento e a policromia no Norte de Portugal à luz da documentação dos séculos XVII e XVIII. In: ACTAS do Congresso Internacional, A Escultura Policromada Religiosa dos Séculos XVII e XVIII. Lisboa, 2002.

MATTOSO, Kátia. *Bahia século XIX, uma província no império*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

MEDEIROS, Gilca Flores. *Tecnologia de acabamento de douramento em esculturas em madeira policromada no período barroco e rococó em Minas Gerais, estudo de um grupo de técnicas*. 1999. 150 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1999.

MONFORT – ASSOCIAÇÃO CULTURAL. *Concílio Ecumênico de Trento*. Disponível em: <<http://www.montfort.org.br/id>>. Acesso em: 10 dez. 2006.

MORESI, Claudina. Estudo da laca de garança americana e seu uso na identificação de lacas vermelhas usadas em obras de arte mineira. In: Congresso da ABRACOR, 8., 1996, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: ABRACOR, 1996.

_____. Materiais usados na decoração de escultura em madeira policromada no período colonial em Minas Gerais. *Caderno do CEIB*, Belo Horizonte, n. 1, 2001.

MULLER, Cônego Christiano. *Memória histórica sobre a religião na Bahia 1823-1923*. Salvador, Imprensa Oficial do Estado, 1923.

NIGRA, Clemente da Silva. *Escultura colonial no Brasil*. O universo mágico do barroco brasileiro. Curador Emanuel Araujo. São Paulo: SESI, 1998.

OTT, Carlos. *Atividade artística nas igrejas do Pilar e Sant'Ana da cidade do Salvador*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1979. v.1.

_____. *A Escola Bahiana de Pintura, 1764 -1850*. São Paulo: MWM Motores Diesel, 1982.

_____. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA.

PAIM, Zilda. *Isto é Santo Amaro*. Ilhéus: Academia de Letras de Ilhéus, 1969.

PÊPE, Suzane de Pinho. O escultor baiano Manoel Inácio da Costa: dados bibliográficos e principais obras atribuídas. *CEIB*, Belo Horizonte, n. 1.

PERES, Fernando da Rocha. *Memória da Sé*. 3. ed. rev. e ampl. Salvador: Corrupio, 2009.

QUERINO, Manoel Raymundo. *Artistas bahianos: indicações biográficas*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1911.

_____. *A Bahia de outrora*. Salvador: Livraria Progresso, 1955.

REIS, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

RESIMONT, Jacques. Os escultores baianos Manoel Inácio da Costa e Francisco das Chagas "O Cabra". *Revista Barroco*, Belo Horizonte, n. 14, 1986/89.

RIBEIRO, Myriam Andrade. A imagem religiosa no Brasil. In: AGUILAR, Roberto (Org.). *Mostra do Redescobrimento: Arte Barroca*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo / Associação Brasil 500 Anos, 2000.

ROIG, Juan Ferrando. *Iconografia de los Santos*. Barcelona: Ediciones Omega, 1950.

RUY, Afonso. *Convento e Ordem 3ª do Carmo: pequeno guia das igrejas da Bahia*. Salvador, 1949.

SALGUEIRO, Heliana. *A singularidade da obra de Veiga Valle*. Goiânia: Universidade Católica de Goiás, 1983.

SAMPAIO, Lygia. São José do Jenipapo, uma capelinha pede socorro. *A Tarde*, Salvador, 28.mar.1992. Caderno Cultural.

SANTA MARIA, Fr. Agostinho. *Santuário Mariano e histórias das imagens milagrosas de Nossa Senhora*. Lisboa: [s.n.], 1722. Tomo 9.

SANTOS, Manuel Mesquita dos. *A Sé Primacial do Brasil*. Salvador: Editora e Gráfica da Bahia, 1933.

SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. Incidência da Imaginária portuguesa e baiana na região norte de Minas Gerais. In: COLÓQUIO LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 4., 2000, Salvador. *Anais...* Salvador: UFBA, 2000.

SEGREDOS Necessários para os officios, artes, e manufacturas, e para muitos objetos. Lisboa: Typographia de José Baptista Morando, 1841.

SOCIEDADE DAS CIÊNCIAS ANTIGAS. A Beatíssima Virgem Maria. Disponível em: <<http://www.sca.org.br/artigos/AVirgemMaria>>. Acesso em: 10 dez. 2006.

VALLADARES, José. *Ourivesaria, as artes plásticas do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1952.

VERGER, Pierre. *Notícias da Bahia – 1850*. Salvador: Corrupio, 1999.

VIANNA, Hildegardes. *A Bahia já foi assim* (Crônicas de Costumes). Salvador: Itapuã, 1973.

VILLAR, Ana Maria; CARVALHO, Eliane. *Apostila*. Salvador, [1982].

DOCUMENTOS

Arquivo Público do Estado da Bahia – APEB

Inventário de Felisberto Coelho de Sant'Ana, 1834.

Inventário de Estevão Sacramento Rocha. Arquivos Judiciários, classificação: 05/1980/2459/03.

Arquivo da Irmandade do Santíssimo Sacramento e Santana

Livro de termos de resoluções da mesa da Irmandade do SS. Sacramento e Sant'Ana. 8 de dezembro de 1827 F. 55-56.

Livro de Termo do Arcebispo, 1830

Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco

Livro de Tombo de Receita e Despesa da Ordem Terceira da São Francisco. Ano 1918.

Arquivo da Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão

Catálogo geral dos Irmãos, fo. 112 r.

Atas de 1869-1882, p. 108.

Recibos de 1861-1910, fo. 44r.

Livro de Receita e Despesa 1840-1849, fo. 412 r.

GLOSSÁRIO

Aparelho: Base confeccionada com gesso e cola animal, tem com objetivo nivelar as irregularidades da madeira isolando-a das camadas posteriores. É também denominado de base de preparação.

Bate-folhas: artífices que transformavam os metais em folhas delgadas.

Bolo armênio ou francês: Óxido de ferro hidratado serve de preparação para a folha metálica dourada ou prateada.

Encolagem: Confeccionada com cola protéica fabricada a partir da cartilagem, ossos ou pele de animais é a primeira etapa para aplicação da policromia em esculturas de madeira.

Escapulário: Tira de pano que os frades de algumas ordens trazem pendente sobre o peito.

Esgrafito: Consiste em desenhos calcados com o esgrafito (espécie de estilete) na camada da tinta seca sobre a folha metálica. Ao remover a tinta, o ouro brunido aparecerá em linhas finas e delgadas.

Estofamento: O termo estofamento tem origem na palavra francesa “etoffe” sendo utilizado para a pintura sobre a folha metálica imitando os tecidos de ricos labores, como os adamascados e brocados.

Fitomorfo: Forma vegetal.

Hagiografia: Biografia dos Santos.

Imaginário: Artistas que esculpia esculturas religiosas.

Indumentária: Vestuário, traje.

Lacas: Em esculturas policromadas, o pigmento laca refere-se a uma cor transparente (vermelho, verde, amarelo e azul) utilizadas sobre folhas metálicas (ouro e prata).

Mordente: Espécie de verniz aplicado sobre o bolo para aplicação da folha metálica.

Pastiglio: Ornamentos em alto relevo, feitos geralmente nas bordas dos mantos, túnica, golas e punhos enquanto a base de preparação está úmida.

Policromia: Pintura realizada com diferentes técnicas, que cobre total ou parcialmente esculturas, elementos arquitetônicos ou ornamentais com o fim de proporcionar a estes objetos um acabamento ou decoração.

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.

Putti (pl.) Putto (sing.): É a representação de uma criança, geralmente nua, às vezes alada, frequentemente incluída como elemento simbólico ou decorativo em pinturas e esculturas da Renascença, inspirado em modelos dos antigos Eros.

Reservas de ouro: Aplicação da folha metálica somente nos locais que ficarão visíveis.

Ressaídos: Termo utilizado pelos santeiros baianos, referindo-se aos contornos nos florões dourados com pintura a pincel. (tradição oral).

Rosas de Malabar: Denominação típica da pintura na imaginária mineira, constitui de rosas típicas do rococó “com a parte central em colorido mais escuro dando idéia de profundidade”.

Trifólios: Ornatos em forma de trevo com três pontas.

Volutas: Ornatos em forma de espiral.

Zoomorfo: Forma de animal.

APÊNDICE A – levantamento dos artistas através da bibliografia existente

TABELA 01: ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NA ORDEM TERCEIRA DO CARMO SEGUNDO MANOEL QUERINO, MARIETA ALVES, CARLOS OTT E LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE.

ORDEM TERCEIRA DO CARMO
MANOEL QUERINO
<p>Chagas, Francisco , O Cabra – Escultor “Na Ordem Terceira do Carmo, o monumental grupo de Nossa Senhora das Dores, S. João e Magdalena, digno de maior elogio, pela dor, resignação e ternura que exprime.” (QUERINO, 1911, p. 12)</p> <p>Chagas, Francisco , O Cabra – Escultor “Nossa Senhora do Monte do Carmo, de uma expressão admirável principalmente o Menino Deus, segundo a tradição, copiado de uma criança que o artista considerou um modelo.” (QUERINO, 1911, p. 12)</p>
<p>Costa, Manoel Ignácio da – Escultor “[...] o Senhor Morto que sahe em procissão [...]” “[...] as imagens de St. Elias e de St. Eliseu, de execução do emérita artista.” (QUERINO, 1911, p. 18)</p>

ORDEM TERCEIRA DO CARMO
MARIETA ALVES
<p>Lopes, Domingos – Pintor “Encarnou imagens e pintou as armas da Ordem 3ª do Carmo em brandões, entre 1744-1745, anno em que também dourou a charola de N. Senhora do Carmo, conforme consta da pág. 85, verso do Lº Receita e Despesa 1730-1748 (em pedaços).” (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia), (ALVES, 1976, p. 96).</p>
<p>Filgueira, Domingos da Costa – Pintor “Encarnou imagens em 1756, para a Ordem 3ª do Carmo, conforme ajuste à pág. 40, verso do Lº Termos e Resoluções 1745-1793.)” (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia)</p> <p>Filgueira, Domingos da Costa – Pintor “[...] ajustou em meados do século XVIII, com a OTCarmo, a encarnação das imagens de vulto, cabeças e mãos das outras imagens que figuravam nos passos da quaresma [...]”(ALVES, 1976, pág. 76)</p>
<p>Chagas, Francisco das – Escultor “Executou em 1758, para a OTCarmo, as seguintes imagens: um Senhor Crucificado, com oito palmos, olhos de vidro e unhas das mãos e dos pés de marfim; um Senhor assentado na pedra; e ainda um senhor com a cruz as costas..... Livro de termos da OTCarmo, inic. 1745, p. 41;”(idem, pág. 48) “Executou, em 1758, 3 imagens para a Ordem 3ª do Carmo: Christo Crucificado, o Senhor assentado na pedra e o Senhor com a cruz às costas. Lº Termos e Resoluções 1745-1793. pág. 41.” (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia)</p>
<p>Cruz, Antonio da – Pintor “Encarnou 3 imagens para a Ordem 3ª do Carmo, em 1758, conforme ajuste à pág. 41, verso do Lº Termos e Resoluções 1745/793. Preço: não consta”. (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia) “Incumbiu-se, em 1758, da pintura de três imagens executadas por Francisco das Chagas para a O.T. Carmo. O ajuste com essa ordem leva a inferir ter sido A.C. um oficial competente, pois foi o escolhido entre vários artistas que se habilitaram a realizar aquela pintura. Provavelmente recebeu Rs.62\$800 por seu trabalho, pois a Ordem pagou-lhe tal quantia entre 1757-1758, pela pintura das imagens” (ALVES, 1976, p.60)</p>
<p>Oliveira, Francisco Roiz de – Dourador “Dourou o arco da capela de Santa Tereza, com suas folhagens e todas as figuras, em 1759. Consultar: Livro de Termos e Resoluções da OT Carmo, 1745-1793, p.45v.” (ALVES, 1976, p.125)</p>
<p>Souza, Afonso Pereira de – Pintor “[...] entre 1772-1773, ainda para a OTCarmo, encarnou figuras.Livro de Termos e Resoluções da OTCarmo, 1745-1793, p. 145; Livro receita e despesa da OTCarmo, 1770-1771”. (ALVES, 1976, p.175) “[...] em 1771 candidatou-se ao trabalho de pintura e douramento da obra de talha da Igreja da Ordem 3ª do Carmo e painéis do forro do coro, comprometendo-se a executar “obra prima de singular perfeição”. Para a mesma Ordem 3ª encarnou a figura de um anjo e os apóstolos, entre 1772-1773.”</p>

(ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia)
<p>Sousa, Antonio da Cruz e – Pintor “Em 1779, informa o L^o Receita e Despesa de 1779 a 1780, pagou-se a importância de 32\$000 ao pintor Antonio da Cruz e Sousa pela encarnação da imagem do Senhor Crucificado. (Ordem 3^a do Carmo). (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia) (ALVES, 1976, p. 176)</p>
<p>Guimarães, Félix Pereira – Escultor e entalhador “Fez vários trabalhos para a OTCarmo [...] imagens de São João e de Maria Madalena, em 1777-1778, por R\$ 32\$000 [...]” (ALVES, 1976, p.85) “Para a Ordem 3^a do Carmo executou entre 1780-1781, castiças para o trono da capela mor e credencias. Preço 59\$000. Inf. L^o Receita e Despesa 1780-1781” (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia)</p>
<p>Santos, Boaventura Álvares dos – Pintor “[...] Incumbiu-se, entre 1777-1778, da encarnação das imagens de S. João e Santa Maria Magdalena, da Ordem 3^a do Carmo, segundo consta do L^o Receita e Despesas dos referidos annos.” (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia) “1777-1778 – encarnou imagens de São João e Maria Madalena executadas pelo escultor Félix Pereira Guimarães para a procissão do enterro da OT Carmo” (ALVES, 1976, p.161)</p>
<p>Gracia, José Eduardo– Escultor “Esculpiu as imagens da Sra. da Rasoura e de Santo André e retocou a Santa Tereza para a OTCarmo por Rs.50\$000. Livro Receita e Despesa da OT Carmo, 1777/1778.” (ALVES, 1976, p.84) “Executou as imagens de Santo André, de N. Senhora e retocou a de Santa Theresa para a Ordem 3^a do Carmo, segundo consta de página solta, sem numeração, existente no Archivo da referida Ordem. Preço: 50\$000”. (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia)</p>
<p>Felix, Antonio – Pintor “Fez a pintura e o estofamento das imagens de Santo André e de Santa Theresa para a Ordem 3^a do Carmo, segundo consta do L^o Receita e Despesa 1779-1780.”. (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia)</p>
<p>Pinheiro, Manoel do Carmo – Pintor “Para a Ordem 3^a o Carmo dourou, entre 1780-1781, o arco da capela mor, cujo excelente desempenho lhe valeu a gratificação de 25\$600. Na mesma ocasião encarnou pequena Imagem de Cristo.Livro de Receitas e Despesas da OT Carmo, 1780-1781, p. 52, e 1781-1782” (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia); (ALVES, 1976, p.137)</p>
<p>Aguiar, Feliciano de Souza de – Escultor “Entre 1781 e 1782, FSA renovou as imagens dos altares da OT Carmo[...] Para outra procissão, a de reabertura da igreja da OT Carmo, em 11/set/1803, vestiu as figuras que nela tomaram parte. Livro 2^o de Acórdãos da OT Carmo”. (ALVES, 1976, p.18)</p>
<p>Porto, Manoel Pereira – Pintor “Encarnou a imagem de N. Senhora da Soledade, da Ordem 3^a do Carmo, segundo documento avulso do anno de 1802 existente no archivo.” (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia)</p>
<p>Anjos, Cirilo Luiz dos– Pintor “Ajustou por Rs. 48\$000, em 10/jul/1803, a pintura (forros, portas, etc) da recém-construída Igreja da OT Carmo. Contas avulsas da OT Carmo.” (ALVES, 1976, p.26)</p>

<p>Sant'Anna, Felisberto Coelho de – Pintor “Para a Ordem 3ª do Carmo encarnou, entre 1807-1808, as figuras do Bom e do Mau Ladrões, por 20\$000, segundo informa o <i>Livro Receita e Despesa</i>, 1806-1828”. (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia) “1791 – encarnou o bom e o mau ladrão p OT Carmo primeiros anos do séc. XIX”. (ALVES, 1976, p.158)</p>
<p>Sousa, José de Azevedo e – Pintor “Na O.T. Carmo, encarnou em 1810, as imagens da procissão do Enterro e, em 1817, pintou o Santo Sudário”. (ALVES, 1976, p. 178)</p>
<p>Rocha, Estevão do Sacramento – Escultor ...“documento avulso da Ordem 3ª do Carmo, informa que em 1911, o escultor, Estevão do Sacramento executou o anjo do Sr. Morto”. (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia)</p>
<p>Andrade, José da Costa – Pintor “Encarnou, em 1830, a imagem de N. Senhora do Carmo, por 33\$840 e pintou 48 tochas e a barra da sacristia da Ordem 3ª do Carmo, conforme informação da pág. 25, do Livro Caixa da referida Ordem, 1828-1844. Preço do ultimo trabalho: 39\$200. Execução: 1830. Livro Caixa da OT Carmo, 1828-1844;” (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia) “1830 – encarnação da imagem de roca de N S do Carmo”. (ALVES, 1976, p.26)</p>
<p>Costa, Francisco de Paula – Pintor “Encarnou em 1832, 6 imagens do Senhor para os Passos da Semana Santa, na Capela dos Noviços da Ordem 3ª do Carmo. Informação colhida à pág. 64 do Livro Caixa, 1828-1844. Livro Caixa da OT Carmo, 1828-1844 (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia) “[...] ainda para a O.T. Carmo, encarnou seis imagens do Senhor, para o passo da Capela dos Noviços, nas sextas-feiras santas”. (ALVES, 1976, p.54)</p>
<p>Silva, José Raymundo da – Pintor “Para a Ordem 3ª do Carmo encarnou, em 1841, as imagens de N. Senhora do Carmo e do Menino Jesus: pintou e encarnou a imagem do Senhor, ainda em 1841”. (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia); (ALVES, 1976, p.170)</p>
<p>Rocha, José Lourenço da – Pintor ...pintou 60 tochas na Igreja da OTCarmo...(idem, p.150)</p>

ORDEM TERCEIRA DO CARMO
CARLOS OTT
<p>Pereyra, Mathias – Pintor “Entre 1727-1728, a Ordem 3. do Carmo pagou 90\$000 a “Mathias Pereyra pintor a saber de encarnar a Imagem do Sr. A coluna 30\$ reis e do Sr. Crucificado 30\$reis e da Imagem com a cruz as costas 30\$reis.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Lisboa, Francisco Henriques – Pintor “Entre 1727-1728, a Ordem 3. do Carmo pagou (a quantia é ilegível) “a Francisco Henriques Lisboa pintor de encarnar as Imagens dos andores que se fizerão novas.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Oliveira, José Rodrigues de – Pintor “Em 27 de abril de 1732, a Ordem 3. do Carmo do Salvador encarregou o <i>escultor José.....de Oliveira</i> para fazer seis imagens para os altares laterais da Igreja da dita ordem, a saber de “Santo Eduardo Rey da Inglaterra Martir, Sm Jacintho Mártir, Sancto Henrique Rey confessor, Sam Joam Vesco Confeçor, Santa Izabel Raynha de....Sancta Angela de Arc....” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Lopez, Domingos – Pintor “Entre 1744 -1745, a Ordem 3. do Carmo pagou 50\$000 reis a “Domingos Lopez de por as Armas nos brandoins e velas das Candeas, e de encarnar as Imagens todas para hirem na procição.” “Entre 1774-1775, a Ordem 3. do Carmo pagou 3\$200 reis ao “Pintor Domingos do Rozario Lopez de reformar a charola de N. Sra. e a limpar Santo André e o mais necessario para a Procição.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Filgueira, Domingos da Costa – Pintor “No dia 12 de dezembro de 1757, a Ordem 3. do Carmo do Salvador mandou encarnar “as Imagens em vulto, e cabeças e mãos de outras todas que apparecem nos passos da quaresma e procião della “pelo mestre pintor, Domingos da Costa Filgueira.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Oliveira, Francisco Rodrigues de – Mestre dourador “Em 24 de setembro de 1759, a Ordem 3. do Carmo da Cidade do Salvador fez o “Termo do ajuste....com Francisco Rodrigues de Oliveira Mestre Dourador, e morador na rua direita do Palácio para efeitro de dourar o arco da nossa Capella de Sata Thereza.....como se obrigou de encarnar todas as figuras do dito arco, tudo pelo preço de 440\$000 reis.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Guimaraez, Fellis Pereira – Escultor e entalhador “Em 1767, a Ordem 3. do Carmo pagou 2\$240 reis ao “Mestre escultor Fellis Pereira Guimaraez degem do santo Christo da Cappela mor”.</p>

<p>“Em 1778 somos informados que “despendeo o irmão Thezoureiro (da Ordem 3. do Carmo) Pedro Pacheco de Andrade a quantia de trinta e douz mil reis, que se mandou pagar ao mestre escultor Felis Pereira Guimaraens o feitio das Imagens de S. João e S. Maria Magdalena”. (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Souza, Antonio da Cruz e – Pintor “Em 11 de julho de 1769, a Ordem 3. do Carmo pagou 43\$000 reis ao “pintor Antonio da Cruz e Souza de incarnar de novo a Imagem do Senr. Ecce Homo que a Meza mandou dês....., para ficar na proficção das mais.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Souza, Afonso Pereira de – Pintor “Entre 1772-1773, a Ordem 3. do Carmo pagou 14\$00 reis “ao Mestre Pintor Afonso Pereira da encarnação das Figuras” de um anjo e de concertos de Apóstolos que a dita Ordem mandara fazer.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Santos, Capitam Boaventura Alvarez dos – Pintor “Em 1778, somos informados que “despendeo o Irmão Thezoureiro (da Ordem 3. do Carmo) Pedro Pacheco de Andrade a quantia de dezaseis mil reis que se mandou pagar ao Capitam Boaventura Alvarez dos Santos de encarnar as duas Imagens de S. Jão, e S. Maria Magdalena para a Procissão”. (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Felix, Antonio – Pintor “Entre 1779-1780, a Ordem 3. do Carmo pagou a quatia de 16\$000 reis ao Pintor Felix Antonio pella pintura e estofamento das Imagens de St. André e Santa Thereza do altar mor”. (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Pinheiro, Manoel do Carmo – Pintor “Entre 1780-1781, a Ordem 3. do Carmo pagou 3\$200 reis ao nosso Irmão Manoel do Carmo da Encarnação de huma Imagem de Jezus Christo piquena que se acha na Secretaria.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Porto, Manoel Pereira – Pintor “Na sua conta de 15 de outubro de 1803 “dis Manoel Pereira Porto Mestre Pintor, que da lista junta consta as obras da Pintura que fez “para a Ordem 3. do Carmo: “Incarnar a Imagem da Senhora da Soledade 32\$000. Massanetas para o Andor da mesma Senhora doirados de novo....a 4000...16\$000 Pintura de 1 título, retoque dos 2 braços do bom e mau ladrão 2\$000 Conserto da Imagem da mesma Senhora 2\$560.....Dedos para as duas Maons.....\$800.....” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Anjos, Luis dos – Pintor “Entre 1. de novembro de 1802 e 31 de outubro de 1803, a Ordem 3. do Carmo pagou a importância de 6\$000 reis “por pinturas das 2 Imagens de Sata Thereza, e Santo André, corrente das lampadas, grade do comungatorio, tudo como (consta) recibo do pintor. Luis dos Anjos”. (será o Cirilo?) “Em 1802, a Ordem 3. do Carmo pagou ao “pintor Seriacio Luiz dos Anjos” a quantia das duas moradas de cazas Nr. 43 e 44”, pertencentes a dita Ordem. “No dia 30 de setembro de 1803, a Ordem 3. do Carmo pagou a Ciríaco Luis dos Anjos a importância de 6\$000 reis “do retoque das duas pequenas Imagens de Santa Thereza e Santo André pintura das duas correntes das alampadas (sic) e a pentura (sic) da grade do comungatorio o que tudo pinteí pella importancia asima dicta.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>

<p>Guimaraez, Fellis Pereira – Escultor e entalhador “Em 15 de junho de 1803, consta a factura de cinco imagens para servirem nos passos, pelo mestre Felix Pereira, por 250\$000.....em 9 de julho encarnar-se por 240\$000. (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Ferreira, Antonio Marques da Silva – Pintor “No dia 26 de fevereiro de 1804, a Ordem 3. do Carmo pagou a importância de 53\$000 reis “a Antonio Marques da Silva Ferreira por conta da pintura das Santas Imagens dos Passos”. (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Calmão, Capitam Jose Joaquim de St. Ana – Pintor “Em 1807, a Ordem 3. do Carmo pagou 13\$000 reis “ao Capitam Jose Joaquim de St. Ana Calmão da pintura do Passo, e Imagens.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Coelho, Felisberto – Pintor “Em março de 1808, a Ordem 3. do Carmo pagou 20\$000 “ao Pintor Felisberto Coelho de encarnar o Bom e o Mau Ladrão”, feito pelo escultor Florêncio Pereira.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Azevedo, Jozé de – Pintor “Em agosto ao pintor de 1817, a Ordem 3. do Carmo pagou 53\$280 “ao pintor Jozé de Azevedo de pintar 12 castiças, Crus de banquetas e Imagens da Igreja.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Ferreira, Antonio Marques da Silva – Pintor “Entre 1822-1823, a Ordem 3. do Carmo pagou 12\$800 “ao Pintor Antonio Marques da Silva Ferreira (pela) Encarnação, e mais pertences da Imagem de Nossa Senhora”. [...] pagou 12\$000 a Antonio Marques da Silva Ferreira “da Encarnação e mais preparativos da Imagem de Nossa Senhora do Monte do Carmo”. (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Andrade, José da Costa de – Pintor “Em 18 de março de 1825, a Ordem 3. do Carmo pagou 75\$000 a José da Costa de Andrade “pelo dorado, que fis em huma urna.” “Em 1825, a Ordem 3. do Carmo pagou 75\$000 “ao Mestre Dorador o major Joze da Costa de dorar a Urna.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Souza, José de Azevedo e – Pintor “Em 20 de julho de 1825, a Ordem 3. do Carmo pagou 22\$000 a José de Azevedo e Souza “de incarnar a imagem de Christo do trono junto com a crus.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Paixão, Manoel da – Pintor “Em 27 de março de 1827, a Ordem 3. do Carmo pagou 16\$000 a Manoel da Paixão “da pintura que fis nas Imagens dos Passos e em duas figuras dos ladroens.” “Em 24 de maio de 1827, a Ordem 3. do Carmo pagou 30\$000 ao pintor Manoel da Paixão “das pinturas que fis nas Imagens da Ordem 3. do Carmo....a saber N. Sra. da Solidade. S. João e Madalena, o Sr. Do trono e o anjo do orto.” “Em 1827, a Ordem 3. do Carmo pagou 30\$000 ao “Mestre Pintor Manoel da Paixão, de encarnar as Imagens que servirão nos Passos pela Quaresma”.</p>

(OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)
Andrade, Joze da Costa de – Pintor “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.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)
Costa, Francisco de Paula – Pintor “Em 30 de abril de 1832, a Ordem 3. do Carmo pagou 52\$000 a Francisco de Paula Costa “de pintar toda a Capelinha dos Novisos e encarnar a Imagem de Christo grande e retocar a Imagem de N. Sra. do Carmo, retocar as barras da sacretaria e por uma barra nova no gabinete da mesma e os dois cofres da mesa, fazer hum sodario novo e retocar o livro de S. João e titulo da cruz, e as varandas da Caza da Meza” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)
Costa, Francisco de Paula – Pintor “Em 7 de outubro de 1832, a Ordem 3. do Carmo pagou 16\$000 a Francisco de Paula Costa “para encarnar as seis imagens do Senhor, que tinhão de servir quinta feira Snta na Capella dos Noviços”. Arquivo da Ordem 3. do Carmo do Salvador, Receita e Despesa 1814-1847, fo. 169r.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)
Costa, Francisco de Paula – Pintor “Em 10 de abril de 1834, a Ordem 3. do Carmo pagou 6\$000 a Francisco de Paula Costa “de preparar huma Imagem de N. Snr. Esse omo (!Ecce Homo).” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)
Carlos, Manoel – Pintor “Em 27 de março de 1836, a Ordem 3. do Carmo pagou a Manoel Carlos “pela encarnação do Senhor, e 2 Ladroes e pintura dos paus para o passo.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)
Paixão, Manoel da – Pintor “Em 1. de abril de 1837, a Ordem 3. do Carmo pagou 4\$600 a Manoel da Paixão “do frescoramento das duas imagens de S. João, e da Magdalena. e.....da pintura de hum pão.” “Em 19 de março de 1838, a Ordem 3. do Carmo pagou 12\$000 a Manoel da Paixão pela “encarnação da Santa Imagem que serve no decidoimento em Sexta feira da Paixão.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)
Castro, José Ribeiro de – Pintor “Em 1. de abril de 1839, a Ordem 3. do Carmo pagou 35\$000 a José Ribeiro de Castro “a pintura do Bom e mau ladrão e a lavagem de S. João e St. Madalena e retoque do Senhor e seos pertences.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)
Andrade, José da Costa de – Pintor “Em 28 de setembro de 1839, a ordem 3. do Carmo pagou 10\$000 a José da Costa de Andrade pela “pintura da encarnação de S. Thereza.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)
Paixão, Manoel da – Pintor “Em 12 de abril de 1840, a Ordem 3. do Carmo pagou 11\$600 a Manoel da Paixão..... “por pintar 30 tochas para a Meza a 320.....9\$600 retoque de Santa Imagem....da Madalena e o bom Ladrão....2\$000-----11\$600. Paixão, Manoel da - Pintor “Em 1840, a Ordem 3.do Carmo pagou 1\$680 “ao pintor Manoel da Paixão de retocar S. João, e lagrimas. Arquivo da Ordem 3. do Carmo do Salvador,

receita e Despesa 1814-1847, fo. 221v.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)
<p>Silva, José Raimundo da – Pintor “Em 4 de abril de 1841, a Ordem 3. do Carmo pagou 60\$000 a José Raimundo da Silva “proveniente da pintura que fis, a encarnação da Imagem do Snr., da lavagem do bom e mão ladrão, e o verniz em toda a armação do paço, e algumas miudezas mais. “Em 26 de abril de 1841, a Ordem 3. do Carmo pagou 5\$000 a José Raimundo da Silva “da encarnação da imagem de Nossa Senhora do Carmo e seu Menino Deos. (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Rocha, José Lourenço da – Pintor “Em 17 de outubro de 1846, a Ordem 3. do Carmo pagou 35200 a José Lourenço da Rocha por “12 castiças a 1\$600 (cada) e 2 imagens, a saber huma Santa e um São Joaquim a 8\$000” cada. (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Murici, Protestado Cecílio – Pintor “Em 21 de dezembro de 1846, a Ordem 3. do Carmo pagou 18\$000 a Pretestato (aqui ele assina assim e não “Pretestado” como em outra ocasião) Cecílio Murici “proveniente da Encarnação da Imagem de N. Sra do Carmo, e Snr. Menino da Procissão da Razoura.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Paranhos, Antonio de Souza – Escultor “Em 23 de janeiro de 1847, a Ordem 3. do Carmo pagou 1\$000 a Antonio de Souza Paranhos “proveniente do concerto que fis em uma imagem de St. Christo e Carvario (sic) do altar mor da mesma Ordem que se quebrou.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Murici, Protestado Cecílio – Pintor “Em 28 de março de 1847, a Ordem 3. do Carmo pagou 16\$000 a Protestado Cecílio Murici “do retoque do esquife do Senhor para a procissão da Sexta feira Santa, incarnaão do Bom, e Mão Ladrão [...]”(OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Menezes José Ciriaco Xavier de – Pintor “Em 17 de julho de 1852, a ordem 3. do Carmo pagou a quantia de 25\$000 a José Ciriaco Xavier de Menezes “proveniente de huma imagem de N. Sra. do Carmo e o Menino Jesus que encarnei.” “Em 30 de setembro de 1853, a Ordem 3. do Carmo pagou 10\$000 a José Ciriaco Xavier de Menezes “proveniente de incarnar a Veronica e mãos e deitar bico na Imagem de Santa Tereza.” “Em 1854, a Ordem 3. do Carmo pagou 25\$000 “a José Ciriaco de Menezes por praiar o castiçal da Pureza e pianna.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Costa, Manoel Vaz da – Pintor “Em 27 de fevereiro de 1855, a Ordem 3. do Carmo pagou 5\$000 “ao Pintor Manoel Vaz da Costa pelos reparos que fez nas Imagens.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>

<p>Rocha, Raimundo Nonato da Silva – Pintor “Em 22 de março de 1858, a Ordem 3. do Carmo pagou 25\$000 a Raimundo Nonato da Silva Rocha pela “encarnação das duas Imagens de S. João, e Magdalena.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA) “Em 22 de julho de 1860, a Ordem 3. do Carmo pagou 14\$000 a Raimundo Nonato da Silva Rocha “do concerto e Incarnação de huma Imagem de N. S. da Solidade e hum S. Pedro de Pedra.” “Em 4 de janeiro de 1865, a Ordem 3. do Carmo do Salvador pagou 5\$000 a Raimundo Nonato da Silva Rocha “da Incarnação de huma Imagem pequena de Santo Christo.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Peçanha, Antonio Machado – Escultor “Em 27 de março de 1865, a Ordem 3. do Carmo pagou 180\$000 a Antonio Machado Peçanha “do fabrico e pintura da Imagem de Santo Elias que me foi encomendada. “Em 12 de abril de 1865, a Ordem 3. do Carmo pagou 50\$000 a Antonio Machado Peçanha “da obra que estou fazendo na ordem 3. do Carmo.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Seixas, Atanásio Rodrigues de – Pintor “Em 14 de junho de 1865, a Ordem 3. do Carmo pagou 80\$000 a Atanásio Rodrigues Seixas “da encarnação da St. Thereza.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Fonseca, Joaquim Pinto da – Pintor “Em 4 de julho de 1865, a Ordem 3. do Carmo pagou 130\$000 a Joaquim Pinto da Fonseca “da encarnação de N. Sra. do Carmo trinta mil reis e cem mil reis por limpar o Nicho e Sacrário e parte do retábulo e douramento feito em lugares diferentes.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Nonato, Raimundo – Pintor “Em 17 de outubro de 1865, a Ordem 3. do Carmo pagou 47\$000 “a Raimundo Nonato de encarnar a Imagem de N. Sra, do Monte do Carmo e douramento do Sacrário e limpeza do Retabolo.” “Em 25 de outubro de 1865, a Ordem 3. do Carmo pagou 50\$000 a Raimundo Nonato da Silva Rocha pela “encarnação da Imagem do Senhor Morto que sai na procição da sexta feira da Paixão.” “Em 20 de março de 1866, a Ordem 3. do Carmo pagou 25\$000 a Raimundo Nonato da Silva Rocha pela “encarnação de N. Sra das dores que sai em Procição....limpeza de duas credencias douradas” e outros consertos pequenos.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Seixas, Atanasio Rodrigues – Pintor “Em 6 de abril de 1871, a Ordem 3. do Carmo pagou 102\$000 a Atanasio Rodrigues Seixas “das Incarnações das Imagens 2 Imagem das Dores.....45\$000 1 São João.....25\$000 1 Madalena.....20\$000 Concerto das ditas.....12\$000 102\$000 (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Barros, Francisco Ribeiro de – Pintor</p>

<p>“Em 26 de março de 1872, a Ordem 3. do Carmo pagou a quantia de 16\$000 a Francisco Ribeiro de Barros “da pintura de dois panos da cobertura das Imagens de St. Elias e St. Thereza. (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Queiroz, João Crisostomo de – Pintor “Em 28 de março de 1872, a Ordem 3. do Carmo pagou 75\$000 a João Crisostomo de Queiroz “da encarnação que fiz na Imagem do Senhor Morto.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Costa, José da Silva – Pintor “Em 27 de abril de 1872, a Ordem 3. do Carmo pagou 87\$500 a José da Silva Costa “do pratiamento concerto que fiz em 18 castiças, 1 cruzeiro e encarnação em duas imagens pequenas da mesma ordem.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Silva, Belarmino Maximiliano da – Pintor “Em 15 de outubro de 1872, a Ordem 3. do Carmo pagou 28\$000 a Belarmino Maximiliano da Silva “de dourar as letras em trinta e seis banquinhos de palhinhas 18\$000 De encarna as mãos de Santa Thereza, e pratear a pomba da mesma Santa10\$000-----28\$00.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Athanazio (?) – Pintor “Em 5 de junho de 1897, o Convento do Carmo pagou 45\$000 “a Athanzio por encarnar a Imagem de N. S... (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>

ORDEM TERCEIRA DO CARMO
LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE
Andrade, José da Costa de – Pintor, dourador "1830: encarnação da imagem nova, de roca, de Nossa Senhora do Carmo" (FREIRE, 2006, p. 520).
Sousa, José de Azevedo e – Prateador "1810: encarnou a imagem da procissão do Enterro" (FREIRE, 2006, p. 554).
Rocha, Estevão Sacramento – Escultor "07/09/1811: feitura de um anjo do Senhor no Horto – 18\$000 rs" (FREIRE, 2006, p. 518).
Costa, Francisco de Paula – Pintor, dourador "Encarnou seis imagens do Senhor para o passo da capela dos Noviços nas Sextas-feiras santas" (FREIRE, 2006, p. 524).
Silva, José Raimundo – Pintor "1841: encarnou as imagens de N. Senhora do Carmo e respectivo Menino Jesus, pintou e encarnou a imagem do Senhor" (FREIRE, 2006, p. 553).
Menezes, José Ciríaco Xavier de – Pintor, dourador, prateador "17/05/1852: uma imagem de N.Sra. do Carmo e encarnação de menino Jesus – 25\$000 rs" (FREIRE, 2006, p. 538).
Vanique, Bento José da França – Escultor "Em 13 de março de 1858, recebeu 8\$000 rs. "do conserto feito em as Imagens de S. João e Magdalena" (FREIRE, 2006, p. 518)
Nonato, Raimundo – Dourador, encarnador "17/10/1865: encarnação de imagem de Nossa Senhora do Monte do Carmo e douramento do sacrário e limpeza do retábulo – 47\$000 rs. (FREIRE, 2006, p.538)

TABELA 1 A: ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NA ORDEM TERCEIRA DO CARMO SEGUNDO OS HISTORIADORES.

Nº	ARTISTA	OFÍCIO	MANOEL QUERINO	MARIETA ALVES	CARLOS OTT	LUIZ A. R. FREIRE
01	Aguiar, Feliciano de Souza de	Escultor		X		
02	Andrade, José da Costa de	Pintor/Dourador		X	X	X
03	Anjos, Cirilo Luis dos	Pintor		X	X	
04	Antonio, Felix	Pintor		X	X	
05	Athanazio (?)	Pintor			X	
06	Azevedo, Jozé de	Pintor			X	
07	Barros, Francisco Ribeiro de	Pintor			X	
08	Calmão Jose Joaquim de St. Ana	Pintor			X	
09	Carlos, Manoel	Pintor			X	
10	Castro, José Ribeiro de	Pintor			X	
11	Chagas, Francisco das	Escultor	X	X		
12	Costa, Francisco de Paula	Pintor/dourador		X	X	X
13	Costa, José da Silva	Pintor			X	
14	Costa, Manoel Ignácio da	Escultor	X			
15	Costa, Manoel Vaz da	Pintor			X	
16	Cruz, Antonio da	Pintor		X		
17	Ferreira, Antonio Marques da Silva	Pintor			X	
18	Filgueira, Domingos da Costa	Pintor		X	X	
19	Fonseca, Joaquim Pinto da	Pintor			X	
20	Gracia, José Eduardo	Escultor		X		
21	Gregório, José	Escultor		X		
22	Guimarães, Felix Pereira	Escultor/entalhador		X	X	
23	Henriques, Francisco	Pintor		X		
24	Lisboa, Francisco Henriques	Pintor		X	X	

25	Lopez, Domingos	Pintor		X	X	
26	Menezes, José Ciríaco Xavier de	Pintor, dourador, prateador			X	X
27	Murici, Protestado Cecílio	Pintor			X	
28	Nonato, Raimundo	Dourador, Encarnador				X
29	Oliveira, Francisco Rodrigues de ¹	Mestre dourador		X	X	
30	Oliveira, José Rodrigues de	Pintor		X	X	
31	Paixão, Manoel da ²	Pintor		X	X	
32	Paranhos, Antonio de Souza	Escultor			X	
33	Peçanha, Antonio Machado	Escultor			X	
34	Pereyra, Mathias	Pintor			X	
35	Pinheiro, Manoel do Carmo	Pintor		X	X	
36	Porto, Manoel Pereira	Pintor		X	X	
37	Queiroz, João Crisostomo de	Pintor		X	X	
38	Rocha, Estevão Sacramento	Escultor		X		X
39	Rocha José Lourenço da	Pintor		X	X	
40	Rocha, Raimundo Nonato da Silva	Pintor			X	
41	Sant'Anna Felisberto Coelho de	Pintor		X	X	
42	Santos, Boaventura Álvares dos	Pintor		X	X	
43	Seixas, Atanásio Rodrigues de	Pintor			X	
44	Silva, Belarmino Maximiliano da	Pintor			X	
45	Silva, José Raimundo da	Pintor		X	X	X
46	Souza, Afonso Pereira de	Pintor		X	X	
47	Souza, Antonio da Cruz e	Pintor		X	X	
48	Souza, José de Azevedo e	Pintor, prateador		X	X	X
49	Vanique, Bento José da França	Escultor				X

¹ Marieta Alves menciona Francisco Roiz de Oliveira. Certamente se trata da mesma pessoa.

² Marieta Alves refere-se a Manoel da Paixão como ourives e não como pintor. Acreditamos tratar da mesma pessoa em função do período de atuação.

TABELA 02: ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NO CONVENTO DO CARMO SEGUNDO MANOEL QUERINO, MARIETA ALVES³, CARLOS OTT E LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE⁴.

CONVENTO DO CARMO
MANOEL QUERINO
<p>Peçanha, Antonio Machado – Escultor “Santo Elias no Convento do Carmo [...]” (QUERINO, 1911, p. 30)</p>
<p>Barros, João Guliherme da Rocha – Escultor “Nossa Senhora da porta do Céu, no Convento do Carmo.” (QUERINO, 1911, p. 35)</p>

CONVENTO DO CARMO
CARLOS OTT
<p>Santos, Isidoro Ferreira dos – Pintor “Em 30 de novembro de 1898, o Convento do Carmo pagou 30\$000 “ao encarnador Isidoro Ferreira dos Santos por saldo, pela pintura das Imagens de S. João Baptista e St. Alberto.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Araújo, João Pedro de - Pintor “No dia 1. de julho de 1899, o Convento do Carmo pagou 100\$000 “a João Pedro de Araújo por encarnar as Imagens de S. João e St. Alberto.” “Em 4 de outubro de 1899, o Convento do Carmo pagou 15\$000 “a João Pedro de Araujo por pratear diversas peças dos altares e pinturas.” “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.” “Em 30 de novembro de 1899, o Convento do Carmo pagou 4\$000 ao pintor, João Pedro de Araújo “por serviços de dourar e encarnar diversas imagens.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>

³ Marieta Alves não menciona trabalhos no Convento do Carmo.

⁴ Luiz Alberto Ribeiro Freire não menciona trabalhos no Convento do Carmo.

TABELA 02 A: ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NO CONVENTO DO CARMO SEGUNDO OS HISTORIADORES

Nº	ARTISTA	OFICIO	MANOEL QUERINO	MARIETA ALVES	CARLOS OTT	LUIZ A. R. FREIRE
01	Araújo, João Pedro de	Pintor			X	
02	Barros, João Gulherme da Rocha	Escultor	X			
03	Peçanha, Antonio Machado	Escultor	X			
04	Santos, Isidoro Ferreira dos	Pintor			X	

TABELA 03: ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NA ORDEM TERCEIRA DE SÃO DOMINGOS SEGUNDO MANOEL QUERINO, MARIETA ALVES, CARLOS OTT E LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE.

ORDEM TERCEIRA DE SÃO DOMINGOS
MANOEL QUERINO
Peçanha, Antonio Machado – Escultor “[...] S. Francisco de Assis, na Ordem Terceira de São Domingos.” (QUERINO, 1911, p.30)
Barros, João Guilherme da Rocha – Escultor “[...] Senhor do Bomfim, na Ordem Terceira de São Domingos, no altr-mor.” (QUERINO, 1911, p.30) “[...] a restauração das imagens dos altares lateraes da Ordem Terceira de São Domingos.” (QUERINO, 1911, p.35)
Cruz, Euclides Telles da – Pintor “[...] fez a pintura das imagens da Ordem Terceira de São Domingos”. (QUERINO, 1911, p. 96)

ORDEM TERCEIRA DE SÃO DOMINGOS
MARIETA ALVES
Alexandre, Pedro – Escultor e Pintor “1819 - Escultura e pintura de imagens da OTS Domingos.” (ALVES, 1976, pág. 20)
Paranhos, Antonio de Souza – Escultor “Professou na O. T. S. Domingos, em 14 março de 1848.” (ALVES, 1976, p.130)
Barros, João Guilherme da Rocha - Escultor “JGRB é o autor da grande imagem sob a invocação do Senhor do Bonfim, executada em 1900. Esta imagem se encontra no altar do trono do altar-mor da Igreja de S. Domingos.” (ALVES, 1976, p.33).

ORDEM TERCEIRA DE SÃO DOMINGOS
CARLOS OTT
<p>Pereira, Joaquim Procópio – Pintor “Em 24 de setembro de 1794, a Ordem 3. de São Domingos pagou 48\$000 a Joaquim Procópio Pereira “por 15 imagens dos altares, encarnadas, envernizadas....a as insígnias douradas e pratiadas. (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Mata, João Nunes da – Pintor “Em 19 de maio de 1830, a Ordem 3. de São Domingos pagou 19\$760 a João Nunes da Mata por várias “obras de pintura que tenho feito de pintura “consistindo da restauração de encarnação de diversas imagens e na pintura do órgão como de grades. (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Monteiro, Lauriano José – Pintor “Entre 1842-1843. a Ordem 3. de S. Domingos pagou 42\$000 a Lauriano José Monteiro “pelo concerto, pintura e douramento dos 6 Apostolos”. (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Paranhos, Antonio de Souza – Escultor “Em 30 de abril de 1845, a OTSD pagou 2\$500 a Antonio de Souza Paranhos do conserto de Equice (ECCE) Homo e maons de outras imagens. Está assinado pelo escultor.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Menezes, José Ciríaco Xavier de – Pintor “Em 7 de setembro de 1857, a Ordem 3. de S. Domingos pagou 6\$000 a José Ciríaco Xavier de Menezes “de uma Imagem de St. Christo que emcarnei. “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”. (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Silva, Belarmino Maximiano da – Pintor “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. (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Peçanha, Antonio Machado – Pintor “Em 8 de outubro de 1876 “foi apresentado pelo artista Antonio Machado Peçanha uma proposta que trata sobre reformas das imagens para os altares da nossa Igreja. Foi deliberado que o nosso Irmão director e a comissão de obras para estudarem sobre a matéria. “Em 19 de novembro de 1876 Antonio Machado Peçanha apresentou a OTSD um projeto para reformas das imagens. ... do Sr. Antonio Machado Peçanha, contratando-se para reformar as imagens...”. (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Peçanha, Antonio Machado – Escultor</p>

“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”. Recibo assinado pelo escultor. (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)

Barros, João Guilherme da Rocha – Escultor

“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. (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)

Cruz, Euclides Teles da – Pintor

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 para os altares da Igreja da mesma Ordem. (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)

Peçanha, Antonio Machado – Escultor

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. (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)

ORDEM TERCEIRA DE SÃO DOMINGOS

LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE

MENEZES, José Ciríaco Xavier de – pintor, dourador, prateador

“07/09/1857: encarnação de uma imagem de Cristo – 6\$000 rs”. (FREIRE, 2006, p. 538)

“01/10/1864: importe da imagem de Nossa Senhora do Rosário – 40\$000 rs. (FREIRE, 2006, p. 538)

TABELA 03 A: ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NA ORDEM TERCEIRA DE SÃO DOMINGOS SEGUNDO OS HISTORIADORES.

Nº	ARTISTA	OFÍCIO	MANOEL QUERINO	MARIETA ALVES	CARLOS OTT	LUIZ A. R. FREIRE
01	Alexandre, Pedro	Escultor e Pintor		X		
02	Barros, João Guilherme da Rocha	Escultor	X	X	X	
03	Cruz, Euclides Teles da	Pintor	X		X	
05	Mata, João Nunes da	Pintor			X	
06	Menezes, José Ciríaco Xavier de	Pintor			X	X
06	Monteiro, Laureano José	Pintor				
07	Paranhos, Antonio de Souza	Escultor		X	X	
08	Peçanha, Antonio Machado	Escultor	X		X	
09	Pereira, Joaquim Procópio	Pintor			X	
10	Silva, Belarmino Maximiano da	Pintor			X	

TABELA 04: ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NA IRMANDADE DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DA IGREJA DE SANTANA SEGUNDO MANOEL QUERINO, MARIETA ALVES, CARLOS OTT E LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE.

SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE ST. ANA	
MANOEL QUERINO	
Chagas, Francisco das – Escultor	“Um bem acabado São Benedicto, cujo Menino Deus é um primor...” (QUERINO, 1911, p.12)
Guimarães, Felix Pereira – Escultor	“[...] na matriz de Santana, a padroeira e uma Nossa Senhora das Dores, trabalho excelente, cuja expressão tem a nitidez da invocação”. “[...] um Christo que está nos carneiros da dita matriz [...]” (QUERINO, 1911, p.15)
Reis, Bento Sabino – Escultor	“[...] S. José e S. Joaquim na matriz de Sant’Anna desta cidade.” (QUERINO, 1911, p.15)
Costa, Manoel Ignácio da – Escultor	“[...] S. Miguel de seis palmos; S. Gonçalo de três; Sant’Anna, de cinco; Nossa Senhora Mãe dos Homens, de sete; Nossa Senhora do Rosário, de seis;” (QUERINO, 1911, p.17)
SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE ST. ANA	
MARIETA ALVES	
Andrade, José da Costa de – Pintor	“Incumbiu-se em 1827, da execução da pintura dos painéis da Sacristia da Igreja de Sant’Anna, em número de 8.” (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia)

SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE ST. ANA
CARLOS OTT
<p>Andrade, José da Costa – Pintor, dourador “Em 8 de dezembro de 1827, a Irmandade do SS. Sacramento da Matriz de S. Ana contratou o mestre Pintor, José da Costa Andrade a fazer a obra da pintura de oito telas e do douramento da sacristia da dita Igreja. – No fim do mesmo termo, assina o dito pintor.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Rocha, José Lourenço da – pintor, dourador “Em 30 de junho de 1851, A Irmandade do SS. Sacramento da Igreja de St. Ana pagou 110\$000 a José Lourenço da Rocha a dourar o altar que de novo se fez na Salla das Sessões da Meza da Irmandade do SS. Sacramento e S. Anna....e apromptar a Snra. Santa Anna e sua Santíssima filha do mesmo Altar. (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Leal, Querino da Silva – Pintor “Em 23 de novembro de 1854, Querino da Silva recebeu da Irmandade do SS Sacramento de St. Ana a quantia de 6\$160 da encarnação de uma imagem do Santo Christo [...] (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Azevedo, José Lauro de – Pintor “Em 20 de julho de 1857, a Irmandade do SS. Sacramento da Igreja de St. Ana pagou 100\$000 a José Lauro de Azevedo “por encarnar as imagens de N. S. Mãe dos Homens, S. José, S. Miguel, S. João Nepomuceno. S. Benedito, S. Antonio e S. Joaquim.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Queiroz, João Crisostomo de – Pintor “Em 24 de julho de 1858, a Irmandade do SS. Sacramento da Igreja de St. Ana pagou 120\$000 a João Crisostomo de Queiroz “pela encarnação e douramento das Imagens de Santa Anna e sua filha.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Sacramento, Joaquim Libório do – Pintor “Em 28 de janeiro de 1860, a Irmandade do SS. Sacramento da Igreja de ST. Ana pagou 10\$000 a Joaquim Libório do Sacramento “pela encarnação da Imagem de Chhristo e pintura da crus e calvário da mesma imagem colocada na sacristia da fabrica. (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Ferreira, Francisco Solano – Pintor “Entre 1884-1885, a Irmandade do SS. Sacramento da igreja de St. Ana pagou 12\$000 “a Francisco Solano Ferreira por encarnar o Deos Menino. (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Oliveira, Victorino Eduardo de – Pintor, dourador “Em julho de 1890, a Irmandade do SS. Sacramento da igreja de St. Ana pagou 960\$000 a Victorino Eduardo de Oliveira pela pintura e douramento das Imagens, castiaes e jarras da dita Igreja. “Aos 31 de julho de 1890, a Irmandade do SS. Sacramento da Igreja de St. Ana pagou 700\$000 a Victorino Eduardo de Oliveira “por encarnar as imagens, retoucar as roupas, praiar todos os castiçaes e dourar e pintar as jarras. (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>

SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE ST. ANA	
LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE	
Leal, Querino da Silva – Pintor, dourador, encarnador	“23/11/1854: encarnação de uma imagem do Santo Cristo [...]” (FREIRE, 2006, p. 534)
Oliveira, Vitorino Eduardo – Pintor, dourador	“31/07/1890: encarnação de imagens, retoque de roupas,[...]” (FREIRE, 2006, p. 542)
Queiroz, João Crisóstomo de – Pintor	“24/07/1858: encarnação e douramento nas imagens de Santana – 120\$000 rs.” (FREIRE, 2006, p. 543)
Sacramento, Joaquim Libório do – Pintor, dourador	“28/01/1860: encarnação da imagem de Cristo e pintura da Cruz e calvário da mesma imagem colocada na sacristia – 10\$000 rs.” (FREIRE, 2006, p. 549)
Vanique, Manoel Emídio – Pintor, dourador, encarnador	“31/07/1879: encarnação de três imagens de Santo Cristo e prateamento de três cruces – 41\$000 rs. (FREIRE, 2006, p. 555)

TABELA 04 A: ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NA IRMANDADE DO SANTISSIMO SACRAMENTO DA IGREJA DE SANTANA SEGUNDO OS HISTORIADORES.

Nº	ARTISTA	OFÍCIO	MANOEL QUERINO	MARIETA ALVES	CARLOS OTT	LUIZ A. R. FREIRE
01	Andrade, José da Costa	Pintor, dourador		X	X	
02	Azevedo, José Lauro de	Pintor			X	
03	Costa, Manoel Ignácio da	Escultor	X			
04	Chagas, Francisco das	Escultor	X			
05	Ferreira, Francisco Solano	Pintor			X	
06	Guimarães, Felix Pereira	Escultor	X			
07	Leal, Querino da Silva	Pintor			X	X
08	Oliveira, Victorino Eduardo de	Pintor, dourador			X	X
09	Queiroz, João Crisóstomo de	Pintor			X	X
10	Reis, Bento Sabino	Escultor	X			
11	Rocha, José Lourenço da	Pintor, dourador			X	
12	Sacramento, Joaquim Libório	Pintor, dourador			X	X
13	Vanique, Manuel Emídio	Pintor, dourador, encarnador				X

TABELA 05: ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA SAÚDE SEGUNDO MANOEL QUERINO⁵, MARIETA ALVES, CARLOS OTT E LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE.

IGREJA DE NOSSA SENHORA DA SAÚDE MARIETA ALVES
<p>Rocha, Estevão Sacramento – Escultor “Na Igreja da Saúde, fez concertos em três Imagens, pôs coroas de espinhos e um cravo de prata.” (ALVES, 1976, p.149)</p>
<p>Guimarães, Felix Pereira – Escultor e entalhador “Imagem de N. Senhora por incumbência da Irmandade de N. Senhora da Saúde e Glória, conforme Termo de 14 de fevereiro de 1791, à pág. 43 do Lº de Termos, iniciado em 1767”. ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia) “Em 1791, fez a Imagem de N. Senhora e o nicho correspondente para a Igreja de N. Sra. da Saúde e Glória”. (ALVES, 1976, p. 85,86)</p>

IGREJA DE NOSSA SENHORA DA SAÚDE
CARLOS OTT
<p>Rocha, Estevão de Sacramento – Escultor “Entre 1829-1830, a Irmandade de N. Sra. da Saúde [...] pagou 8\$240 a Estevão de Sacramento Rocha de concertar (sic) 3 imagens, de pôr 3 coroas de espinhos para as mesmas, e 1 cravo de prata.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Castro, Joze Ribeiro de – Escultor “Entre 1832-1833, a Irmandade de N. Sra. da Saúde pagou 44\$300 a Joze Ribeiro de Castro pelo concerto (sic) feito a uma Imagem do St. Christo.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Jardim, Cláudio Floriano - Pintor “Entre 1844-1845, a Irmandade de N. Sra. da Saúde pagou 14\$450 “a Cláudio Floriano Jardim por pratar 3 cruces, e encarnar 3 Cristos.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Silva, José Crispiniano da – Pintor “Entre 1874-1875, a Irmandade de N. Sra. da Saúde e Glória pagou 160\$000 “a José Crispiniano da Silva pela pintura e concerto de diversas imagens e Evangelistas, e prateado de cruces.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>

⁵ Na bibliografia consultada, Manoel Querino não menciona trabalhos na Igreja de Nossa Senhora da Saúde.

<p>Santos, José Silvino dos – Pintor “Entre 1884-1886, a Irmandade de N. Sra. da Saúde e Glória pagou 14\$000 “a José Silvino dos Santos de duas imagens de Christo que concertou e encarnou, e pratear uma cruz.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Bousquet, Emilio – Pintor, dourador “Entre 1887-1889, a Irmandade de N. Sra. da Saúde pagou 464\$000 “a Emilio Bousquet pelo doiramento de grades de ferro do interior da capella e encarnação de oito imagens” como 192\$000 “ao mesmo pelo concerto de 66 castiças dos altares e do throno, 4 do presbyterio, 1 da Pureza, 4 evangelistas e limpeza em resplendores de Imagens e encarnação. “Entre 1887-1889, a Irmandade de N. Sra. da saúde pagou 130\$000 “a Emilio Bousquet por 5 imagens, da Conceição, S. José, S. João, N. Sra. do Parto e Santa Cecília incarnadas e douradas. Arquivo da Igreja da Saúde, Receita e Despesa 1856-1907, fo. 126v.” “Entre 1887-1889, a Irmandade da Igreja de N. Sra. da Saúde pagou 5.410\$000 “a Emilio Bousquet pelo doiramento de todo o interior da Capella” a 60\$000 “ao mesmo de pratear seis castiças, 1 cruz e encarnação de duas imagens.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Silva, Aurelio Rodrigues da – Pintor “Entre 1889-1891, a Irmandade de N. Sra. da As-ude pagou 50\$000 a Aurelio Rodrigues da Silva pela reforma e encarnação da Imagem de St. Luzia.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>

<p>IGREJA DE NOSSA SENHORA DA SAÚDE LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE</p>
<p>Costa, Manoel Inácio da – Escultor “1820: imagem não especificada – 12\$000 rs.” (FREIRE, 2006 p.516)</p>
<p>Rocha, Estevão do Sacramento – Escultor “1829-1830: conserto de três imagens, de três coroas de espinhos para as mesmas, e um cravo de prata.” (FREIRE, 2006 p.519,)</p>
<p>Silva, José Cipriano – Prateador “1874-1875: pintura e conserto de diversas imagens, evangelistas, e prateado de cruzes – 160\$000 rs (FREIRE, 2006, p. 552)</p>
<p>Bousquet, Emílio – Pintor, dourador “1887-1889: douramento de grades de ferro do interior da capela e encarnação de oito imagens – 464\$000 rs; conserto de 66 castiçais dos altares e do trono, quatro do presbitério, um da pureza, quatro evangelistas e limpezas de imagens e encarnação – 192\$000 rs; fatura de cinco imagens: N. Sra da Conceição, São José, S. João, Nossa Senhora do Parto e Santa Cecília, encarnadas e douradas – 130\$000 rs.” (FREIRE, 2006 p.523)</p>

TABELA 5 A: ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA SAÚDE SEGUNDO OS HISTORIADORES.

Nº	ARTISTA	OFICIO	MANOEL QUERINO	MARIETA ALVES	CARLOS OTT	LUIZ A. R. FREIRE
01	Bousquet, Emilio	Pintor, dourador			X	X
02	Castro, Joze Ribeiro de	Escultor			X	
03	Costa, Manoel Inácio da	Escultor				X
04	Guimarães, Felix Pereira	Escultor, entalhador		X		
05	Jardim, Cláudio Floriano	Pintor			X	
06	Rocha, Estevão de Sacramento	Escultor		X	X	X
07	Santos, José Silvino dos	Pintor			X	
08	Silva, Aurelio Rodrigues da	Pintor			X	
09	Silva, José Crispiniano da	Pintor, prateador			X	X

TABELA 6: ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA PALMA SEGUNDO MANOEL QUERINO, MARIETA ALVES, CARLOS OTT E LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE.

IGREJA DE NOSSA SENHORA DA PALMA
MANOEL QUERINO
<p>Costa, Manoel Ignácio da – Escultor “[...] S. Guilherme, na igreja da Palma” (QUERINO, 1911, p.17)</p>
<p>Silva, Aurélio Rodrigues – Escultor “[...] Menino Deus e S. Carlos, na egraja da Palma.” (QUERINO, 1911, p.29)</p>

IGREJA DE NOSSA SENHORA DA PALMA
CARLOS OTT
<p>Procópio, Joaquim – Pintor “Entre 1790-1791, a Irmandade do SBJ da Cruz da Igreja da Palma pagou 2\$220 “a Joaquim Procópio de encarnar o Sr Jesus da Cruz. Arquivo da Igreja da Palma.” “Em 16 de outubro de 1792, a Irmandade do SBJ da Cruz pagou 52\$880 a Joaquim Procópio Pereira “da pintura que fiz nas Imagens e todo o mais necessário pertencente a mesma Irmandade.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Dourado, Irmão Pedro – Pintor “Em 28 de abril de 1795 a Irmandade do S.B.J. da Cruz da Igreja da Palma pagou ao Irmão Pedro Dourado “para tintas da lavaje de encarnação das Imagens do Sancto Christo que forão na Procissão.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Pereira, Higino – Pintor “Em 7 de agosto de 1801, a Irmandade do SBJ da Cruz da Igreja da Palma pagou 34\$800 a Higino Pereira “de encarnar todas as imagens da procissão e a do altar como também a pintura das toxas da Meza.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Dourado, Pedro – Pintor “Entre 1802-1803, a Irmandade do S. B.J. da Cruz da Igreja da Palma pagou 15\$900 “a Pedro Dourado por conta das Incarnaçoens das Imagens Novas de Nossa Senhora da Palma e Menino Deos, Santa Elena e Santo Agostinho banhadas as duas Imagens de Christo, S. Guilherme e outras, pintar os varaes dos andores e mais reparos que fez.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>

<p>Andrade, José da Costa de – Pintor, Dourador “Em 25 de setembro de 1841, a Irmandade do SBJ da Cruz da Igreja da Palma pagou 12\$000 a José da Costa Andrade “importância de vinte e três maçanetas que dourou para a mesma Irmandade.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Mata, João Nunes da – Pintor “Em 29 de setembro de 1841, a Irmandade do SBJ da Cruz pagou 20\$000 a João Nunes da Mata “importância das Pinturas que fis em várias Imagens, e Varas de Palio pertencentes a mesma irmandade. Arquivo da Igreja da Palma, Irmandade do Sr. B.J. da Cruz, Recibos de 1840-1846,, fo. 57r.” (idem)</p>
<p>Espírito Santo, Manoel Calisto do – Pintor “Em 20 de novembro de 1858, a Irmandade do S.B.J. da Cruz da Igreja da Palma pagou 7\$000 a Manoel Calisto do Espírito Santo “para lavar as imagens do altar mor.....e de prateas seis castiças. Arquivo da Igreja da Palma, Irmandade do S.B.J. da Cruz, Recibos de 1791-1859, fo. 92v.” (idem)</p>
<p>Cruz, Eucides Teles da – Pintor “Em 11 de outubro de 1886, a Irmandade do SBJ da Cruz da Igreja da Palma pagou 50\$000 a Eucides Teles da Cruz “pela encarnação das Imagens. Arquivo da Igreja da Palma, Irmandade do S.B.J. da Cruz, Recibos de 1872-1897, fo63r.” (idem)</p>
<p>Jesus, Manoel Teodoro de – Pintor “Em 17 de junho de 1887, a Irmandade do SBJ da Cruz da Igreja da Palma pagou 20\$000 a Manoel Teodoro de Jesus “de uma imagem de Cristo que encarnei e uma cruz com Calvário que prateeí. Arquivo da Igreja da Palma, Irmandade do S.B.J. da Cruz, Recibos de 1872-1897, fo136r.” (idem)</p>

<p>IGREJA DE NOSSA SENHORA DA PALMA LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE</p>
<p>REIS, Bento Sabino dos – Escultor “02/10/1801: vários concertos nas imagens de procissão” “1802-1803: imagens novas que fez, “Nossa Senhora da Palma, com o Menino Deos, Sancta Elena e Santo Agostinho e concerto que fez nas outras” “22-07-1841: obra não especificada – 4\$000 rs.” “22-08-1841: obras não especificadas – 8\$000 rs.” “20-10-1841: fatura da imagem – 8\$000 rs., concertos diversos[...]” (FREIRE, 2006, p.517)</p>

TABELA 6 A: ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA PALMA SEGUNDO OS HISTORIADORES.

ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NA IGREJA DE NOSSA SENHORA DA PALMA SEGUNDO HISTORIADORES						
Nº	ARTISTA	OFÍCIO	MANOEL QUERINO	MARIETA ALVES	CARLOS OTT	LUIZ A. R. FREIRE
01	Andrade, José da Costa	Pintor, dourador			X	
02	Costa, Manoel Ignácio da	Escultor	X			
03	Cruz, Eucides Teles da	Pintor			X	
04	Dourado, Pedro	Pintor			X	
05	Santo, Manoel Calisto do Espírito	Pintor			X	
06	Jesus, Manoel Teodoro de	Pintor			X	
07	Mata, João Nunes da	Pintor			X	
08	Pereira, Higinio	Pintor			X	
09	Pereira, Joaquim Procópio	Pintor			X	
10	Reis, Bento Sabino	Escultor				X
11	Silva, Aurélio Rodrigues	Escultor	X			

TABELA 7: ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NA IRMANDADE DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO PILAR SEGUNDO MANOEL QUERINO, MARIETA ALVES, CARLOS OTT E LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE.

IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO PILAR
CARLOS OTT
<p>Costa – Pintor “Entre 1811-1812, a Ir. do SS Sacramento da Igreja do Pilar pagou 16\$000 “ao Pintor Costa por pintar [...] anjos da Capella mor, e incarnar a Senhora da porta da Igreja.” “Entre 1811-1812, a Ir. do SS Sacramento da igreja do Pilar pagou 18\$000 “ao Pintor Costa de incarnar as Imagens do Senhor do Bom Cainho, Nossa Senhora e Menino.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA).</p>
<p>Lino, Manoel Joaquim – Pintor “Entre 1846-1847, a Ir. do SS Sacramento da Igreja do Pilar pagou 55\$000 “a Manoel Joaquim Lino pela reforma da Imagem de S. Miguel” e 13\$140 “ao dito de encarnar 2 imagens e pratear duas cruces.” “Entre 1848-1849, a Irmandade do SS. Sacramento da Igreja do Pilar pagou 4\$000 “ao pintor (Manoel Joaquim) Lino por encarnar a imagem do St. Christo da Capela Mor. (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Monteiro, Crispim José – Pintor “Aos 22 de novembro de 1875, a Ir. do SS. Sacramento da Igreja do Pilar pagou 47\$000 a Crispim José Monteiro pela “encarnação de huma Imagem do Sr. Crucificado.” “Aos 4 de agosto de 1878, a Irmandade do SS. Sacramento da Igreja do Pilar pagou 100\$000 a Crispim José de Monteiro “da encarnação do Senhor do Bom Caminho e São Sebastião e retoque em S. Luzia. (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Ribeiro, Francisco – Pintor, encarnador “Aos 30 de agosto de 1879, a Ir. do SS. Sacramento da Igreja do Pilar pagou 375\$000 a Francisco Ribeiro “do prateamento que fiz nos castiçoes de madeira, cruz e encarnação das Imagens da mesma Irmandade”. (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Monteiro, Crispim José – Pintor “Aos 29 de agosto de 1885, a Irmandade do SS Sacramento da Igreja do Pilar pagou 60\$000 a Crispim José Monteiro “pela encarnação do Sr. Do Bom Caminho e mais um crucificado do altar.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Silva, Belarmino Maximiniano da - Pintor Entre 1900-1901, a Irmandade do SS. Sacramento da Igreja do Pilar pagou 230\$000 “a Belarmino Maximiniano da Silva pela encarnação de imagens. (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>

IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO PILAR
LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE
Costa, Manoel Inácio da – Escultor “1834: imagem do Senhor do Bom Caminho” (FREIRE, 2006, p. 516)

TABELA 7 A: ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO PILAR SEGUNDO OS HISTORIADORES.

ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO PILAR SEGUNDO HISTORIADORES						
Nº	ARTISTA	OFÍCIO	CARLOS OTT	MARIETA ALVES	MANOEL QUERINO	LUIZ A. R. FREIRE
01	Costa	Pintor	X			
02	Costa, Manoel Inácio da	Escultor				X
03	Lino, Manoel Joaquim	Pintor	X			
04	Monteiro, Crispim José	Pintor	X			
05	Ribeiro, Francisco	Pintor, encarnador	X			
06	Silva, Belarmino Maximiniano da	Pintor	X			

TABELA 8: ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NA VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO SEGUNDO MANOEL QUERINO, MARIETA ALVES, CARLOS OTT E LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE.

VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO
MANOEL QUERINO
<p>Reis, Bento Sabino dos – Escultor “[...] um S. Francisco de Assis, de barro cozido, trabalho muito importante, oferecido à Ordem Terceira do Mesmo Nome por D. Gervasia Leopoldina Alves.” (QUERINO, 1911, p.16)</p>
<p>Peçanha, Francisco de Assis Machado Peçanha – Escultor “Foi discípulo de Bento Sabino e contemporâneo de Paranhos. Tem um São Roque na Ordem Terceira de S. Francisco.” (QUERINO, 1911, p.22)</p>
<p>Baião, Domingos Pereira – Escultor “[...] uma Conceição na capella da Ordem Terceira de s. Francisco, no cemitério da Quinta dos Lázaros.” (QUERINO, 1911, p.23)</p>

VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO
MARIETA ALVES
<p>Barros, Manoel Pedro – Escultor “Para a Ordem 3ª de São Francisco, Manoel Pedro executou entre 1772-1773, grande imagem de Cristo para a procissão de cinzas, constando o pagamento do Livro Mestre da consignação dos irmãos defuntos”. (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia)</p>
<p>Aguiar, Feliciano de Souza – Escultor “Em 1806, executou 6 anjos e 1 figura para a Ordem 3ª de São Francisco”. (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia)</p>
<p>Andrade, José da Costa – Pintor “Encarnou e pintou 7 imagens para os altares da Igreja da Ordem 3ª de S. Francisco, conforme resolução da Mesa, em sessão de 5 de outubro de 1834.” (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia)</p>
<p>Almeida, Domingos Duarte de – Pintor “Para o Ordem 3ª de S. Francisco, em 1819 encarnou as imagens dos Passos, por 45\$000 e em 1822 encarnou, pintou e dourou algumas imagens por 20\$000. Documentos avulsos do Archivo. Para a mesma Ordem, pintou a Verônica de Christo da via sacra, entre 1822-1823. (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia)</p>
<p>Baião, Domingos Pereira – Escultor “Em 1849 executou as 3 figuras simbólicas, que guarnecem o órgão da Igreja da Ordem 3ª de São Francisco”. (ALVES, Marieta. Fichas avulsas</p>

<p>manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia)</p> <p>“Em 1849, Baião recebeu a incumbência de executar as figuras alegóricas que guarnecem o órgão da Igreja da Ordem 3ª de S. Francisco, conforme recibos existentes no Archivo da Ordem, publicados à pág. 240 de Historia da Ordem 3ª.” (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia)</p>
<p>Rocha, Estevão do Sacramento – Escultor</p> <p>“[...] para a ordem 3ª de São Francisco, o mesmo artista executou em 1927, uma imagem de Cristo, para substituir a que se furtou num altar da Igreja.” (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia)</p>
<p>Ferreira, Pedro – Escultor</p> <p>“Para a capela do asilo de Santa Isabel, da Ordem 3ª de São Francisco, executou com felicidade, a imagem de Santa Isabel, cópia da de Teixeira Lopes, existente em Portugal.” (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia)</p>
<p>Passos, Manoel dos – Escultor</p> <p>“Executou, em 1807, as imagens de Santo Antonio e S. Francisco, Para a Ordem 3ª de S. Francisco, segundo consta da pág. 115 de Lº de Quiatações, 1800-1825. Preço: 40\$000”. (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia)</p>
<p>Reis, Bento Sabino dos – Escultor</p> <p>“[...] consertos das imagens de Procissão de Cinza, hoje na Casa dos Santos.” (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia)</p>
<p>Vergne, Joaquim Mauricio – Pintor</p> <p>“Encarnou em 1841, cinco imagens de Cristo, pequenas, da OTSF.” (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia)</p>
<p>Vanique, Manoel Emídio – Pintor</p> <p>“Encarnou, em 1855, a imagem de Sr. De Bouças, da Capela de São Miguel, para ser colocado no túmulo sob o altar.” (ALVES, 1976, p. 186)</p>
<p>Figueiredo, José Antonio dos Santos – Pintor</p> <p>“Esse pintor encarnou em 1885, 9 imagens da capella de S. Miguel, da Ordem 3ª de S. Francisco, segundo orçamento apresentado, na importância de 561\$000. Voltou a trabalhar para a Ordem 3ª de S. Francisco, em 1887, quando encarnou, pela importância de 889\$000, as imagens da Casa dos Santos”. (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia)</p>

VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO
LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE
<p>Costa, Manoel Inácio da – Escultor “24/06/1833: encomenda de uma imagem de São Domingos de sete palmos e meio de altura – 60\$000 rs. (FREIRE, 2006, p. 56) “1835: encomenda de sete imagens de Cristo crucificado de palmo e polegada para os altares laterais e altar mor (FREIRE, 2006, p.56)</p>
<p>Andrade, José da Costa de – Pintor, dourador “05/10/1834: reforma da pintura e encarnação das sete imagens dos altares e dois anjos: S. Domingos – 50\$000 rs., Santo Cristo e N. Senhora da Conceição – 40\$000 rs. – 80\$000 rs.; S. Francisco e Sta. Isabel Rainha da Ungria, S. Ivo e S. Luis Rei da França – 20\$000 rs – 80\$000 rs. dois anjos 30 \$000 rs. – 60\$000 rs. Total: 270\$000 rs. ” (FREIRE, 2006, p.520)</p>
<p>Almeida, Domingos Duarte de – Pintor, dourador “1819: encarnação das imagens dos Passos” “1820: encarnação, pintura e douramento de imagens não especificadas.” (FREIRE, 2006, p. 518)</p>
<p>Menezes, José Ciríaco Xavier de – Pintor “1854: encarnou uma imagem do Senhor Crucificado para o trono da capela de São Miguel.” “10/03/1859: encarnação de 26 imagens da Casa dos Santos – 284\$000 rs.” (FREIRE, 2006, p. 538)</p>
<p>Vanique, Manuel Emídio – Pintor, dourador, encarnador “1855: encarnou a imagem do Senhor de Bouças, da capela de São Miguel, para ser colocada no túmulo sob o altar” (FREIRE, 2006, p. 555)</p>

TABELA 8 A: ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NA IGREJA DA VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO SEGUNDO OS HISTORIADORES.

Nº	ARTISTA	OFÍCIO	MANOEL QUERINO	MARIETA ALVES	CARLOS OTT	LUIZ A. R. FREIRE
01	Aguiar, Feliciano de Souza	Escultor		X		
02	Almeida, Domingos Duarte de	Pintor, dourador		X		X
03	Andrade, José da Costa	Pintor, dourador		X		X
04	Baião, Domingos Pereira	Escultor	X	X		
05	Barros, Manoel Pedro	Escultor		X		
06	Costa, Manoel Inácio da	Escultor		X		X
07	Ferreira, Pedro	Escultor		X		
08	Figueiredo, José Antonio dos Santos	Pintor		X		
09	Menezes, José Ciriaco Xavier de	Pintor				X
10	Passos, Manoel dos	Escultor		X		
11	Peçanha, Francisco de Assis Machado	Escultor	X			
12	Reis, Bento Sabino dos	Escultor	X	X		
13	Rocha, Estevão do Sacramento	Escultor		X		
14	Vanique, Manuel Emídio	Pintor, dourador, encarnador			X	X
15	Vergne, Joaquim Mauricio	Pintor			X	

TABELA 9: ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NO CONVENTO DE SANTA CLARA DO DESTERRO SEGUNDO MANOEL QUERINO⁶, MARIETA ALVES, CARLOS OTT⁷ E LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE.

CONVENTO DE SANTA CLARA DO DESTERRO
MARIETA ALVES
Barros, Lourenço Machado de – Pintor “Em 1806, encarnou a imagem de Santa Clara do Desterro”. (ALVES, 1976, p.34)
Cruz, Domingos Gonçalves da – Pintor “Recebeu Rs. 72\$000 do Convento do Desterro, em 14/fev/1813, por ter prateado 70 castiçais, “com suas florzinhas de ressaltado douradas”, para o trono da Igreja do Convento, e por ter encarnado o Santo Cristo do altar-mor” (ALVES, 1976, p.61)
Almeida, Domingos Duarte de – Pintor Dourou, pintou e encarnou, em 1819, 2 anjos tocheiros do Convento do Desterro por 82\$000.” (ALVES, 1976, p.21)
Costa, Manoel Ignácio da – Escultor “[...] em 1825, consertou as imagens de Santa Clara e do Menino Jesus, do Convento do Desterro.” (ALVES, 1976, p.56)
Sousa, Albino Pereira de – Pintor “Para o Convento do Desterro, encarnou em 1825, a imagem de Santa Clara”. (ALVES, 1976, p. 175)
Andrade, José da Costa de – Pintor (? / 18...) “Em 1830 [...] encarnou uma imagem do Menino Jesus, do Convento do Desterro” (ALVES, 1976, p.26)
Baião, Domingos Pereira – Escultor “Entre 1850-1854, fez a imagem de Nossa Senhora do Desterro, que se vê no trono da capela mor da Igreja do Convento do Desterro” “Executou a imagem de N. Senhora do Desterro para a Igreja do Convento do Desterro, conforme consta a pág. 79, do L ^o Receita e Despesa, 1838-1863. A informação se encontra na relação das despesas de 1850 a 1854. Nessa ocasião, Baião consertou as imagens de S. José e S. Francisco, tudo por 53\$600.” (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia)

⁶ Na bibliografia consultada, Manoel Querino não menciona trabalhos no Convento de Santa Clara do Desterro.

⁷ Na bibliografia consultada, Carlos Ott não menciona trabalhos no Convento de Santa Clara do Desterro.

CONVENTO DE SANTA CLARA DO DESTERRO	
LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE	
Barros, Lourenço Machado de – pintor, dourador, prateador, encarnador	“1806: encarnou a imagem de Santa Clara (FREIRE, 2006, p.522)
Cruz, Domingos Gonçalves da – Pintor	“14/02/1813:pela encarnação do Santo Cristo do Altar-Mor” (FREIRE, 2006, p.526)
Almeida, Domingos Duarte de – Pintor, Dourador	“1819: encarnação, pintura e douramento de dois anjos tocheiros da capela mor (FREIRE, 2006, p.518)
Sousa, Albino Pereira de – pintor, prateador	“1825: encarnou a imagem de Santa Clara” (FREIRE 2006, p. 553)
Andrade, José da Costa de – Pintor, Dourador	“1830: encarnou uma imagem de Menino Jesus (FREIRE, 2006, p.520)

TABELA 9 A: ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NO CONVENO DE SANTA CLARA DO DESTERRO SEGUNDO OS HISTORIADORES.

	ARTISTA	OFÍCIO	CARLOS OTT	MARIETA ALVES	MANOEL QUERINO	LUIZ A. R. FREIRE
01	Almeida, Domingos Duarte de	Pintor, dourador		X		X
02	Andrade, José da Costa de	Pintor, dourador		X		X
03	Baião, Domingos Pereira	Escultor		X		
04	Barros, Lourenço Machado de	Pintor, dourador		X		X
05	Costa, Manoel Ignácio da	Escultor		X		
06	Cruz, Domingos Gonçalves da	Pintor		X		X
07	Souza, Albino Pereira de	Pintor		X		X

TABELA 10: ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NA IGREJA DA NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DA PRAIA SEGUNDO MANOEL QUERINO, MARIETA ALVES, CARLOS OTT⁸ E LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE.

IGREJA DA NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DA PRAIA
MAONEL QUERINO
<p>Baião, Domingos Pereira – Escultor [...] duas imagens da Conceição, uma que sahe, em procissão no dia 8 de dezembro de cada anno, e outra que se conserva em exposição, na sacristia da matriz de Nossa Senhora da Conceição da Praia”. (QUERINO, 1911, p.23)</p>
IGREJA DA NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DA PRAIA
MARIETA ALVES
<p>Calmão, José Joaquim – Pintor “[...] encarnou uma imagem do Consistório e pintou a sacristia entre 1815-1816;” “[...] encarnou as imagens do Santo Cristo e dos Evangelistas, e pintou o consistório, entre 1816-1817” (ALVES, 1976, p.42)</p>
<p>Baião, Domingos Pereira – Escultor “Para a igreja de N. Senhora da Conceição, incubiu-se de executar entre 1855-1856, uma imagem de Nossa Senhora sob a mesma invocação. É sem dúvida, a imagem que sai em procissão no dia 8 de dezembro”. (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia)</p>
<p>Costa, Vicente Ferreira da – Pintor “Aparece no Arquivo da Conceição da Praia, em 1825, 1826, ano este em que prateou os castiçais do trono, encarnou a imagem de N. Senhora, pintou o Consistório.” (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia); (ALVES, 1976, p.58)</p>
<p>Vergne, Jacinto Luiz – Pintor “Encarnou uma imagem de Cristo e pintou 20 tochas, em 1830-1831, para a igreja da Conceição da Praia” (ALVES, 1976, p. 188)</p>
<p>Rocha, Francico Valério da – Pintor “Estofou e encarnou a Imagem de N. Senhora e o crucifixo do altar mor da Igreja de N. Sra. da Conceição da Praia, entre 1834-1835. Entre 1837-1838, pintou e dourou quatro evangelistas.” (ALVES, 1976, p. 149)</p>
<p>Araújo, Geraldo Antonio de – Pintor “Entre 1861-1862, G.A.A. incumbiu-se de várias obras da Igreja de N. Sra. da Conceição da Praia, entre as quais.....consertos dos Evangelistas...” (ALVES, 1976, p.27)</p>

⁸ Na bibliografia consultada, Carlos Ott não menciona trabalhos realizados na Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia.

IGREJA DA NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DA PRAIA	
LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE	
Calmão (Calmam), José Joaquim – Pintor	“1815-1816: encarnou uma imagem do consistório e pintou a sacristia “1816-1817: encarnou as imagens do Santo Cristo e dos Evangelistas e pintou o consistório (FREIRE, 2006 p. 523)
Vergne, Luis Jacinto – Pintor, dourador	“1930-1831: encarnou uma imagem de Cristo e pintou 20 tochas (FREIRE, 2006, p. 558)
Rocha, Francisco Valério da – Pintor, dourador	“1834-1835: estofou e encarnou a imagem de Nossa Senhora e o crucifixo do altar-mor da Igreja (FREIRE, 2006, p. 545)
Araújo, Geraldo Antonio de – Pintor, dourador	“1861-1862:conserto dos evangelistas, castiçais, cruz.....” (FREIRE, 2006, p.521)

TABELA 10 A: ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NA IGREJA DA NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DA PRAIA SEGUNDO HISTORIADORES.

Nº	ARTISTA	OFÍCIO	MANOEL QUERINO	CARLOS OTT	MARIETA ALVES	LUIZ A. R. FREIRE
01	Araújo, Geraldo Antonio de	Pintor, dourador			X	X
02	Baião, Domingos Pereira	Escultor	X		X	
03	Calmão, José Joaquim	Pintor			X	X
04	Costa, Vicente Ferreira da	Pintor			X	
05	Rocha, Francisco Valério da	Pintor			X	X
06	Vergne, Luis Jacinto	Pintor			X	X

TABELA 11: ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NA IGREJA E CONVENTO DE SÃO FRANCISCO SEGUNDO MANOEL QUERINO, MARIETA ALVES⁹, CARLOS OTT¹⁰ E LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE.

IGREJA E CONVENTO DE SÃO FRANCISCO	
MANOEL QUERINO	
Reis, Bento Sabino – Escultor	[...] Senhora Sant'Anna e Senhora da Piedade, no Convento de S. Francisco". (QUERINO, 1911, p.15)
Costa, Manoel Ignácio da – Escultor	"[...] uma Conceição, um Santo Antonio e uma Sant'Anna [...]" "[...] e um S. Pedro Alcântara [...] verdadeiro monumento de arte." ¹¹ (QUERINO, 1911, p.18)
Paranhos, Antonio de Souza – Escultor	"[...] Nossa Senhora da Piedade no Convento de S. Francisco". (QUERINO, 1911, p.22)
Espírito Santo, Querino Antonio do – Pintor	[...] exportou quantidade enorme de trabalho; encarnou as imagens, retocou e limpou o doiramento do Convento de S. Francisco." (QUERINO, 1911, p.90)
IGREJA E CONVENTO DE SÃO FRANCISCO	
LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE	
Espírito Santo, Vrgínio Salazário do – Pintor	"[...] encarnou as imagens, retocou e limpou o douramento do Convento de São Francisco". (FREIRE, 2006, p.528)

⁹ Na bibliografia consultada, Marieta Alves não menciona trabalhos realizados na Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia.

¹⁰ Na bibliografia consultada, Carlos Ott não menciona trabalhos realizados na Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia.

¹¹ Maria Helena Flexor não concorda que esta imagem tenha sido do escultor Manoel Ignácio da Costa. Segundo a autora, Manoel Querino se baseou em autor anônimo, do meado do século XIX, cujos escritos estão na Biblioteca Nacional. (FLEXOR. Maria Helena. A Escultura na Bahia do século XVIII: Autoria e Atribuições. Caderno do CEIB, no 1, Belo Horizonte, 2001).

TABELA 11 A: ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NA IGREJA E CONVENTO DE SÃO FRANCISCO SEGUNDO HISTORIADORES.

Nº	ARTISTA	OFÍCIO	MANOEL QUERINO	MARIETA ALVES	CARLOS OTT	LUIZ A. R. FREIRE
01	Costa, Manoel Ignácio da	Escultor	X			
02	Espírito Santo, Querino Antonio do	Pintor	X			
03	Espírito Santo, Vrgínio Salazário do	Pintor				X
04	Paranhos, Antonio de Souza	Escultor	X			
05	Reis, Bento Sabino	Escultor	X			

TABELA 12: ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NA IRMANDADE DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DA IGREJA DE SÃO PEDRO VELHO SEGUNDO MANOEL QUERINO¹², MARIETA ALVES, CARLOS OTT E LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE¹³.

IRMANDADE DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DA IGREJA DE SÃO PEDRO VELHO
MARIETA ALVES
<p>Guimarães, Felix Pereira – Escultor e entalhador “[...] retábulo da capela mor da Igreja Matriz de S. Pedro e imagem de S. Pedro para o mesmo conforme consta do Termo à pág. 3, do L^o de Termos d S. Pedro, da Irmandade do S. Sacramento de S. Pedro, 1784-1843. O ajuste foi feito em 9 de outubro de 1785.” (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia) [...] e a imagem de S. Pedro, escultura primorosa que se vê no altar-mor da igreja de S. Pedro”. (ALVES, 1976, p.85)</p>
<p>Alexandre, Pedro – Escultor “Das contas de 1813 para 1814, à pág. 103, verso, do L^o reformado da Irmde. Do S.S.S de São Pedro, 1795-1856, consta o pagamento de 20\$400 a Pedro Alexandre de “limpar as pinturas e concertar as imagens de Cristo e N. S. da Soledade”. (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia); (ALVES, 1976, p.20)</p>
<p>Sousa, Albino Pereira de – Pintor “Encarnou a imagem do Senhor da Paciência [...]” (ALVES, 1976, p. 175)</p>

IRMANDADE DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DA IGREJA DE SÃO PEDRO VELHO
CARLOS OTT
<p>Santos, Torquato Pinheiro – Pintor “Aos 20 de setembro de 1825, a Irmandade do SS. Sacramento da Igreja de S. Pedro pagou 39\$720 de “encarnar as Imagens de Sr. Morto e Nossa Senhora da Solidade, retocar hum Sr. Menino. Arquivo da Igreja de S. Pedro Velho, Recibos de 1824-1873, fo. 15r.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Alexandre, Pedro – Pintor “Aos 28 de setembro de 1825, a Irmandade do SS. Sacramento da Igreja de S. Pedro Velho pagou 8\$000 a Pedro Alexandre da “pintura das duas imagens. Arquivo da Igreja de S. Pedro Velho, Recibos de 1824-1873, fo. 22r.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>

¹² Na bibliografia consultada, Manoel Querino não menciona trabalhos realizados na Igreja de São Pedro Velho.

¹³ Na bibliografia consultada, Luiz Alberto Ribeiro Freire não menciona trabalhos realizados na Igreja de São Pedro Velho.

Guedes, Marcelino- Pintor

“Aos 3 de setembro de 1833, a Irmandade do SS. Sacramento da igreja de S. Pedro Velho pagou 16\$000 a Marcelino Guedes “de encarnar e dourar a Santa Imagem da Capella do SS. Sacramento. Arquivo da Igreja de S. Pedro Velho, Recibos de 1824-1873, fo. 85r.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)

Bousquet, Emilio – Pintor

“Aos 20 de agosto de 1884, o pintor Emilio Bousquet comunicou à Irmandade do SS. Sacramento da igreja de S. Pedro Velho “achar-se concluídas as obras do seu contracto “que consistiram em pinturas, douramentos e encarnações. Arquivo da Igreja de S. Pedro Velho, Atas da Irmandade do SS. Sacramento 1882-1895, fo. 31r-v.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)

IRMANDADE DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DA IGREJA DE SÃO PEDRO VELHO**LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE****Reis, Bento Sabino dos – Escultor**

“20/09/1827 – quatro evangelistas novos fez para ornar o altar mor nos dias de festividades” 48\$000 rs. (FREIRE, 2006, p.517)

Sousa, Albino Pereira de – Pintor, prateador

“1819: encarnou a imagem de São Pedro da Paciência (FREIRE, 2006, p. 553)

TABELA 11 A: ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NA IGREJA DE SÃO PEDRO VELHO SEGUNDO HISTORIADORES.

Nº	ARTISTA	OFÍCIO	MANOEL QUERINO	MARIETA ALVES	CARLOS OTT	LUIZ A. R. FREIRE
01	Alexandre, Pedro	Escultor, Pintor ¹⁴		X	X	
02	Bousquet, Emilio	Pintor			X	
04	Guedes, Marcelino	Pintor			X	
05	Guimarães, Felix Pereira	Escultor, entalhador		X		
06	Reis, Bento Sabino dos	Escultor				X
07	Santos, Torquato Pinheiro	Pintor			X	
08	Sousa, Albino Pereira de	Pintor			X	X

¹⁴ Marieta Alves define-o como escultor, enquanto Carlos Ott define-o como pintor.

TABELA 12: ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NA IRMANDADE DA SÉ PRIMACIAL SEGUNDO MANOEL QUERINO, MARIETA ALVES, CARLOS OTT¹⁵ E LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE¹⁶.

SE PRIMACIAL
MANOEL QUERINO
<p>Baião, Domingos Pereira - Escultor “[...] a Conceição padroeira da irmandade dos artistas, na matriz da Sé;” (QUERINO, 1911, p. 23)</p>
<p>Divino, Antonio Gentil do Amor – Pintor (1852/1891) “[...] Nossa Senhora da Fé, na matriz da Sé.” (QUERINO, 1911, p. 96)</p>
SÉ PRIMACIAL
MARIETA ALVES
<p>Lobo, José Antonio de Araújo – Escultor “[...] Para a capela do S. Sacramento da Sé Primacial, esse escultor, de naturalidade desconhecida, executou em 1792, uma imagem de Cristo, de 4 ½ palmos. Com a demolição da Igreja da Sé, a Imagem em apreço foi colocada na capela colateral, lado da espístola, e por último, transferida para o alto do trono da capela mor da catedral Basílica, antiga Igreja do colégio dos jesuítas.” (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia)</p>
<p>Almeida, Antonio de Sousa de – Pintor “Encarnou, em 1792, 1 imagem de Christo para a capela do S. Sacramento da Sé e dourou o retábulo dessa mesma capela. L^on3^o de Acórdãos, pág. 71.” (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia)</p>

¹⁵ Na bibliografia consultada, Carlos Ott não menciona trabalhos realizados na Igreja da Sé Primacial.

¹⁶ Na bibliografia consultada, Luiz Alberto Ribeiro Freire não menciona trabalhos realizados na Igreja da Sé Primacial.

TABELA 12 A: ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NA IGREJA DA SÉ PRIMACIAL SEGUNDO HISTORIADORES.

Nº	ARTISTA	OFÍCIO	MANOEL QUERINO	MARIETA ALVES	CARLOS OTT	LUIZ A. R. FREIRE
01	Almeida, Antonio de Sousa de	Pintor		X		
02	Baião, Domingos Pereira	Escultor	X			
03	Lobo, José Antonio de Araújo	Escultor		X		
04	Divino, Antonio Gentil do Amor	Pintor	X			

TABELA 13: ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NA IRMANDADE DE NOSSO SENHOR BOM JESUS DO BOMFIM SEGUNDO MANOEL QUERINO, MARIETA ALVES, CARLOS OTT E LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE.

IRMANDADE DE NOSSO SENHOR BOM JESUS DO BONFIM	
MANOEL QUERINO	
Lisboa, Domingos de Barros – Escultor	“Grupo de Nossa Senhora das Dores, S. João e Magdalena, na sacristia da igreja do Bomfim”. (QUERINO, 1911, p.35)
Mattos, Joaquim Galdino de – Pintor (1854/	[...] S. Gonçalo, Santo Antonio e Nossa Senhora da Boa Morte, na Igreja do Bomfim.” (QUERINO, 1911, p.97)
IRMANDADE DE NOSSO SENHOR BOM JESUS DO BONFIM	
MARIETA ALVES	
Almeida, Domingos Duarte de – Pintor	Entre 1813-1814, prateou 66 castiças, 6 ramalhetes e encarnou a imagem do Senhor do Bomfim. Encarnou na mesma ocasião, 2 anjos do presbitério”. (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia); (ALVES, 1976. p.21)
Andrade, José da Costa – Pintor e dourador	“Encarnou, em 1825, 6 imagens novas para os altares da Igreja do Bomfim.”. (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia); (ALVES, 1976. p.26)
Costa, Manoel Ignácio da – Escultor	“Entre 1818-1819 fez várias figuras de madeira por 170\$000 para a Igreja do Bomfim.” (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia); (ALVES, 1976. p.56)
Gregório, José – Escultor	“Informa o estragadissimo Livro de Despesa do Bomfim, iniciado em 1824, que a José Gregório foram pagos 71\$000, pelas 4 imagens do Senhor que fez para os altares.” (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia); (ALVES, 1976. p.85)
Reis, Bento Sabino dos – Escultor	“Fez 2 anjos de madeira entre 1818-1819, para a Igreja do Bomfim. Preço: 9\$600”. (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia); (ALVES, 1976. p.144)
Garcia, Melquíades José – Dourador	“[...] encarnação da imagem de N. Sra da Guia da Igreja do Bomfim, em 1872...” (ALVES, 1976, ps. 82 e 112)

IRMANDADE DE NOSSO SENHOR BOM JESUS DO BONFIM
CARLOS OTT
<p>Virgens, José Francisco das – Pintor “Entre 1803-1804, a Irmandade do Sr. Do Bomfim pagou 110\$000 “ao pintor sé Francisco das Virgens por pintar os três retabulos, limpeza do ouro todo, pintura do cofre, caixa de cara.credencias do altar mor.....toda a igreja por dentro, retocar, e encarnar todas as imagens da Igreja.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Almeida, Domingos Duarte de – Pintor “Entre 1813-1814, a Irmandade do Sr. Do Bomfim pagou a importância de 10\$600 reis “a Domingos Duarte de Almeida de pratar 66 castiças, 6 ramalhetes, e encarnar a S. Imagem do Sr. Do Bomfim.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Souza, Marcelino Guedes de – Pintor “Entre 1818-1820, a Irmandade do Bomfim pagou a importância de 53\$360 “a Marcelino Guedes de Souza pela pintura de seis Imagens de Christo, da Imagem de Nossa Senhora da Guia, e de S. Gonçalo.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Costa, Manoel Inácio da – Escultor “Entre 1818-1820, a Irmandade do Bomfim pagou 170\$000 “a Manoel Inácio da Costa por várias figuras em madeira, documentos nº 153 e 154.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Gregório, José – Escultor “Entre 1824-1825, a Irmandade do Sr. Do Bomfim pagou 7\$680 “a Joze Gregório de 4 Imagens do Senhor que fes para os altares.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Andrade, José da Costa de – Pintor “Entre 1825-1826, o Tesoureiro da Igreja do Bomfim pagou 79\$000 a José da Costa de Andrade “importância da conta que deo.....de encarnar 6 imagens novas para os altares. (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Veloza, Tranquilino – Pintor, dourador “Entre 1834-1835, a Irmandade do Sr. Do Bomfim pagou 150\$000 “a Tranquilino Pereira Vellozo por dourar e estofar dous anjos da Capela mor. (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Castro, José Ribeiro de – Pintor “Entre 1835-1836, a Irmandade do Sr. Do Bomfim pagou 87\$000 a José Ribeiro de Castro “importância de (encarnar) 4 cruces com suas Imagens.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Lago, Fortunato Pereira do – Pintor “Em 23 de julho de 1853, a Irmandade do Sr. Do Bomfim pagou 24\$000 a Fortunato Pereira do Lago “de seis imagens do Snr. Crucificado que encarnei para a mesma capela.”(OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Matos, Joaquim Galdino de – Pintor “Em dezembro de 1890, a Irmandade do Sr. Do Bomfim pagou 70\$000 “a Joaquim Galdino de Mattos pela encarnação de N. Sra. da Guia e retoques na imagem do Sr. Do Bomfim. “Em janeiro de 1894, a Irmandade do Sr. Do Bomfim pagou 300\$000 “a Joaquim Galdino de Mattos pela encarnação do Deus</p>

<p>Menino, pintura de 36 aparadores, douramento de quatro tocheiros e o de vinte e quatro jarros.”</p> <p>“Aos 8 de janeiro de 1898, a Irmandade do Sr. Do Bomfim pagou 125\$000 a Joaquim Galdino de Matos “da encarnação da Sagrada Imagem do Sr do Bomfim.”</p> <p>“Em janeiro de 1898, o Tesoureiro da igreja do Bomfim pagou 125\$000 “a Joaquim Galdino de Matos pela encarnação da Sarada Imagem do Sr. Do Bomfim e de dous Meninos Jezus.”</p> <p>Em janeiro de 1899, o Tesoureiro da igreja do Bomfim pagou 22\$000 “a Joaquim Galdino de Matos pela encarnação do crucificado do altar-mór.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Figueredo, Virgilio Eunapio – Pintor</p> <p>“Em 28 de dezembro de 1922, a Irmandade do Sr. Do Bomfim pagou 150\$000 a Virgilio Eunapio Figueredo “pela encarnação da Imagem do Sr. Do Bomfim e....da Imagem de N. Sra da Guia, e das encarnações em dois Sr. Meninos. Arquivo da Igreja do Bomfim, Recibos de 1922-1923, nr.18.” (idem, ibidem)</p> <p>“No dia 10 de janeiro de 1926, a Irmandade do Sr. Do Bomfim pagou 80\$000 reis a Virgilio Eunapio de Figueredo “pela encarnação de N. S. da Purificação e retoque a imagem de N. Sra. da Guia. (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>

IRMANDADE DE NOSSO SENHOR BOM JESUS DO BONFIM
LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE
<p>Costa, Manoel Inácio da (ca. 1777/1857)</p> <p>“1818-1819: várias imagens de madeira não especificada” (FREIRE, 2006, p. 516)</p>
<p>Almeida, Domingos Duarte de – Pintor, Dourador</p> <p>“1813,1814: ...encarnação da S. Imagem do Sr. Do Bomfim – 102\$600; encarnação e douramento de dois anjos do Presbitério; (FREIRE, 2006, p. 518)</p>
<p>Andrade, José da Costa de – Pintor, Dourador</p> <p>“1824-1825: encarnação de seis imagens novas para os altares – 79\$200 rs. (FREIRE, 2006, p. 520)</p> <p>“1825: encarnação de duas imagens de Cristo (FREIRE, 2006, p. 520)</p>
<p>Baião, Domingos Pereira – Escultor</p> <p>“09/04/1853: escultura de duas imagens de Cristo novas e conserto de quatro imagens de Cristo – 12\$000 rs. e encarnação de seis imagens referidas – 24\$000 rs. – total: 36\$000 rs. (FREIRE, 2006, p. 516)</p>
<p>Garcia, Melchiades José – Pintor, dourador</p> <p>“1872: encarnação da imagem de N. Sra. da Guia”. (FREIRE, 2006, p.530)</p>
<p>Matos, Joaquim Galdino de – Dourador</p> <p>“Janeiro de 1894: encarnação de Deus Menino [...]” (FREIRE, 2006, p.177)</p> <p>“Janeiro de 1898: encarnação da Sagrada Imagem do Sr. Do Bomfim .” (FREIRE, 2006, p.178)</p> <p>“Janeiro de 1899: encarnação do Crucificado do Altar mor – 22\$000 rs.” (FREIRE, 2006, p.179)</p>

TABELA 13 A: ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NA IGREJA DE NOSSO SENHOR BOM JESUS DO BOMFIM SEGUNDO HISTORIADORES.

Nº	ARTISTA	OFÍCIO	MANOEL QUERINO	MARIETA ALVES	CARLOS OTT	LUIZ A. R. FREIRE
01	Almeida, Domingos Duarte de	Pintor, dourador		X	X	X
02	Andrade, José da Costa	Pintor, dourador		X	X	X
03	Baião, Domingos Pereira	Escultor				X
04	Castro, José Ribeiro de	Pintor			X	
05	Costa, Manoel Ignácio da	Escultor		X	X	X
06	Figueredo, Virgílio Eunapio	Pintor			X	
07	Garcia, Melchíades José	Pintor, dourador		X		X
08	Gregório, José	Escultor		X	X	
09	Lago, Fortunato Pereira do	Pintor			X	
10	Lisboa, Domingos de Barros	Escultor	X			
11	Matos, Joaquim Galdino de	Pintor, Dourador	X		X	X
12	Reis, Bento Sabino dos	Escultor		X		
13	Souza, Marcelino Guedes de	Pintor			X	
14	Veloza, Tranquilino	Pintor, dourador			X	
15	Virgens, José Francisco das	Pintor			X	

TABELA 14: ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NA SANTA CASA DA MISERICÓRDIA SEGUNDO MANOEL QUERINO¹⁷, MARIETA ALVES, CARLOS OTT¹⁸ E LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE.

SANTA CASA DA MISERICÓRDIA
MARIETA ALVES (NÃO INCLUSO NA TABELA DOS ARTISTAS)
<p>Correa, João Álvares – Pintor “Encarnou 2 imagens de Christo para o Consistório e para o Coro da Santa Casa em 1686. L^o de Receita e Despesa 1683”. (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia); (ALVES, 1976, p.52)</p>
<p>Azevedo, José de – Pintor “...para a S. C. encarnou a imagem de Cristo do Altar-mor, em 1807.” (ALVES, 1976, p.29)</p>

SANTA CASA DA MISERICÓRDIA
LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE (NÃO INCLUSO NA TABELA DOS ARTISTAS)
<p>Costa, Manoel Inácio da – Escultor “18/04/1794: imagem de Cristo, pintada com cravos de prata e título – 40\$600 rs (FREIRE, 2006, p.516, apud PÊPE, 1999, f. 48-63)</p>
<p>Azevedo, José de – Pintor “1807: encarnou a imagem de Cristo do Altar Mor (idem, p.521, apud ALVES, 1976, p.29)</p>
<p>Nunes, José Rodrigues – Pintor, dourador “1835: vários trabalhos, inclusive o douramento e encarnação de imagens (idem, p. 540, ibidem, p. 124)</p>

¹⁷ Na bibliografia consultada, Manoel Querino não menciona trabalhos realizados na Santa Casa da Misericórdia.

¹⁸ Na bibliografia consultada, Carlos Ott não menciona trabalhos realizados na Santa Casa da Misericórdia.

TABELA 14 A: ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NA SANTA CASA DA MISERICÓRDIA SEGUNDO HISTORIADORES.

ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NA SANTA CASA DA MISERICÓRDIA SEGUNDO HISTORIADORES						
Nº	ARTISTA	OFÍCIO	MANOEL QUERINO	MARIETA ALVES	CARLOS OTT	LUIZ A. R. FREIRE
01	Azevedo, José de	Pintor		X		X
02	Correa, João Álvares	Pintor		X		
03	Costa, Manoel Inácio da	Escultor				X
04	Nunes, José Rodrigues	Pintor, Dourador				X

TABELA 15: ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NA IRMANDADE DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DA RUA DO PASSO SEGUNDO MANOEL QUERINO¹⁹, MARIETA ALVES, CARLOS OTT E LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE.

IRMANDADE DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DA FREGUESIA DA RUA DO PASSO
MARIETA ALVES
<p>Queiroz, João Crisóstomo – Pintor “Encarnou a imagem de N. Senhora da Consolação, da Igreja Matriz do Passo, entre 1873-1874. Preço:35\$000.” (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia)</p>
<p>Rocha, José Lourenço da – Pintor, dourador “Em 1851-1852 [...]voltou a encarnar imagens”. (ALVES, Marieta. Fichas avulsas manuscritas. Salvador: Arquivo Marieta Alves, Instituto Feminino da Bahia)</p>
<p>Amor Divino, Antonio Gentil do – Pintor “Em 1878, encarnou várias imagens para a Igreja-Matriz do Passo, por Rs. 58\$000.” (ALVES, 1976, p.24)</p>
<p>Silva, André Avelino – Pintor “Encarnou, entre 1899-1900, a imagem de N. Sra. da Conceição e fez outros trabalhos na Igreja do Passo, onde voltou a trabalhar, no ano seguinte, prateando jarros e encarnando imagens”. (ALVES, 1976, p.166)</p>

¹⁹ Na bibliografia consultada, Manoel Querino não menciona trabalhos realizados na Irmandade do Santíssimo Sacramento da Freguesia da Rua do Passo.

IRMANDADE DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DA FREGUESIA DA RUA DO PASSO
CARLOS OTT
<p>Amor Divino, Antonio Gentil do – Pintor “Entre 1885-1886, a Irmandade do SS. Sacramento da igreja do Passo, pagou 61\$000 “a Antonio Gentil do Amor Divino, proveniente de encarnações que fez em diversas Imagens e nova escultura.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA) “Entre 1878-1879, a Irmandade do SS. Sacramento da Igreja do passo pagou 58\$000 “a Antonio Gentil do Amor Divino, importância de encarnações em diversas imagens. (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Castro, José de Souza – Pintor “Entre 1867-1868, a Irmandade do SS. Sacramento da Igreja do Passo pagou 22\$500 “a José de Souza Castro por dois florens dourados para a Sachristia e encarnação de uma imagem Crucificada.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Coblam, Alexandre Ferreira – Pintor “Em 6 de agosto de 1837, a Irmandade do SS. Sacramento da igreja do Passo pagou 16\$000 ao pintor Alexandre Ferreira Coblam “da encarnação que fiz em S. José. (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Costa, José Pereira da – Pintor “Entre 1869-1870, a Irmandade do SS. Sacramento da Igreja do Passo pagou 10\$000 “a Jozé Pereira da Costa pela encarnação de uma Imagem do St. Christo. Arquivo da Igreja do Passo, Receita e Despesa, 1844-1882, fo. 182r.” (idem, ibidem) “Em 28 de agosto de 1870, a Irmandade do SS. Sacramento da Igreja do Passo pagou 10\$000 a José Pereira da Costa “pela encarnação que fiz na imagem crucificada do Altar mor.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Costa, José de Souza – Pintor “Entre 1865-1866, a Irmandade do SS. Sacramento da Igreja do Passo pagou 134\$000 “a José de Souza Costa por diversas encarnações na imagem do Sr. Do Bomfim, na do Sr. Deos Menino, na do Crucificado do altar da sacristia, com peanha e St. Maria Magdalena e prateamento de 14 castiçais” e mais 16\$000 “pela encarnação e pratiamento da Cruz no crucifixo do altar do Consistório.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>
<p>Espírito Santo, Manoel Calixto do – Pintor “Entre 1859-1860, a Irmandade do SS. Sacramento da Igreja do Passo pagou 40\$000 a “Manoel Calisto do Espírito Santo pelo reparo e encarnação que fez na Imagem de St. Anna. Arquivo da Igreja do Passo, Receita e Despesa 1850-1859, fo. 503r.” . “Em 25 de agosto de 1860, a Irmandade do SS. Sacramento da Igreja do Passo pagou 40\$000 a Manoel Calixto do Espírito Santo “da encarnação de St. Ana” da dita Igreja. Arquivo da Igreja do Passo, Receita e Despesa 1850-1859, fo. 348r.” (OTT, Carlos. Fichas avulsas datilografadas. Salvador: Arquivo Carlos Ott, Centro de Estudos Baianos, Biblioteca Central da UFBA)</p>

IRMANDADE DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DA FREGUESIA DA RUA DO PASSO	
LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE	
Costa, José de Sousa – pintor	“1865-1866: encarnação nas imagens de Sr. Do Bonfim, Deus Menino, Crucificado do altar da Sacristia com peanha e Maria Madalena e prateamento de 14 castiçais – 134\$000 rs, encarnação e prateamento da cruz do altar do Consistório – 16\$000 rs.” (FREIRE, 2006, p. 524)
Amor Divino, Antonio Gentil do – Pintor, Dourador	“1878: encarnou várias imagens – 58\$000 rs.” “1885:encarnou outras imagens não especificadas – 61\$000 rs.” (FREIRE, 2006, p.519)
Queiroz, João Crisóstomo de – Pintor	“1873-1874: encarnou a imagem de Nossa Senhora da Consolação.” (FREIRE, 2006, p. 543)
Silva, André Avelino da – pintor, prateador	“1899-1900: encarnou a imagem de N. Sra. da Conceição e outros trabalhos.” (FREIRE, 2006. p. 551)

TABELA 15 A: ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NA IRMANDADE DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DA FREGUESIA DA RUA DO PASSO SEGUNDO HISTORIADORES.

ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NA IRMANDADE DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DA FREGUESIA DA RUA DO PASSO SEGUNDO HISTORIADORES						
Nº	ARTISTA	OFÍCIO	MANOEL QUERINO	MARIETA ALVES	CARLOS OTT	LUIZ A. R. FREIRE
01	Amor Divino, Antonio Gentil do	Pintor, dourador		X	X	X
02	Castro, José de Souza	Pintor			X	
03	Coblam, Alexandre Ferreira	Pintor			X	
04	Costa, José de Souza	Pintor			X	X
05	Costa, José Pereira da	Pintor			X	
06	Espírito Santo, Manoel Calixto	Pintor			X	
07	Queiroz, João Crisóstomo	Pintor		X		X
08	Rocha, José Lourenço da	Pintor		X		
09	Silva, André Avelino	Pintor		X		X

TABELA 16: ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NA IGREJA MATRIZ DE DEUS DO BOQUEIRÃO SEGUNDO MANOEL QUERINO, MARIETA ALVES, CARLOS OTT²⁰ E LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE.

IGREJA MATRIZ MADRE DE DEUS DO BOQUEIRÃO	
MANOEL QUERINO	
Baião, Domingos Pereira – Escultor	“[...] possui o celebrado artista a padroeira e um S. José, ambos em tamanho natural.” (QUERINO, 1911, p.24)
Silva, Aurélio Rodrigues da – Escultor	“[...] Senhor Ressuscitado, na Ordem Terceira do Boqueirão.” (QUERINO, 1911, p.29)
Seixas, Athanásio Rodrigues – Pintor	“[...] na Ordem Terceira do Boqueirão: a Padroeira.” (QUERINO, 1911, p.92)
IGREJA MATRIZ MADRE DE DEUS DO BOQUEIRÃO	
MARIETA ALVES	
Rocha, José Lourenço da – Pintor, dourador	“Encarnou a imagem de Cristo do altar-mor e consertou e encarnou outras imagens não especificadas, entre 1839-1840”. (ALVES, 1976, p. 151)
Divino, Antonio Gentil do Amor	“Em 1855, para a Igreja de N. Sra. do Boqueirão, por Rs. 156\$000, encarnou imagens, dourou e prateou ornatos”. (ALVES, 1976, p. 24)
ORDEM TERCEIRA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DO BOQUEIRAO	
LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE	
Rocha, José Lourenço da – Pintor, dourador	“1839-1840: encarnou a imagem de Cristo do altar mor, consertou e encarnou outras imagens não especificadas.” (FREIRE, 2006 p. 546)
Divino, Antonio Gentil do Amor – Pintor, dourador	“1855: encarnou imagens, dourou e prateou ornatos – 156\$000 rs. “31/12/1855: encarnação de imagens, douramento e prateamento de ornatos diferentes para os altares da capela 156\$470 rs. (FREIRE, 2006 p.519)

²⁰ Na bibliografia consultada, Carlos Ott não menciona trabalhos realizados na Igreja Matriz Madre de Deus do Boqueirão.

TABELA 16 A: ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NA ORDEM TERCEIRA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DO BOQUEIRAO SEGUNDO HISTORIADORES.

Nº	ARTISTA	OFÍCIO	MANOEL QUERINO	MARIETA ALVES	CARLOS OTT	LUIZ A. R. FREIRE
01	Divino, Antonio Gentil do Amor	Pintor, dourador		X		X
02	Baião, Domingos Pereira	Escultor	X			
03	Seixas, Athanásio Rodrigues	Pintor	X			
04	Silva, Aurélio Rodrigues da	Escultor	X			

TABELA 17: ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NO SEMINÁRIO DE SANTA TEREZA SEGUNDO MANOEL QUERINO, MARIETA ALVES²¹, CARLOS OTT²² E LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE²³.

SEMINÁRIO DE SANTA TEREZA	
MANOEL QUERINO	
Seixas, Athanásio Rodrigues – Pintor (1836/1909)	
.... “No Seminário de Santa Tereza: Nossa Senhora das Mercês”. (QUERINO, 1911, p.92)	

TABELA 17 A: ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NA NO SEMINÁRIO DE SANTA TEREZA SEGUNDO HISTORIADORES.

Nº	ARTISTA	OFÍCIO	MANOEL QUERINO	MARIETA ALVES	CARLOS OTT	LUIZ A. R. FREIRE
01	Seixas, Athanásio Rodrigues	Pintor	X			

²¹ Na bibliografia consultada, Marieta Alves não menciona trabalhos realizados no Seminário de Santa Tereza.

²² Na bibliografia consultada, Carlos Ott não menciona trabalhos realizados no Seminário de Santa Tereza.

²³ Na bibliografia consultada, Luiz Alberto Ribeiro Freire não menciona trabalhos realizados no Seminário de Santa Tereza.

TABELA 18: ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NA IGREJA DA PITUBA SEGUNDO MANOEL QUERINO, MARIETA ALVES²⁴, CARLOS OTT²⁵ E LUIZ ALBERTO RIBEIRO FREIRE²⁶.

IGREJA DA PITUBA
MANOEL QUERINO
Divino, Antonio Gentil do Amor – Pintor (1852/1891) ...”Nossa Senhora da Luz, padroeira do arrabalde da Pituba”. (QUERINO, 1911, p.96)

TABELA 18 A: ESCULTORES E PINTORES DE IMAGENS QUE ATUARAM NA IGREJA DA PITUBA SEGUNDO HISTORIADORES.

Nº	ARTISTA	OFÍCIO	MANOEL QUERINO	MARIETA ALVES	CARLOS OTT	LUIZ A. R. FREIRE
01	Divino, Antonio Gentil do Amor	Pintor	X			

²⁴ Na bibliografia consultada, Marieta Alves não menciona trabalhos realizados na Igreja da Pituba.

²⁵ Na bibliografia consultada, Carlos Ott não menciona trabalhos realizados na Igreja da Pituba.

²⁶ Na bibliografia consultada, Luiz Alberto Ribeiro Freire não menciona trabalhos realizados na Igreja da Pituba.

TABELA 19: NOME, LOCAL DE ATUAÇÃO DOS ESCULTORES E ENCARNADORES DE IMAGENS.**LEGENDA:**

01. ORDEM TERCEIRA DO CARMO
02. ORDEM TERCEIRA DE SÃO DOMINGOS
03. IRMANDADE DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DA IGREJA DE SANTANA
04. VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO
05. CONVENTO DE SANTA CLARA DO DESTERRO
06. SÉ PRIMACIAL
07. IGREJA MATRIZ DE DEUS DO BOQUEIRÃO
08. SEMINÁRIO DE SANTA TEREZA
09. CONVENTO DO CARMO
10. IGREJA DE NOSSA SENHORA DA SAÚDE
11. IGREJA DE NOSSA SENHORA DA PALMA
12. IRMANDADE DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DA IGREJA DE NOSSA SENHORA DO PILAR
13. IGREJA DA NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DA PRAIA
14. IGREJA E CONVENTO DE SÃO FRANCISCO
15. IRMANDADE DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DA IGREJA DE SÃO PEDRO VELHO
16. IRMANDADE DE NOSSO SENHOR BOM JESUS DO BOMFIM
17. SANTA CASA DA MISERICÓRDIA
18. IRMANDADE DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DA RUA DO PASSO
19. IGREJA DA PITUBA

Nº	NOME	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
01	Aguiar, Feliciano de Souza	X			X															
02	Alexandre, Pedro		X													X				
03	Almeida, Antonio de Sousa					X	X													
04	Almeida, Domingos Duarte			X	X	X											X			
05	Andrade, José da Costa de	X			X	X						X					X			
06	Anjos, Cirilo Luis dos	X																		
07	Araújo, Geraldo Antonio de													X						
08	Araújo, João Pedro de									X										
09	Athanazio (?)	X																		
10	Azevedo, Jozé de	X			X													X		
11	Azevedo, José Lauro de			X																
12	Baião, Domingos Pereira				X	X	X	X						X			X			
13	Barros, Francisco Ribeiro de	X																		
14	Barros, João Guilherme da Rocha		X																	
15	Barros, Lourenço Machado					X														
16	Barros, Manoel Pedro				X															
17	Bousquet, Emilio										X					X				
18	Calmão, Jose Joaquim de St. Ana	X												X						
19	Carlos, Manoel	X																		
20	Castro, José de Souza																			
21	Castro, José Ribeiro de	X									X							X		
22	Chagas, Francisco das	X																		
23	Coblam, Alexandre Ferreira																			
24	Correa, João Álvares																			
25	Coelho, Felisberto	X																		
26	Costa												X							
27	Costa, Francisco de Paula	X											X							
28	Costa, José da Silva	X																		
29	Costa, José Pereira da																			X
30	Costa, Manoel Ignácio da	X		X	X	X						X	X		X		X	X		

31	Costa, Manoel Vaz da	X																	
32	Costa, Vicente Ferreira da												X						
33	Cruz, Antonio da	X																	
34	Cruz, Domingos Gonçalves					X													
35	Cruz, Euclides Teles da		X										X						
36	Divino, Antonio Gentil Amor						X	X									X	X	
37	Dourado, Pedro												X						
38	Espírito Santo, Manoel Calixto																		X
39	Felix, Antonio	X																	
40	Ferreira, Antonio Marques da Silva	X																	
41	Ferreira, Francisco Solano				X														
42	Ferreira, Pedro					X								X	X				
43	Figueiredo, José Antonio dos Santos					X													
44	Figueiredo, Virgilio Eunapio																	X	
45	Filgueira, Domingos da Costa	X																	
46	Fonseca, Joaquim Pinto da	X																	
47	Gracia, José Eduardo	X																	
48	Gregório, José	X																X	
49	Guedes, Marcelino																	X	
50	Guimarães, Felix Pereira	X			X						X							X	
51	Henriques, Francisco	X																	
52	Jardim, Cláudio Floriano										X								
53	Jesus, Manoel Teodoro de											X							
54	Lago, Fortunato Pereira do																	X	
55	Leal, Querino da Silva				X														
56	Lino, Manoel Joaquim												X						
57	Lisboa, Domingos de Barros																	X	
58	Lisboa, Francisco Henriques	X																	
59	Lobo, José Antonio de Araújo							X											
60	Lopez, Domingos	X																	
61	Mata, João Nunes da		X										X						

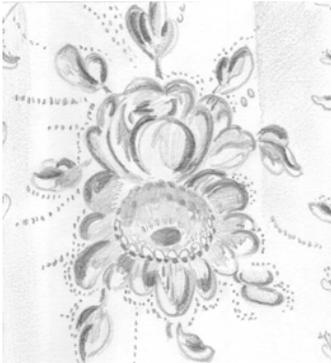
62	Matos, Joaquim Galdino de																		
63	Menezes, José Ciríaco Xavier de	X	X																
64	Monteiro, Crispim José											X							
65	Monteiro, Lauriano José		X																
66	Nonato, Raimundo	X																	
67	Nunes, José Rodrigues																		
68	Murici, Pretestato Cecílio	X																	
69	Oliveira, Francisco Rodrigues de	X																	
70	Oliveira, José Rodrigues de	X																	
71	Oliveira, Victorino Eduardo de			X															
72	Paranhos, Antonio de Souza	X	X																
73	Paixão, Manoel da	X																	
74	Paixão, Manoel da ²⁷	X																	
75	Paranhos, Antonio de Souza	X	X																
76	Paschoal,Vieira	X																	
77	Passos, Manoel dos				X														
78	Peçanha, Antonio Machado	X	X																
79	Peçanha, Francisco de Assis Machado				X														
80	Pereira, Joaquim Procópio		X									X							
81	Pereira, Higinio											X							
82	Pereyra, Mathias	X																	
83	Pinheiro, Manoel do Carmo	X																	
84	Porto, Manoel Pereira	X																	
85	Queiroz, João Crisostomo de	X		X															X
86	Reis, Bento Sabino dos			X	X	X									X	X	X		
87	Ribeiro, Francisco												X						
88	Rocha, Estevão de Sacramento	X			X					X									
89	Rocha, Francisco Valério da													X					
90	Rocha José Lourenço da	X		X				X											X

²⁷ Marieta Alves refere-se a Manoel da Paixão como ourives e não como pintor. Acreditamos tratar da mesma pessoa em função do período de atuação.

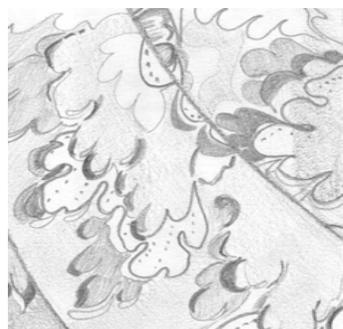
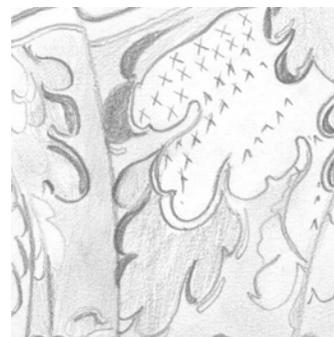
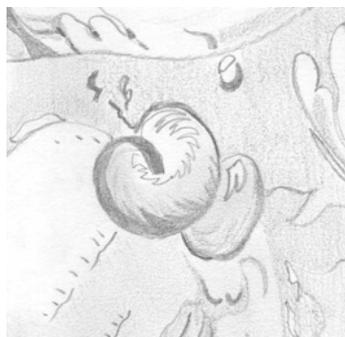
PERÍODO COMPROVADO DA ATUAÇÃO DOS ESCULTORES E ENCARNADORES DE IMAGENS SÉCULO XVIII												
Nº	NOME	1700	1710	1720	1730	1740	1750	1760	1770	1780	1790	1800
01	Aguiar, Feliciano de Souza de									XXX		
02	Almeida, Antonio de Sousa de										X	
03	Barros, Manoel Pedro								XX			
04	Chagas, Francisco das						X					
05	Cruz, Antonio da						X					
06	Dourado, Pedro										X	
07	Felix, Antonio								X	X		
08	Filgueira, Domingos da Costa						X					
09	Gracia, José Eduardo								XX			
10	Guimarães, Felix Pereira							X	XX	X		
11	Lisboa, Francisco Henriques			XX								
12	Lobo, José Antonio de Araújo										X	
13	Lopez, Domingos					XX						
14	Oliveira, Francisco Rodrigues de						X					
15	Oliveira, José Rodrigues de				X							
16	Peçanha, Francisco de Assis Machado											
17	Pereira, Joaquim Procópio										XXXX	
18	Pereyra, Mathias			XX								
19	Pinheiro, Manoel do Carmo									XX		
20	Santos, Boaventura Álvares dos								XX			
21	Souza, Afonso Pereira de								XX			
22	Souza, Antonio da Cruz e								X			

27	Divino, Antonio Gentil Amor						X		X	XXX	X	
28	Ferreira, Antonio Marques da Silva	X		XX								
29	Ferreira, Francisco Solano									XX		
30	Figueiredo, José Antonio dos Santos									X		
31	Fonseca, Joaquim Pinto da						X					
32	Garcia, Melchíades José											
33	Guedes Marcelino				X							
34	Gregório, José		X									
35	Jardim, Cláudio Floriano					XX						
36	Jesus, Manoel Teodoro de										X	
37	Lago, Fortunato Pereira do						X					
38	Leal, Querino da Silva						X					
39	Lino, Manoel Joaquim					XXXX						
40	Lisboa, Domingos de Barros (s/d) (1859/)										X	X
41	Mata, João Nunes da				X	X						
42	Matos, Joaquim Galdino de										X	
43	Menezes, José Ciríaco Xavier de						XXX X	X				
44	Monteiro, Crispim José								XX	X		X
45	Monteiro, Lauriano José					XX						
46	Nonato, Raimundo							XX				
47	Murici, Pretestato Cecílio					XX						
48	Oliveira, Victorino Eduardo de										X	
49	Paranhos, Antonio de Souza					X						
50	Paixão, Manoel da		X			X						
51	Paixão, Manoel da				XX							
52	Paranhos, Antonio de Souza					XX						
53	Passos, Manoel dos	X										
54	Peçanha, Antonio Machado							X	XX	X		
55	Porto, Manoel Pereira	X										
56	Queiroz, João Crisostomo de						X		X			

APENDICE B: Desenhos dos padrões das Imagens selecionadas para a Pesquisa

<p>Título: São Domingos de Gusmão Localização: Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão Procedência: Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão</p>		
		
		

Título: Nossa Senhora do Carmo
Localização: Museu de Arte Sacra
Procedência: Capela de São José do Jenipapo



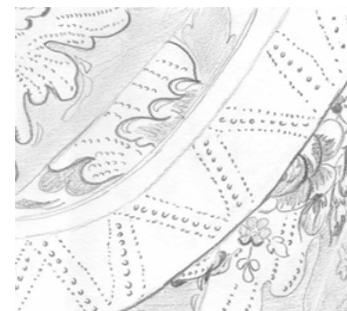
Título: São Joaquim

Localização: Museu de Arte Sacra

Procedência: Capela de São José do Jenipapo



Título: São Joaquim
Localização: Convento do Desterro
Procedência: Ignorada



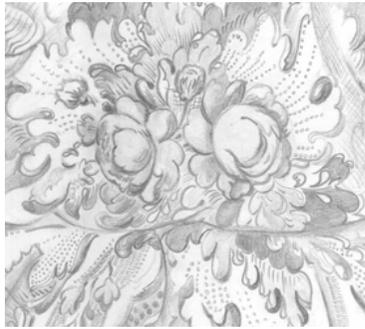
Título: Santana Mestra
Localização: Convento do Desterro
Procedência: Ignorada



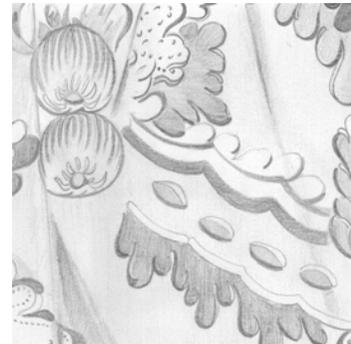
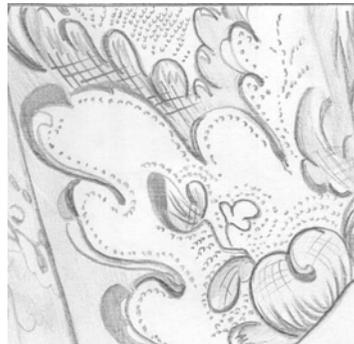
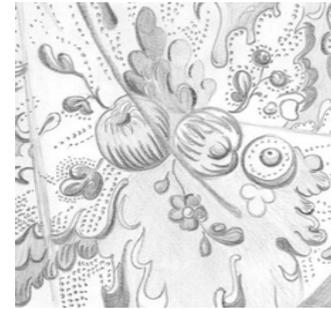
Título: São José

Localização: Museu de Arte Sacra

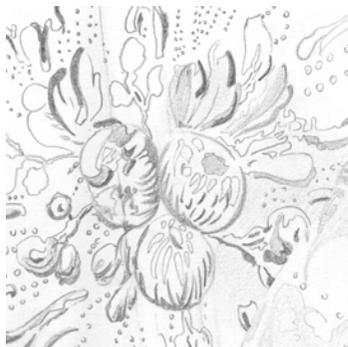
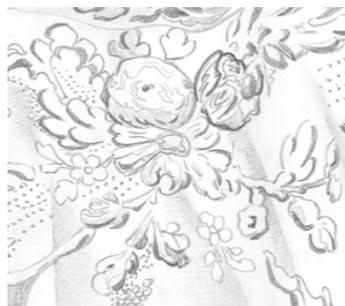
Procedência: Convento de Santa Tereza



Título: Nossa Senhora do Carmo
Localização: Museu de Arte Sacra
Procedência: Convento de Santa Tereza



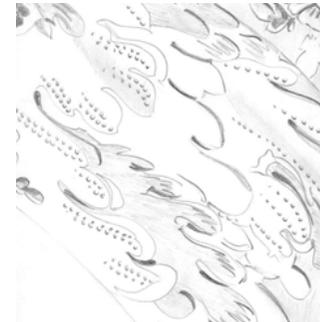
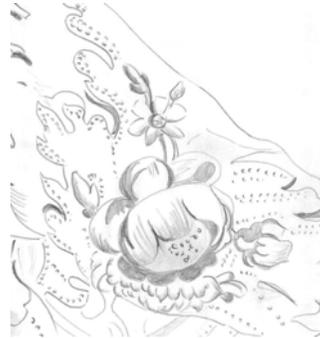
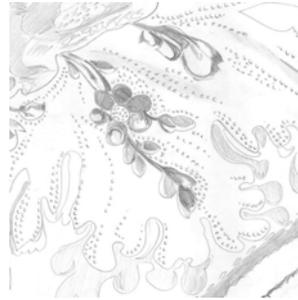
Título: Nossa Senhora do Carmo
Localização: Ordem Terceira do Carmo
Procedência: Ordem Terceira do Carmo



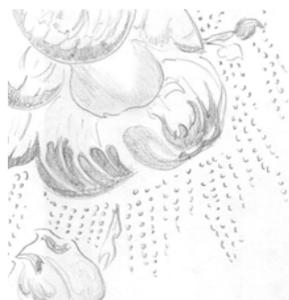
Título: Divina Pastora

Localização: Recolhimento dos Humildes

Procedência: Recolhimento dos Humildes



Título: Nossa Senhora da Soledade
Localização: Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão
Procedência: Ignorada



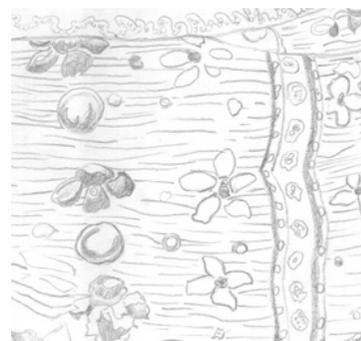
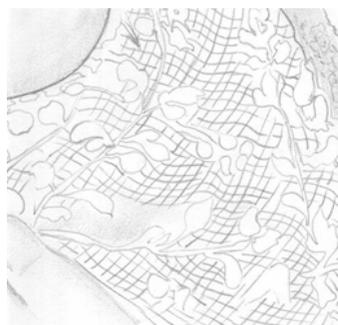
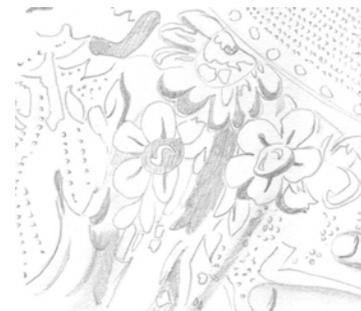
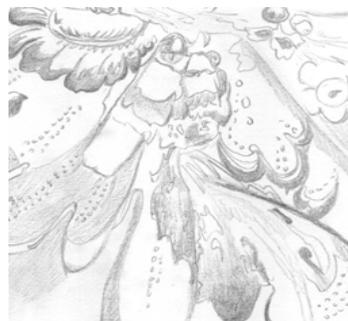
Título: Nossa Senhora da Conceição
Localização: Museu de Arte Sacra
Procedência: Capela de São José do Jenipapo



Título: Santana Mestra

Localização: Igreja de São Bartolomeu – Maragojipe - Bahia

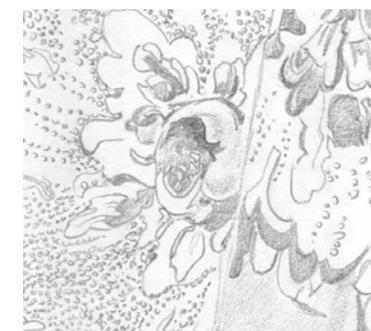
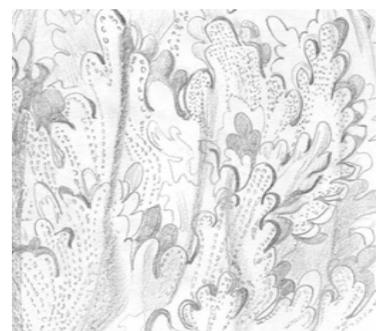
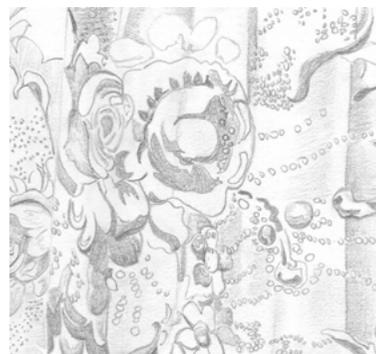
Procedência: Igreja de São Bartolomeu – Maragojipe - Bahia



Título: São Joaquim

Localização: Igreja de São Bartolomeu – Maragojipe – Ba

Procedência: Igreja de São Bartolomeu – Maragojipe – Ba



Título: Nossa Senhora Mãe dos Homens

Localização: Igreja de Santana

Procedência: Igreja de Santana



Título: São José

Localização: Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo

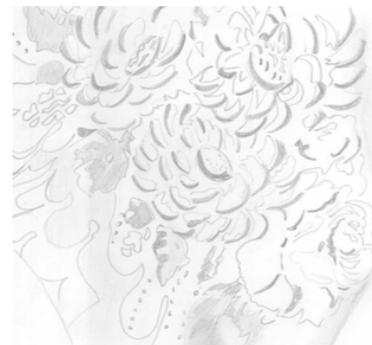
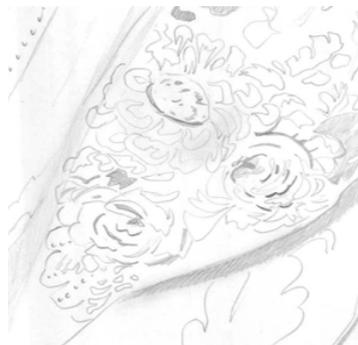
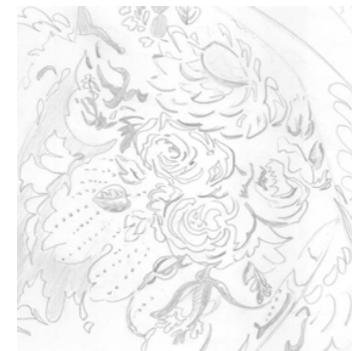
Procedência: Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo



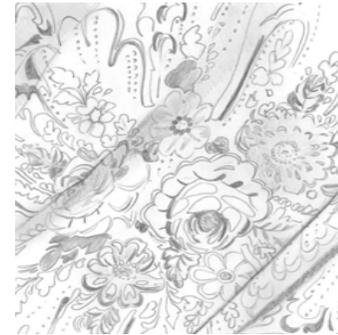
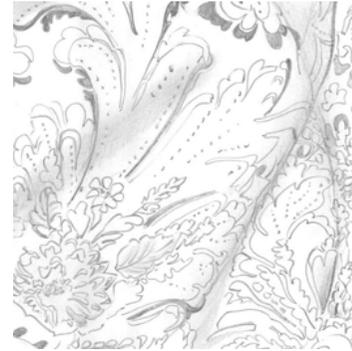
Título: Santana Guia

Localização: Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo

Procedência: Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo



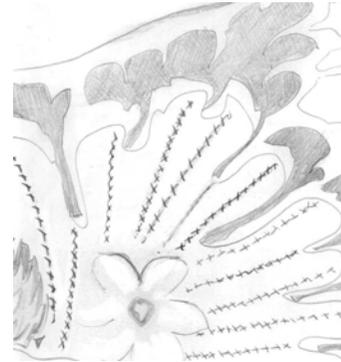
Título: Nossa Senhora da Fé
Localização: Catedral Basílica
Procedência: Antiga Sé



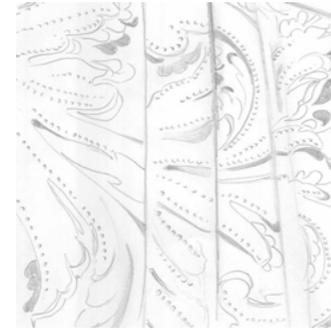
Título: Santa Cecília
Localização: Catedral Basílica
Procedência: Antiga Sé



Titulo: São Miguel Arcanjo
Localização: Catedral Basílica
Procedência: Antiga Sé



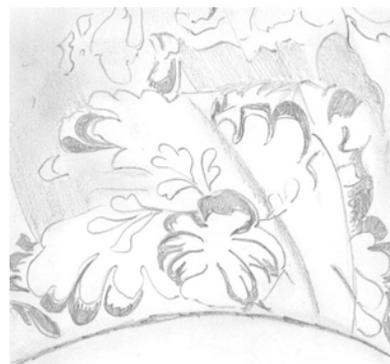
Título: Nossa Senhora (?)
Localização: Museu de Arte Sacra
Procedência:



Título: São José
Localização: Coleção Particular
Procedência: Ignorada



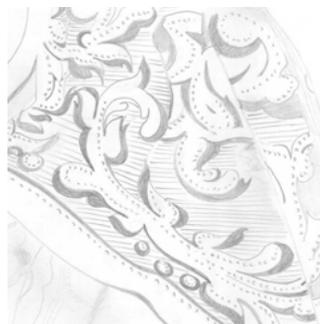
Título: Santana Mestra
Localização: Coleção Particular
Procedência: Ignorada



Título: São Domingos de Gusmão

Localização: Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão

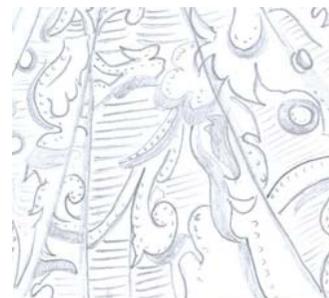
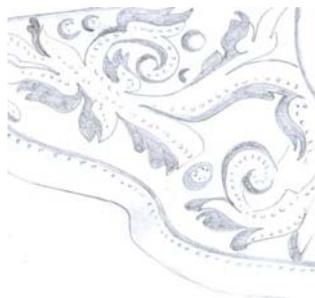
Procedência: Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão



Título: São Gonçalo do Amarante

Localização: Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão

Procedência: Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão



Título: Santa Catarina de Sena

Localização: Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão de Gusmão

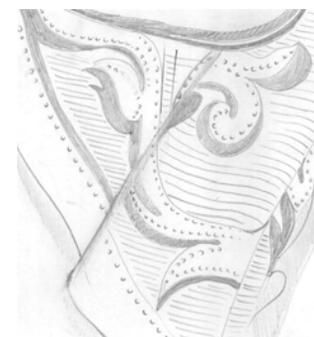
Procedência: Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão de Gusmão



Título: Santa Rosa de Lima

Localização: Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão de Gusmão

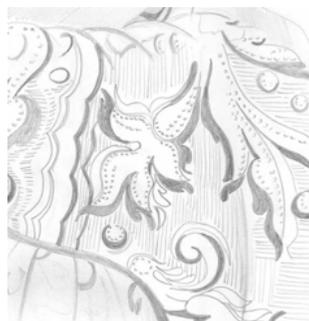
Procedência: Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão de Gusmão



Título: São Francisco de Assis (1)

Localização: Ordem Terceira de Domingos de Gusmão

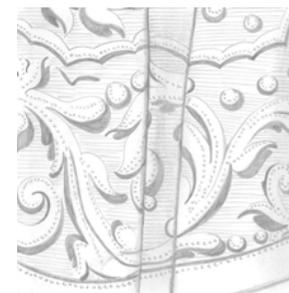
Procedência: Ordem Terceira de Domingos de Gusmão



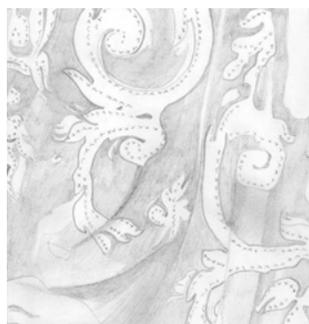
Título: São Francisco de Assis (2)

Localização: Ordem Terceira de Domingos de Gusmão

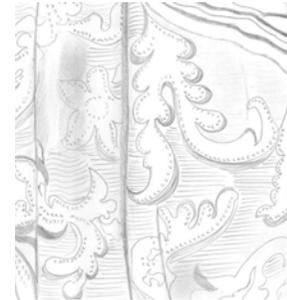
Procedência: Ordem Terceira de Domingos de Gusmão



Título: Santo Elias
Localização: Museu de Arte Sacra
Procedência: Ignorada



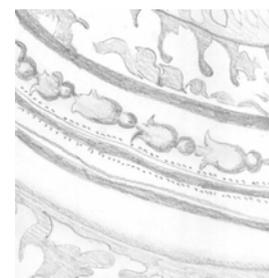
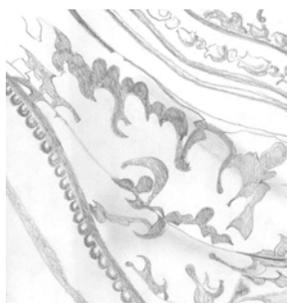
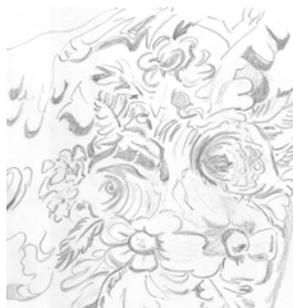
Título: Nossa Senhora das Dores
Localização: Catedral Basílica
Procedência: Catedral Basílica



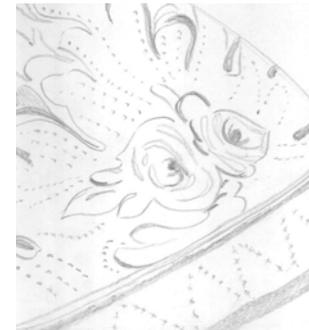
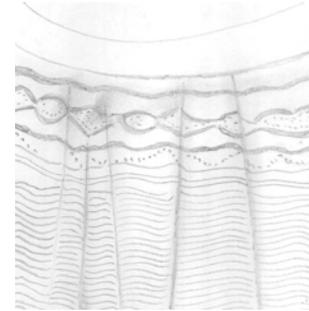
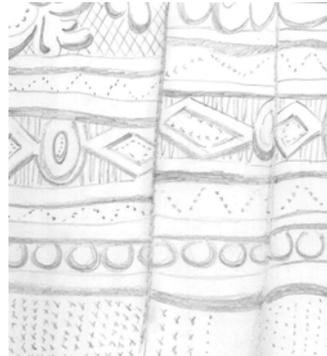
Título: Santana Mestra
Localização: Museu de Arte Sacra
Procedência: Antiga Sé



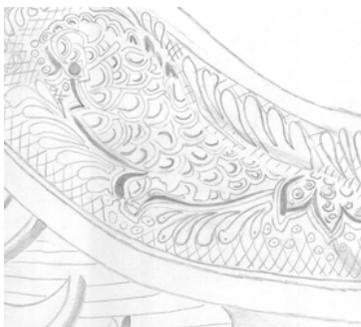
Título: Nossa Senhora da Palma
Localização: Igreja da Palma
Procedência: Igreja da Palma



Título: São Salvador
Localização: Museu de Arte Sacra
Procedência: Antiga Sé



Título: Nossa Senhora das Mercês
Localização: Museu de Arte Sacra
Procedência: Convento de Santa Tereza



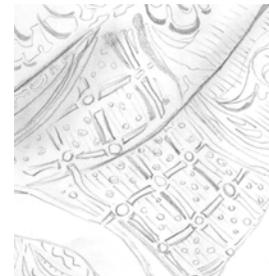
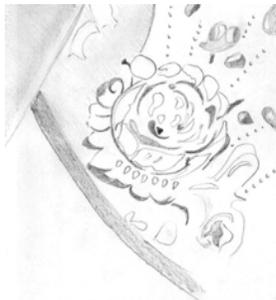
Título: Nossa Senhora da Conceição
Localização: Igreja do Boqueirão
Procedência: Igreja do Boqueirão



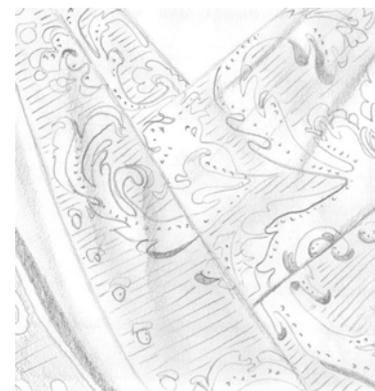
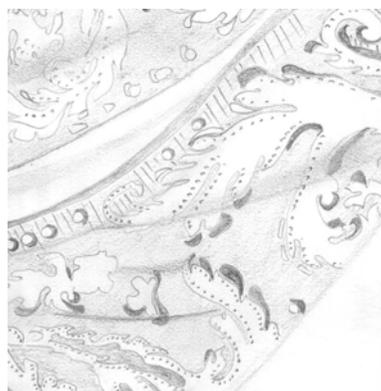
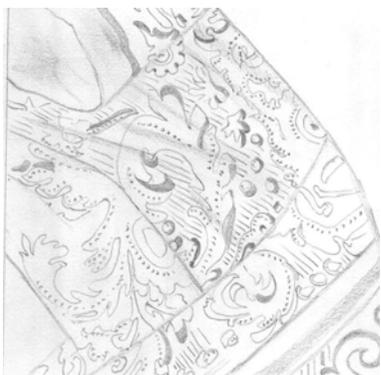
Título: Senhor Ressuscitado

Localização: Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão

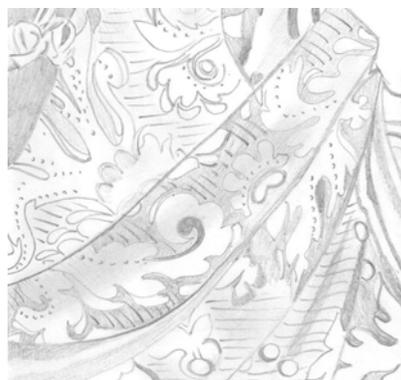
Procedência: Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão



Título: Sagrado Coração de Jesus
Localização: Coleção Particular
Procedência: Ignorada



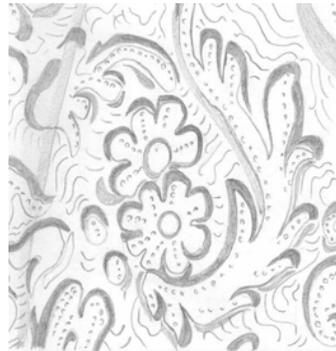
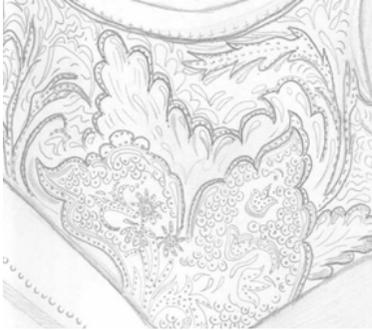
Título: Sagrado Coração de Maria
Localização: Coleção Particular
Procedência: Ignorada



Título: Santa Tereza

Localização: Museu de Arte Sacra

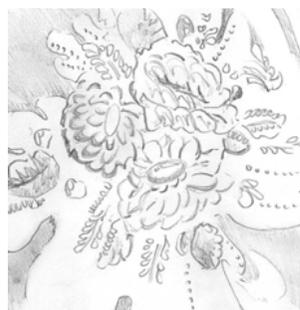
Procedência: Convento de Santa Tereza



Título: Nossa Senhora do Rosário

Localização: Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão de Gusmão

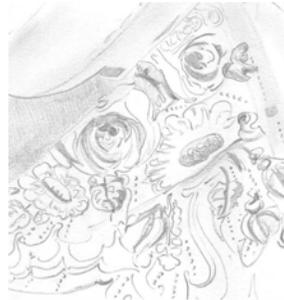
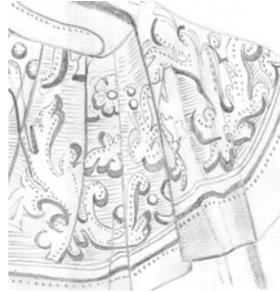
Procedência: Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão de Gusmão



Título: Nossa Senhora do Rosário

Localização: Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo

Procedência: Igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo



APÊNDICE C – Variedades dos arranjos florais encontrado nas policromias da Imaginária Baiana



N. Sra. da Fé, Catedral Basílica



Sta. Cecília, Catedral Basílica



Sta. Cecília, Catedral Basílica



N. Sra. da Fé, Catedral Basílica



São Miguel, Catedral Basílica



São Miguel, Catedral Basílica



Santana Mestra, Convento do Desterro



Santana Mestra, Convento do Desterro



Santana Mestra, Convento do Desterro



São Joaquim, Convento do Desterro



São Joaquim, Convento do Desterro



São Joaquim, Convento do Desterro



Santana Mestra, Maragojipe - Ba



Santana Mestra, Maragojipe - Ba



Santana Mestra, Maragojipe - Ba



São Joaquim, Maragojipe - Ba



São Joaquim, Maragojipe - Ba



São Joaquim, Maragojipe - Ba



N. Sra. Conceição, MAS



N. Sra. Conceição, MAS



N. Sra. Conceição, Catedral, MAS



Santana Guia, MAS



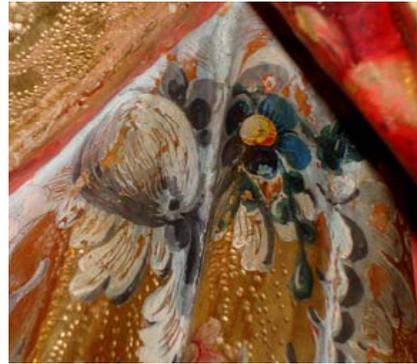
São José Peregrino, MAS



São José Peregrino, MAS



N. Sra. Conceição, CJ, MAS



N. Sra. Conceição, CJ, MAS



N. Sra. Conceição, CJ, MAS



N. Sra. Conceição, CJ, MAS



N. Sra.? - MAS



N. Sra. ? - MAS



São Joaquim, CJ, MAS



São Joaquim, CJ, MAS



São Joaquim, CJ, MAS



N. Sra Carmo, CJ, MAS



N. Sra Carmo CJ, MAS



N. Sra Carmo CJ, MAS



N. Sra. Carmo, CST, MAS



N. Sra. Carmo, CST, MAS



N. Sra. Carmo, CST, MAS



N. Sra. do Carmo, CST, MAS



N. Sra. do Carmo, sacristia, OTC



N. Sra. do Carmo, sacristia, OTC



N. Sra. Mercês, MAS



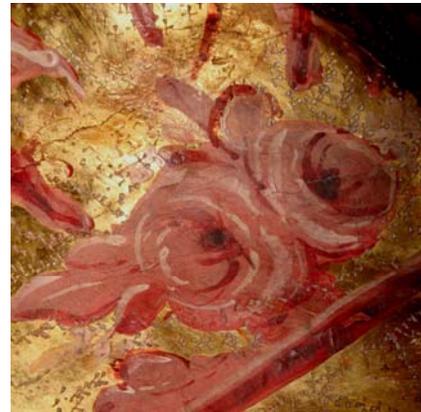
N. Sra. Mercês, MAS



Cristo Ressuscitado, OTSD



N. Sra. da Soledade, OTSD



São Salvador, Catedral, MAS



Santana Guia – Igreja do Rosário



São José Pergerino, MAS



São José Peregrino, MAS



São José, CST, MAS



São José, CST, MAS



São José, CST, MAS



São José, CST, MAS



Sta. Tereza, MAS



Sta. Tereza, MAS



Sta. Tereza, MAS



São José, OTRP



São José, OTRP



São José, OTRP



Santana Guia , OTRP



Santana Guia, OTRP



Santana Guia, OTRP



N. Sra. do Rosário, OTSD



N. Sra. do Rosário, OTSD



N. Sra. do Rosário, OTSD



N. Sra. do Carmo, OTC



N. Sra. do Carmo, OTC



N. Sra. do Carmo, OTC



N. Sra. do Carmo, OTC



Sta Luzia, Igreja do Boqueirão



Santo André, OTC



N. Sra. com Menino,
Convento do Desterro



São Gonçalo do Amarante,
Convento do Desterro



Sta. Helena,
Convento do Desterro



Sta ?,
Convento do Desterro



Sta. Luzia,
Convento do Desterro



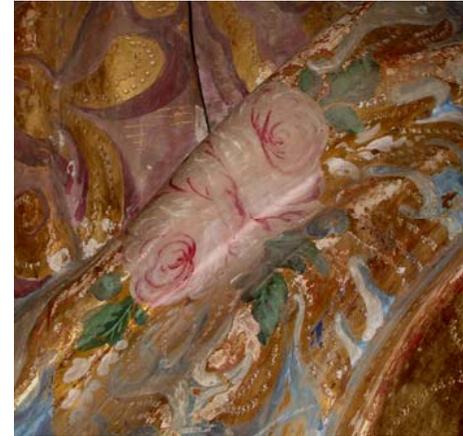
Sta Helena,
Convento do Desterro



São José, OTSD



São José, OTSD



São José, OTSD



Santana Guia, MAS



Santana Mestra, OTSD



Santana Mestra, OTSD



Sagrada Família,
Convento dos Humildes



Sagrada Família,
Convento dos Humildes



Sagrada Família,
Recolhimento dos Humildes



Sagrada Família,
Recolhimento dos Humildes



Sagrada Família,
Recolhimento dos Humildes



Sagrada Família,
Recolhimento dos Humildes



Santa Luzia, Coleção particular



N. Sra. com Menino,
Igreja da Boa Viagem



São Gonçalo do Amarante,
Igreja da Boa Viagem



Nossa Senhora da Cnção,
Coleção particular



N. Sra. com Menino,
Igreja da Boa Viagem



São Gonçalo do Amarante,
Igreja da Boa Viagem



São Miguel Arcanjo - MAS



São Miguel Arcanjo - MAS



São Miguel Arcanjo - MAS



Anjo tocheiro - MAS

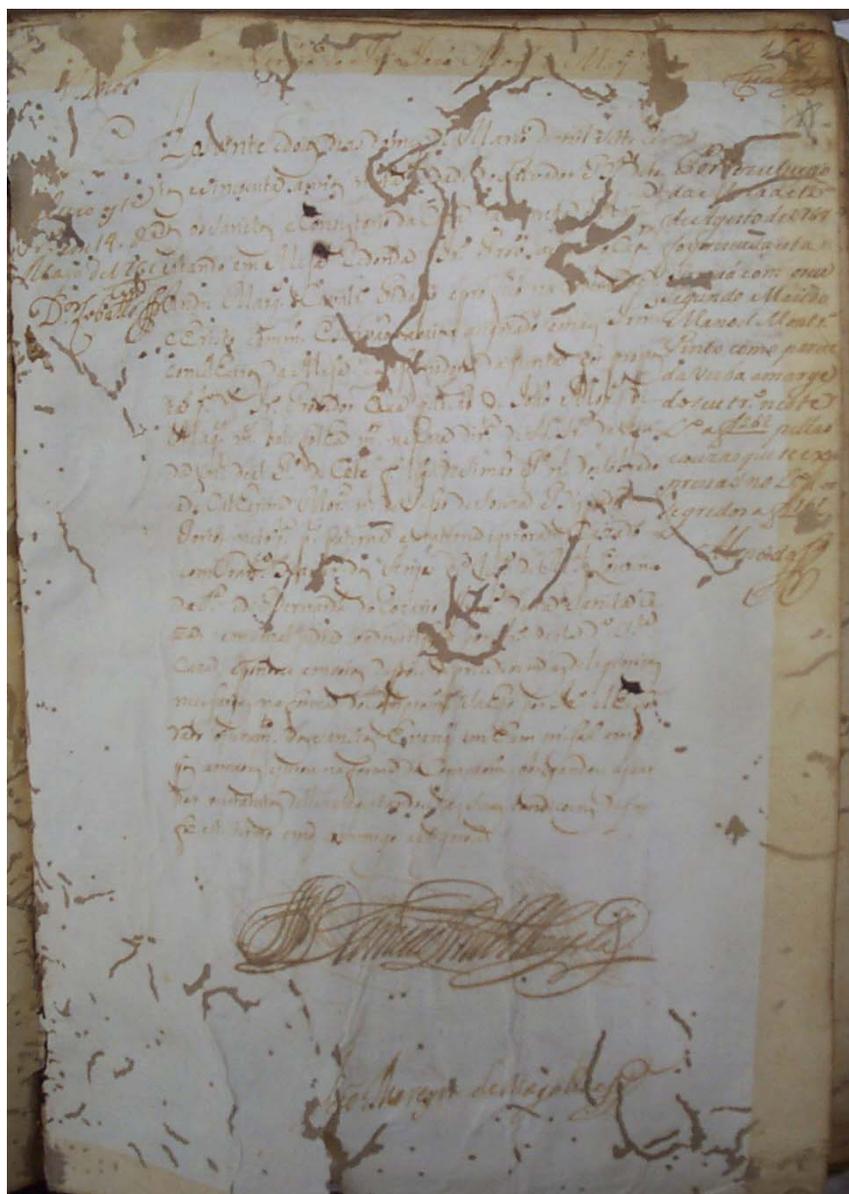


Anjo tocheiro - MAS

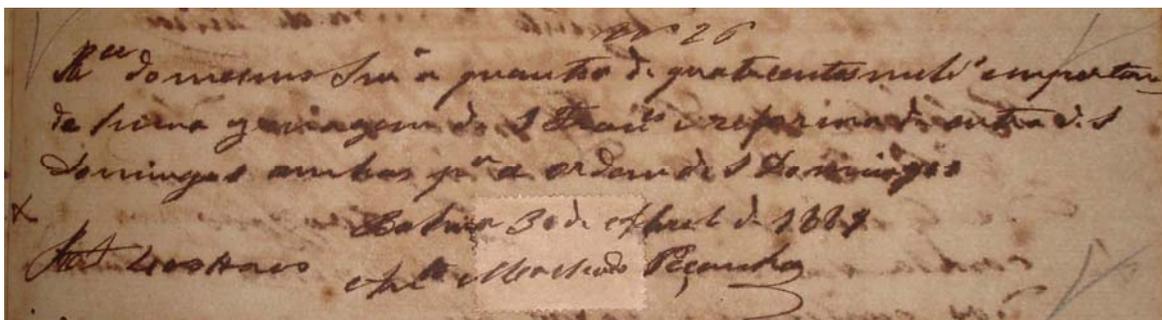
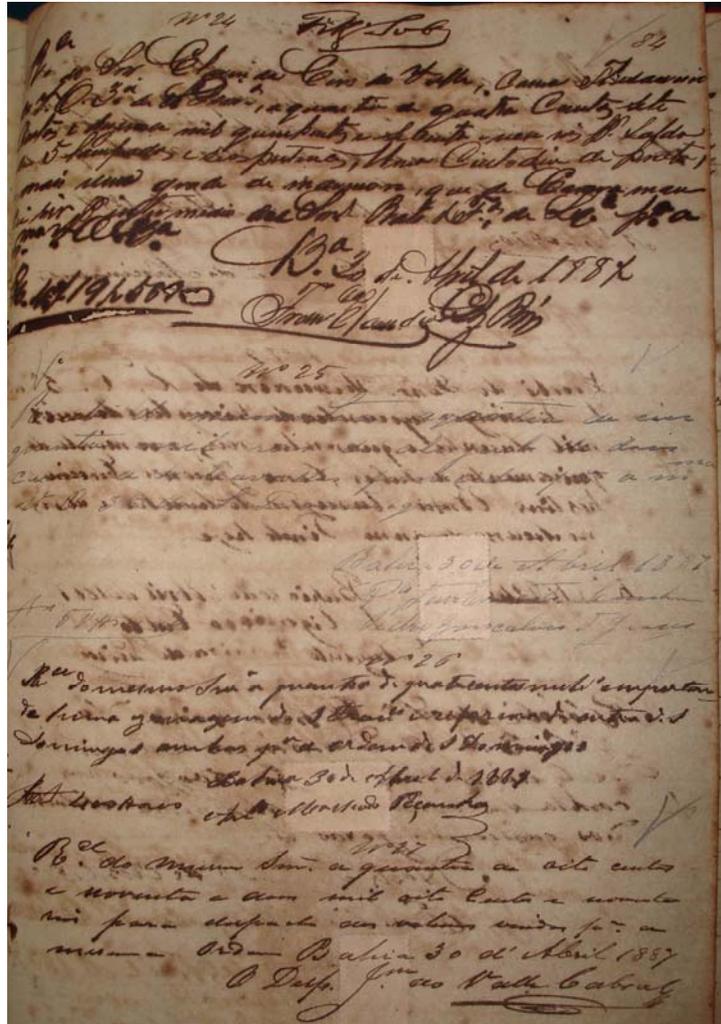


Anjo tocheiro - MAS

ANEXO B – Termo de João Moreira de Magalhães, mestre bate-folha, admitido na Santa Casa como Irmão de “Menor Condição” em 1750. Arquivo Santa Casa da Misericórdia, Livro 4, p. 162.



ANEXO C – Recibo de Antonio Machado Peçanha, Arquivo da Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão, Livro de Recibos 1868-1910, fo. 84r.

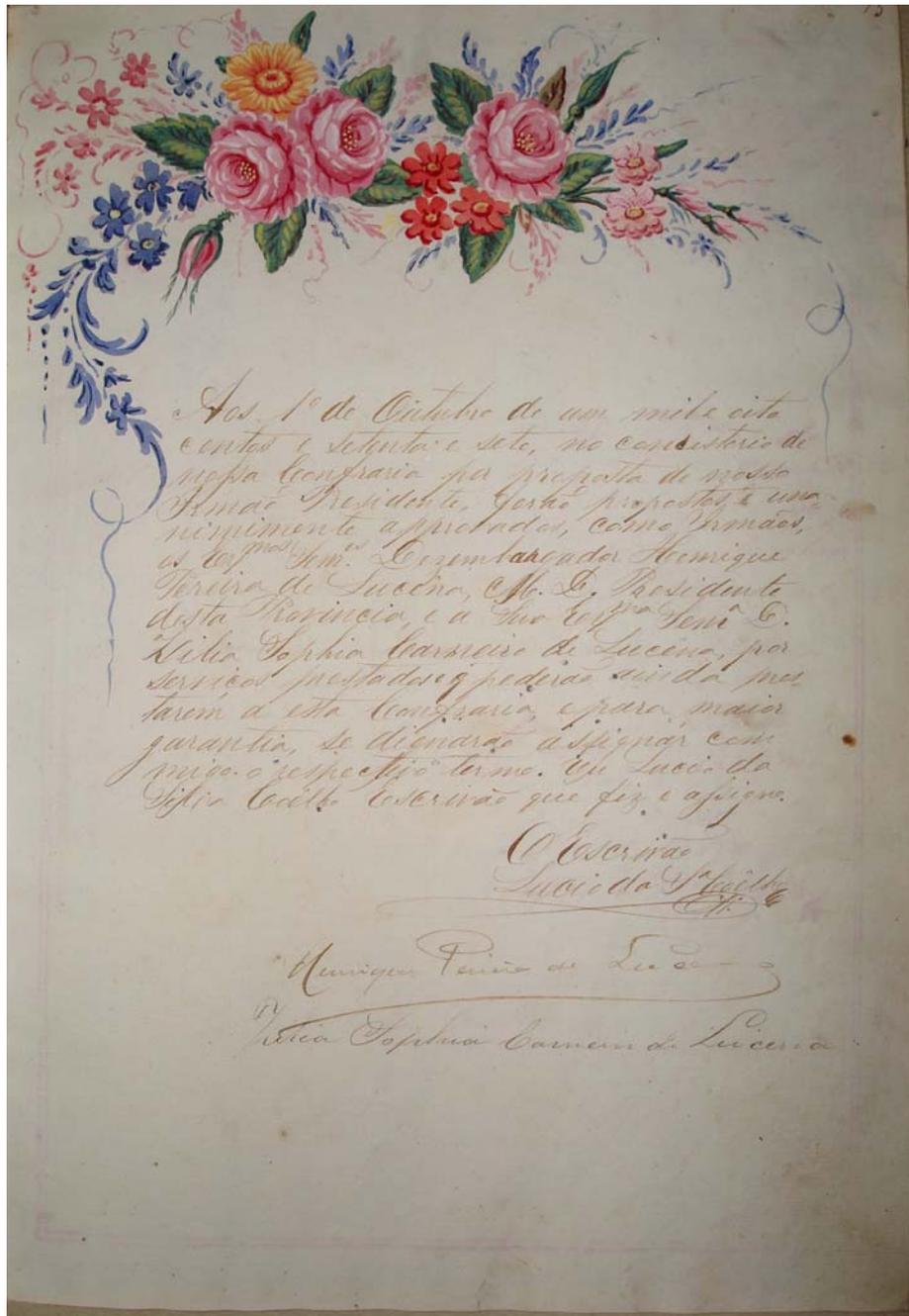


ANEXO D – Votos do escultor Antonio de Souza Paranhos, Livro de Profissões da OTSD, 1846-1870, p. 90.

40
 O irmão **A**OS 11 dias do mez de *Março* de 18 *48*
 nesta nossa Igreja da Veneravel Ordem p.^a do Patriarcha S.
 Domingos Professor e nosso irmão *Antonio de Souza Paranhos*
 se obrigou nas mãos do nosso Padre Mestre Director
Antonio Clemente de Lima
 a cumprir e guardar a nossa Santa regra do Es-
 tatutos, e pagando as despesas do Estillo, em fé do que assign-
 nou este termo com o Reverendo Padre Mestre Director e Ir-
 mão Prior *Manoel José de Almeida* e co-
 migo Secretario actual que a fiz e assignei.
Antonio de Souza Paranhos
P. Antonio Clemente de Lima
Manoel José de Almeida
Antonio de Souza Paranhos
 Falleceu em 18 de Jan.^o de 1854.

Antonio de Souza Paranhos
 Falleceu em 18 de Jan.^o de 1854.

ANEXO E: Arquivo da Igreja de Santana, Livro de "Termo do Ex.mo. R.mo S.r Arcebispo 1830, p. 15.



ANEXO F: Retoques das esculturas nos altares. Arquivo da Igreja de Santana, Receita e Despesa 1890-1900, f. 68.

687

Sacramento e Sant' Anna

1887

April 30	Pago a Luiz da Franca por concerto no Tablado e reboco	266400	
"	Idem a Antonio Militas Gravure por concerto no espino do Consistorio	201860	
"	Idem a Eustaquio M. ^{al} da Cruz etc. retoques de escultura nos altares	521000	
"	Idem a Tiburcio Nunes da Silva etc. por despesas na Sacristia	81520	
"	Idem ao Sr. Ordenado de Feil	504000	
"	Idem a M. ^{al} J. de Mello Ordenado de An da Sr	304000	
"	Idem a Rodolpho Jr da Lomba Ordenado de Feil	252000	
"	Idem a M. ^{al} Sidio da C. ^a Nunes Ordenado de Organista	201000	2321780
			2321780

Antonio de Souza
Saqueador

" Idem a Eustaquio M.^{al} da Cruz etc. retoques de escultura nos altares 521000

ANEXO G: Inventário de Felisberto Coelho de Sant'Ana, 1835, APEB.

falecimento se mandará dizer de
 corpo presente dose missas aos San-
 tos e pastores, e tres a Jesus e Maria
 Jose. Os bens que passos foyem tes-
 tamenteiras sabem que os bens são
 para entre os herdeiros serem
 partilhados, e dentre elles he os
 cravo Jorge Official de pintor,
 qual logo a minha mulher de-
 nhara, que o conserve em quanto
 viva for, para lhe ganhar, e ju-
 dar a sustentação pelo o ditto Of-
 ficio e por seu falecimento o for.

ANEXO H: Inventário de Estevão Sacramento Rocha. APEB, Arquivos
Judiciários, classificação: 05/1980/2459/03

Summa. *Summa*
 Deum the Francisca de fun-
 tis da Costa jávelha com-
 vis Orlaver, achada a de
 feitas maderadas, por m-
 dadas em cem milreis. ... 10
 No estrado de Petia-
 rio emido moco, official de
 Bento, de brosa sum molutia
 avaliado em quinhentas mil-
 reis, com the duzentos no-
 venta equatro mil cento e
 sessenta reis. ... 29
 Fica apim intenda 70
 este quintal de maderadas, que
 deuto fua com Confij. heave

No estrado de Petia-
 rio emido moco, official de
 Bento, de brosa sum molutia
 avaliado em quinhentas mil-
 reis, com the duzentos no-
 venta equatro mil cento e
 sessenta reis. ...