

SÃO FRANCISCO: A IGREJA MAIS BARROCA DA BAHIA

Maria Helena Ochi Flexor¹

De todo o conjunto franciscano de Salvador, Bahia, é o interior da Igreja do Convento que mais chama atenção. A sua decoração tem uma unidade, de difícil individualização, dada pela talha dourada que reveste suas paredes, quase não deixando espaços livres. Frei Jaboatam (1858, v. 3, p. 266-267), o cronista franciscano do século XVIII, dizia que *não se vê nella desde o pavimento atbe a cornija do teto mais que huã pequena face de parede nua, e despida, de cinco ou seis palmos entre os remates sobreditos das tribunas, e a cornija do teto*. Ou, como dizia Frei Sinzig, seu cronista da década de 1930, que o conjunto não permite *que a vista descanse nesse ambiente feérico*, exibindo uma exuberante riqueza de arte aplicada à Igreja. Dizia-se que a motivou *o conceito então em voga, de que para o culto divino todo o ornato seria pouco* (LIVRO, 1978, pref.). Além daqueles espaços cobertos pela talha, referidos pelos cronistas, outros foram preenchidos por pinturas e azulejos.

Esses trabalhos de decoração levaram muitos anos para ser concluídos, não só devido à noção de tempo do período, quanto às formas de buscar o financiamento necessário. Só a decoração interna da Igreja levou mais de vinte e cinco anos. Todas as obras foram patrocinadas pela sociedade baiana, excepcionalmente pelos Reis portugueses, como D. João V, protetor da Província Franciscana, através de esmolas, pagamentos de serviços e doações pias (LIVRO, 1978, p. 15, 73-74).

Isso explica porque essa decoração comporta obras com formas renascentistas (teto), clássico-barrocas (móveis do coro), barrocas (grades) até as neoclássicas (Sagrado Coração de Jesus, São Benedito e São José, grade do coro),

grandemente dominadas, no entanto, pela talha barroca que cobre as paredes e grande parte dos altares.

Essa talha se multiplica pelas paredes e altares repetindo o vocabulário formal: folhas de acanto, concheados, cartelas, volutas, mísulas, aves, *putti*, pelicanos, atlantes, torneados, etc, misturando, também elementos decorativos rococós, deixando predominar, no entanto, o primeiro (torneados) e segundo (entalhados) barrocos.

Entre as talhas, e estendendo-se por outros ambientes, tanto do Convento, quanto da Igreja, encontram-se, ainda, obras de arte, materializadas sob as formas de pintura, escultura ou imaginária, mobiliário, ourivesaria que ajudam a enriquecê-los.

Apesar de manter as características gerais, essa decoração passou, ao longo do tempo, por intervenções como reformas, restaurações, modificações, acréscimos e mutilações que dão, hoje, uma visibilidade diversa daquela que foi sendo composta ao longo do século XVIII.

Uma das primeiras grandes intervenções foi feita, entre 1832 e 1863, e reparou os estragos da capela-mor, dos altares do transepto e colaterais, bem como das capelas laterais. Encarnaram-se os dois anjos tocheiros que ladeavam a mesa de comunhão (JABOATAM, 1858, v. 3, p. 264), consertou-se a grade que separava o cruzeiro da nave. É nesse tempo que se envernizou tudo: quadros, grades, cadeiras, estantes, santuário do coro.

A obra começou a ser empreendida pelo frei Pregador, Antônio de São Pedro Celestino, na capela-mor, e altares da Conceição e de Santo Antônio. Se refez a talha perdida, douradas novamente, se reformou todo o sacrário do altar-mor. Recuperou-se o piso do presbitério, pintaram-se as tribunas a óleo e se dourou os balaústres das varandas *com filetes em cada um deles*, à maneira neoclássica. O trono do altar-mor foi todo renovado, encarnando-se os serafins e submetendo os azulejos à limpeza (LIVRO, 1978, p. 55, 56). Várias partes do arco cruzeiro foram reparadas.

As grades de jacarandá, junto ao cruzeiro e onde estavam os confessionários arruinados, também foram reparadas. Os confessionários, que hoje estão na Igreja, foram feitos em 1937, pelo frei marceneiro Plácido Hilvert que reparou, também, as grades da nave e as cadeiras do coro. O mesmo guardião continuou mais um mandato no cargo e, com isso, prosseguiu nas obras.

Uma segunda intervenção foi feita durante a administração dos frades alemães, na virada para o século XX. Os trabalhos de restauração, realizados por frei Bernardo Erkmann, por 1913, substituiu o tabernáculo. Mais tarde o escultor, frei Mansueto Fischer, refez numerosas talhas, encarregando-se do douramento o frei Manoel Schweitzer. Reformaram os altares laterais, a cornija, molduras e parte da talha do altar de São Pedro de Alcântara.

A grande reforma da Igreja, no entanto, foi feita sob a administração do frei Philotheo Sepmann, 1926, e terminada pelo guardião Philberto Gilles, em 1933, quando se transformaram o altar-mor e, no dizer de frei Sinzig *aprontaram, numa beleza nova e fascinante os altares da Nossa Senhora da Conceição e de Santo Antonio* (SINZIG, 1933, p. 37).

Algumas das imagens antigas foram substituídas e outras acrescentadas. Foi o caso do próprio patriarca da Ordem, abraçado por Cristo na cruz, colocado em 4 de outubro de 1930 no alto do trono de dois estágios. Distanciados, no tempo, do período de concepção desse espaço do altar-mor, artista e religiosos acrescentaram esse conjunto no trono, dentro de um espírito de renovação. Essa escultura é de autoria do baiano Pedro Ferreira que, inspirando-se em Murilo (SINZIG, 1933, p. 41; ALVES, 1976, p. 74), a fez expressamente para a Igreja, com nítida tendência maneirista em pleno século XX. Antes desse conjunto de Pedro Ferreira era um Cristo Crucificado, de oito palmos de altura, que ocupava lugar de destaque acima do tabernáculo e o trono, composto então de três degraus, ficava vazio. Segundo preceitos conciliares, as instituições religiosas ornamentadas no século XVIII, em princípio, não deviam colocar o seu orago no alto do altar principal, mas tão somente o Cristo Crucificado, que foi a primeira e principal devoção do período. Além do Cristo Crucificado que estava centrado sobre o sacrário, todos os altares eram providos de pequenos crucificados, trocados nos meados do oitocentos por novos (LIVRO, 1978, p. 35, 52) e retirados na reforma deste século. Um quarto degrau todo dourado foi acrescentado, *a fim de realçar mais o ostensório do Santíssimo exposto* (LIVRO, 1978, p. 50) a quem, na realidade, esse local se destinava nos dias de festa.

Para a exposição do Santíssimo se dispunham, nos degraus do trono, castiçais com velas de cera, como os sessenta de *entalhas dourados e prateados*, feitos em 1782, além dos que ocupavam o altar, aos quais, para enriquecer a ornamentação,

se acresceram flores de pano e festões. Por 1850 as flores de pano foram substituídas por 60 palmas de flores e outras 360 rosas de pano de diversas cores. Coroava tudo isso, a partir de 1800, um dossel que, de tempos em tempos, era renovado, iniciando-se por um de tela branca com franja, galão de ouro e seis bolotas (LIVRO, 1978, p. 26, 30, 47, 51, 54, 57).

O trono continha, ainda em 1858, 42 jarras de talha prateadas e foram adquiridas mais 60 rosas novas. Antes do fim do século, fazia parte da ornamentação dos altares os ramalhetes de prata, ou ouro, colocados em jarras, também de prata, cujos primeiros exemplares apareceram no altar da Conceição. Somavam-se mais 50 ramos de pena, com um maior colocado no capitel da estante dos intróitos.

O orago, em geral, ficava na parte inferior do altar-mor, perto da banquetta. Na Igreja nova foram colocados São Francisco do lado da Epístola e São Domingos do lado do Evangelho (JABOATAM, 1858, v. 3 p. 264), com características clássico-renascentistas e resplendores novos de ouro, inicialmente ao lado do sacrário e, entre 1771 e 1774, em nichos novos dourados, entre as colunas, *para maior veneração dos santos e adorno do mesmo retábulo*. Ambas sofreram repintura, nos meados do século passado, e novo douramento, perdendo a policromia anterior e recebendo cor mais uniforme. Essas imagens, provavelmente, vieram de Portugal e já constavam da Igreja primitiva, ocupando, também, as partes laterais do sacrário, como aconteceu na Igreja nova. Foram retiradas desse local no século passado.

Tiradas essas duas imagens do altar, foram, mais de uma década depois, substituídas por *quatro evangelistas grandes estofados, dourados e prateados, com diademas e penas de prata*, ladeados por castiçais grandes, dourados e prateados. Os nichos foram protegidos por cortinas de seda por volta de 1789, substituídas, uma década depois, por outras de lustrina de ouro vermelho (LIVRO, 1978, p. 24, 28) e por outras sucessivamente. Em 1834 falava-se em *decentes cortinas de fazenda vermelha, com galão falso*, mostrando que o luxo do setecentos decaíam. As alfaias de prata também começaram a ser substituídas por peças de madeira apenas prateadas (IDEM, p. 28, 42).

O próprio sacrário foi substituído em 1782, por outro todo entalhado e, dez anos depois, ao contrário dos castiçais, recebeu uma porta de prata. Tinha uma cortina toda de galão de ouro e de tela branca para a porta (LIVRO, 1978, p. 26, 30).

Outra imagem de Cristo Crucificado é encontrada em oratório, ou nicho aberto, na cornija da grade que protege o coro, voltado de costas para o altar-mor. Chamado de santuário, no século XVIII, era coberto por cortinas de damasco carmesim, com galão de retrós, como os demais nichos do corpo da Igreja. Data do período da decoração de todo o edifício e tem composição barroca na parte superior. Em atitude agonizante, o Cristo tem o movimento dramático, típico do estilo, com jogo de panejamento no perizônio que denunciava já a arte que predominaria na segunda metade do século, o rococó. Constituiu-se no modelo padrão que foi repetido em diversos tamanhos, num número infinito, visto que, também nos oratórios particulares, era a primeira e principal imagem. O Cristo Crucificado foi a essência do barroco. Pelos anos de 1837-1838 o Cristo do coro foi reencarnado e sobre o perizônio colocou-se um *laço de galão fino com franja solta* e um pano mortuário de veludo preto, também ornado com *galão verdadeiro* (IDEM, 1978, p. 27, 45, 48). Todos esses panos e panejamentos eram substituídos de tempos em tempos.

Esse Cristo tem ao seu redor, desde as suas origens, nas partes laterais, dez pequenos nichos onde se encontram relíquias de vários santos. A seus pés, outrora no arremate do nicho, está um crânio, ou calvaria, relíquia doada ao frei Vicente das Chagas pelo Papa Inocêncio XII. Não sabendo de que mártir se tratava, convencionou-se, por sugestão do próprio Papa, chamá-lo de São Fidelis Mártir. A presença de inúmeras relíquias não era gratuita. A própria reforma católica incentivou aos fiéis a cultuar as relíquias dos santos. Era preciso que elas fossem tocadas como se tratasse dos próprios santos. A Igreja franciscana primitiva possuía bustos-relicários, colocados no altar-mor. Desapareceram, como também desapareceram aquelas que constavam do primeiro altar do lado do Evangelho, no de São Vicente Ferrer, restringindo-se agora a este nicho, junto ao Cristo do coro, e no altar do consistório em pequenos receptáculos quase imperceptíveis.

Não se sabe o autor desse Cristo, como, aliás, as crônicas franciscanas não se referem aos autores das imagens ou das pinturas do século XVIII e mesmo XIX, com raríssimas exceções. A maioria das obras de escultura e pintura é de autoria anônima. As autorias foram atribuídas por estudiosos, através de comparações das características perceptíveis com alguns trabalhos assinados, ou por terem sido encontrados alguns documentos do período dando alguns indícios. Por outro lado,

grande parte da documentação desapareceu ou aquela que persiste não traz dados suficientes para esclarecer o assunto.

As crônicas, especialmente a de Fr. Antônio de Santa Maria Jaboatam, contemporâneo de grande parte das obras decorativas, identificaram a autoria de obras de marcenaria do Convento e da sua Igreja. O mesmo acontece com o Livro dos Guardiães que dizem ser o frei Luís de Jesus (morto em 1741), o autor das obras de marcenaria do coro, feitas de jacarandá. Nesse coro estão três ordens de cadeiras e estante que formam um conjunto dos mais fantásticos e que marcam justamente a etapa de transição do primeiro (torneados e retorcidos) para o segundo (entalhes) barrocos com alguns detalhes renascentistas. Tem a mesma linguagem compositiva das grades que circundam as capelas laterais da Igreja. Segundo Jaboatam, todas as capelas eram *circuladas com grades de páo preto de torno, e retorcido, obra perfeitíssima, e fabrica do Irmão Fr. Luiz de Jesus, Religiozo Leigo, filho desta Provincia, bem conhecido, e chamado por todos o torneiro, pelo singular da idéa, e perfeição, com que operava estas e outras obras semelhantes* (apud SINZIG, 1933, p.47).

Até a reforma de 1930, existia uma grade que separava o cruzeiro da nave. Era torneada, seguindo de perto o modelo das grades das capelas. Apenas as grades de proteção do coro destoavam totalmente do conjunto, sendo distribuídas, em número de seis, recortadas e douradas e foram ali colocadas entre 1816 e 1817, o que justifica a diferença estilística (LIVRO, 1978, p. 33-34). Têm influência de trabalho de ferro e são do período em que todo o coro sofreu reparos, incluindo o santuário (CONTAS, 1790, fl. 239, 240v, 241, 244rv). O coro foi a primeira parte da igreja a receber decoração. Aí foram colocadas as mesmas cadeiras e estante do antigo templo. Esses móveis passaram para a igreja nova por volta de 1723.

Entre as imagens que povoam o conjunto franciscano, Frei Sinzig identificou oitenta e sete santos de devoções diferentes só no Convento e na sua Igreja, sem considerar as cristológicas e marianas. Essas imagens são de origens diversas.

Um dos discutidos autores baianos, Manoel Raymundo Querino, usando a comparação, por exemplo, atribuiu a Manoel Inácio da Costa (ca. 1777-1857), obras completamente diferentes entre si: as imagens de N. Sra. da Conceição, Santo Antônio, Santana e São Pedro de Alcântara, dos altares laterais, capela do transepto e altares

colaterais. Nenhuma delas é de autoria desse artista. Mas, muitas outras imagens foram colocadas nos altares e depois retiradas.

Das imagens dos altares laterais quase nenhuma delas está em seu lugar primitivo ou são as originais. Estiveram à mercê das modas devocionais, ou estilísticas, o que provocou um rodízio contínuo, com exceção de N. Sra. da Conceição, N. Sra. da Glória e São Benedito. Algumas dessas imagens e o Santíssimo Sacramento da antiga Igreja foram transportadas, em procissão e grande solenidade, para a nova Igreja ainda inacabada, a 3 de outubro de 1713, com a presença do Arcebispo D. Sebastião Monteiro da Vide.

A N. Sra. da Glória, de estilo barroco, e reencarnada por 1825, foi colocada no extremo do cruzeiro do lado do Evangelho, no trono superior, entre 1741 e 1742, quando se armou e dourou o retábulo e os arcos dos altares laterais. Nesse mesmo período foi colocada, nesse altar, a imagem de Santana, no nicho inferior, junto à banquetta (LIVRO, 1978, p. 19). O Livro dos Guardiães não faz referência ao autor da imagem da Glória, atribuída por alguns autores, também, a Manoel Inácio da Costa. Há quem a considere de autoria de Bento Sabino dos Reis (PREFEITURA, 1949, p. 12). Não há nada que comprove que um ou outro tenha trabalhado nessa imagem. Nessa época, segundo o cronista, acompanharam Santana, do lado esquerdo, o glorioso São Joaquim e, do direito, São José (JABOATAM, 1858, v. 3, p. 264). Santana foi substituída pela imagem que ainda lá se encontra, de N. Sra. da Piedade, de autoria do escultor baiano Antônio de Souza Paranhos, entronizada em 1847 (PREFEITURA, 1949, p. 12) e que ocupa o lugar do sacrário dali retirado.

O altar do transepto do lado oposto foi o que mais sofreu mudança de imagens. O Sagrado Coração de Jesus, cuja imagem é de origem alemã e de reprodução em série, tem devoção bastante recente (1854). Substituiu a imagem de São Luis, *Bispo de Tolosa*, que ali estivera desde 1743-1746, embora o seu altar tivesse sido montado desde 1738-1740 e dourado justamente quando o patrono ali foi colocado, como o altar que lhe é fronteiro, de N. Sra. da Glória.

Antes, porém, do Sagrado Coração de Jesus, em 1761, no dia de Todos os Santos, colocou-se no lugar de São Luis uma grande imagem do Senhor Santo Cristo, com o título de Boa Sentença (LIVRO, 1978, p. 19, 22), com oito palmos de altura, guarnecido de resplendor de prata com uma flor grande de ouro no centro.

Correspondendo ao lugar de Santana, no altar da Glória, foi aí colocada a nova imagem de N. Sra. da Soledade, de meio-corpo, vestida de roxo, com seu diadema dourado, tomando o lugar de São Diogo que ali estivera e que passou para o lado. São Luís, que ocupou o trono alto, substituiu S. Pascoal Bailão e foi colocado na altura da banqueta do altar para, no dizer do cronista *que sem duvida nos desenganemos que neste mundo albe os santos ao menos nas suas Imagens se não izentão de subir, e descer pelas idéias, e máximas dos homens*. Segundo Jaboatam, S. Luis o Santo Bispo se devia gloriar muito com essa troca, vendo que aquelle mesmo lugar, que serviu de assento á sua Imagem em quanto Santo, passasse a ser throno do sagrado Prototypo de hum homem Deus, o senhor crucificado por seu amor (JABOATAM, 1858, v. 3, p. 264-265). Entre 1825 e 1829 a imagem do Cristo ainda estava nesse altar, pois foi encarnada de novo e teve sua cruz retocada. Entre 1811 e 1814 se fez um nicho para a Senhora da Soledade que *pos-se de pé a mesma Sra da Soledade, que então estava sentada* (LIVRO, 1978, p. 32, 38).

Antes da atual imagem, já constava no mesmo altar uma outra representação do Sagrado Coração de Jesus², de pedra jaspe, numa custódia dourada de cinco palmos de altura, ali colocada entre 1790 e 1793, ocasião em que os nichos foram fechados com vidro (LIVRO, 1978, p. 28). Com exceção do Coração de Jesus, todas as imagens foram retiradas.

Este altar mantém um sacrário do século XX, possibilitando o santo sacrifício da missa, enquanto o da Gloria foi retirado. As mesas desses altares do transepto foram refeitos no século XIX, com talhas rococós, de trabalho nitidamente inferior à talha do conjunto do monumento.

No transepto do cruzeiro encontram-se os altares colaterais de N. Sra. da Conceição e Santo Antônio. A imagem da Conceição, atribuída indevidamente, como se viu, a Manoel Inácio da Costa, foi entronizada nesse mesmo altar entre 1779 e 1780, em nicho novo, substituindo uma anterior (LIVRO, 1978, p. 25), quando aí se colocou, também, dois Cristos de marfim, de tamanhos diferentes, com cruzes de ébano, aparelhadas de prata, vindas, como aquela colocada no altar oposto, de Portugal (IDEM, p. 27).

O patrocínio desse altar, e segundo alguns também o de Santo Antônio colocado em seu altar próprio na mesma data, coube ao Coronel Garcia d'Ávila Pereira, terceiro desse nome, dos senhores da Casa da Torre, por escritura de 1718.

A documentação indica que os altares foram executados nesse período, não constando que as imagens fizessem parte desse conjunto como peças patrocinadas. Só em 1782 foi feito o pequeno nicho com vidro, nesse altar, e colocada a imagem de São Bartolomeu (LIVRO, 1978, p. 26). Hoje, no seu lugar, existe um pequeno conjunto de N. Sra. do Rosário e São Domingos, cuja origem remonta o século XVIII, pois já estava no lado extremo desse altar no período.

Em data incerta, provavelmente quando se armou o seu altar, Santo Antônio saiu da capela lateral e passou a ocupar o lugar que sempre teve nas igrejas franciscanas, onde não era titular, no transepto do lado da Epístola. Se fez, igualmente, o nicho em seu altar para guardar Santa Maria Madalena. Em 1857 havia sido colocada *uma imagem de Nossa Senhora do Carmo com o Senhor Deus Menino*, com coroas de prata, no nicho dourado, além de um crucifixo todo de prata. Esse pequeno nicho, como o do altar da Conceição, foi refeito no século XIX (IDEM, p. 28, 51, 53). Hoje abriga pequeno conjunto de Santo Antônio do século XX.

Consta que D. João V patrocinou os melhoramentos no altar da capela desse santo. Por Ordem Real, de 1742, foram dados 600 mil reis para o seu douramento. Segundo Jaboatam, em 1749, a maior parte das capelas estavam douradas, exceto a de Santo Antonio. A esmola real não fora suficiente e, nesse sentido, houve pedido de outra doação à piedade de Sua Majestade, fazendo-se essa despesa com as *sobras da consignação do contrato das bolachas* (LIVRO, 1978, p. 87-88). Há notícias, no entanto, de que os altares de S. Vicente Ferrer e de Santa Efigênia foram dourados entre 1738 e 1741 e o de santo Antônio apenas entre 1746 e 1748 (IDEM, p. 19).

O altar de Santo Antônio sempre recebeu reparos simultâneos aos da Conceição. Entre 1860 e 1862 o altar da Conceição foi recuperado em várias partes e a imagem recebeu nova encarnação. O mesmo se fez com o altar de Santo Antônio, com sua imagem, e as de São Francisco e São Domingos e quase todas as outras imagens. Vários frontais foram retocados, incluindo o altar-mor e grande parte do altar de S. Vicente Ferrer sofreu intervenções, provavelmente quando foram retiradas as relíquias que ali existiam. Esses frontais foram substituídos por outros, de decoração com talha rococó, e os caixões retirados nos meados do século XIX (LIVRO, 1978, p. 42). Em 1933 os altares da Conceição e Santo Antonio passaram, outra vez, por grande reforma.

Segundo Jaboardam (1858, v. 3, p. 266), nos fins da primeira metade do século XVIII, estavam nas capelas laterais, do lado do Evangelho, de frente para traz, na primeira capela a imagem de S. Vicente Ferrer. Em 1930 ainda ocupava o mesmo altar, acompanhado de Santa Efigênia e São João Nepomuceno. É ocupado, hoje, pelo conjunto de Santana e a Senhora Menina, feito entre 1825 e 1829, com estilo intermediário, mantendo alguma movimentação barroca no panejamento e vestes coladas ao corpo, sendo mais retilíneas, de características neoclássicas. A repintura descaracterizou a policromia do grupo.

Na segunda capela estava Santo Antônio de Arguim para, nos meados do setecentos, já estava no altar colateral. Esse Santo já existia na igreja antiga. Originalmente foi transportada para a nova, quando, por estar muito mutilada, foi trocada por outra imagem. Esta segunda imagem foi, por sua vez, trocada pela atual, já com a invocação de Santo Antônio de Lisboa, entre 1779 e 1780. Ao se passar Santo Antônio para o colateral, esse altar passou a ser ocupado pela Senhora da Piedade que substituiu uma anterior e, provavelmente, é a que se encontra no altar da Glória. Em 1930 ainda ali estava. São Domingos que ocupa hoje o seu lugar, provavelmente, é aquele que estava o nicho das colunas do retábulo, fazendo par com São Francisco, no altar-mor. É uma figura barroca, de grande movimentação e com policromia descaracterizada por repintura do século XIX.

Na terceira capela encontra-se a imagem barroca de Santa Luzia. Anteriormente fora ocupado por Santa Efigênia, até 1862, quando esta foi colocada no altar de S. Vicente Ferrer, dando lugar a Santa Luzia, por ocasião das grandes obras de restauração da Igreja, empreendidas pelo Frei Antônio de São Pedro Celestino. Essa Santa Luzia ocupara, antes disso, o altar lateral central do lado da Epístola. Ao mudar de lugar, foi substituída por São Pedro de Alcântara que, então, ocupava o primeiro altar do lado oposto, hoje pertencente a São José. Santa Luzia teve, como outras imagens, sua policromia descaracterizada por repintura de tons escuros, uniformes, próprias das *modernizações* feitas na primeira metade do século XIX.

São Benedito sempre esteve em sua capela, patrocinada por sua irmandade. A irmandade de São Benedito data do século XVII, enquanto a de Santa Efigênia é posterior. Essas duas irmandades congregavam negros, numa comunidade dirigida por brancos de um universo conventual. Aos escravos do Convento se deve,

provavelmente, a sua criação, mesmo bem antes do santo ser beatificado. Recebiam, também, *Irmãos e Pretos de fora* (CONTAS, 1790, fl. 3, 14, 25, 36, 81, 130v). São Benedito de Palermo, ou de São Fratello, já estava presente na Igreja primitiva, no altar de Santo Antônio, tendo devotos brancos, e *com particular e devoto obsequio da Gente de sua cor. ou seja por affecto da natureza ou por sympatia dos acidentés*, dizia Jaboatam (1858, v. 3, p. 91-92). Sua imagem foi trocada em data não declarada e essa tem características neoclássicas oitocentistas.

No teto da passagem da Igreja para a portaria do Convento existe uma pintura de São Benedito, inteiramente enegrecida pela fuligem de velas que, até há poucos anos, se acendiam na parte interna, junto à parte lateral direita da entrada da Igreja.

Santa Efigênia, hoje no canto do fundo junto a porta de saída do lado do Convento, chamado corredor de São Benedito, estava, como se disse, no altar em frente a este, junto a porta de passagem para a Ordem Terceira, onde se prostavam os escravos nas solenidades. No teto dessa passagem, do lado do Evangelho, encontrase a mesma Santa na pintura do teto, formando par com a de S. Benedito. A imagem de Santa Efigênia perdeu a policromia original, mas ainda exhibe as curvas que determinavam a movimentação barroca.

Junto a São Benedito, na capela do meio, anteriormente ocupada por Santa Luzia, está São Pedro de Alcântara. Nos fins do setecentos mandou-se executar para o altar de São Pedro de Alcântara uma nova imagem. Há notícias que, ao mesmo tempo, foi feita a imagem de São Dimas, ambas colocadas no mesmo altar em nichos dourados, protegidas de vidro. Foram feitas, ainda, para o mesmo altar, as imagens de São Judas Tadeu e São Francisco de Paula.

Não consta nas contas do Convento que a imagem de São Pedro tenha sido feita entre 1790 e 1794, embora o Livro de Guardiães nos falem da nova imagem (LIVRO, 1978, p. 28). Seu altar foi reformado com a esmola do Coronel José Francisco de Moura e Câmara, neste último ano (CONTAS, fl. 46, 49).

A imagem de São Pedro Alcântara é de composição híbrida. A postura e distribuição da vestimenta e da cruz tendem à verticalidade, própria do neoclassicismo que inicia seu aparecimento, somando-se à expressividade barroca, especialmente a teatralidade da fisionomia com nervos e músculos retesados e gestos do santo. A

policromia foi retirada mais recentemente, bem como o resplendor. Esse altar recebeu pintura e arremate do nicho, em 1821, quando passou por reformas. Essa imagem substituiu uma antiga que ocupava, então, o altar da primeira capela (LIVRO, 1978, p. 28), que hoje pertence a São José. As obras acima, portanto, referem-se a este primeiro altar. Não se sabe quando passou para a segunda capela.

Em 1760 São José estava no altar de N. Sra. da Glória (JABOATAM, 1978, p. 19) e passou para esse altar no início deste século, quando se fez reforma completa de seu altar e capela, terminada entre 1916 e 1920. É de quando data essa representação do santo de gesso.

Segundo Jaboatam, *a todos estes Santos se lhes faz festa nos seus dias, com sermão e Senhor Exposto. A Santo Antonio de Arguim a camera, "... aos dois Santos Pretos a Gente de cor, e tem suas confrarias com missa, suffragios, e sepulturas. Aos mais Santos das outras capellas solemnizão vários devotos* (IDEM, p.266—SINZIG, 1933, p. 101). Durante o longo percurso do século XVIII e XIX, as festas, ou sessões solenes, ofícios, matinas, vésperas, Te Deum, a depender do santo homenageado, contava com trezenas, novenas, exposição do Santíssimo, sermões, música de órgão ou instrumental, com meninos acólitos, ou barbeiros, fogueiras — que aparecem por 1850, foguetes e zabumba a partir de 1816. Nessas ocasiões se ornamentavam os altares profusamente.

Ao lado de inúmeros ornatos em prata, ouro, galões, nos meados do setecentos, predominava a teatralidade barroca que era completada por *dezoito pares de cortinas de damasco carmezin, com franjas de retroz cor de ouro de Milão, sendo que o altar do Senhor Santo Cristo tinha uma cortina grande de damasco também franjada*. As cortinas cobriam todos os altares, portas, púlpitos e tribunas. Para os festejos da Semana Santa substituíam-nas por outras de damasco roxo. Com o transcorrer do tempo as modas mudaram apenas o aspecto dessas cortinas. Esse uso levou à elaboração de ornamentação de sanefas, imitando franjas e galões feitos em material rígido, como a madeira, que datam da primeira metade do oitocentos.

Nesse período, os tecidos foram se estendendo por toda parte, completados por tapetes ou alcatifas. Nos meados do século, além de *33 pernas de cortinas*, colocavam-se colchas nas tribunas e portadas e cobriam-se as credências com outras

colchas amarelas e executavam-se frontais para os púlpitos. As tribunas dos órgãos também recebiam colchas. Cobriam-se os supedâneos, até o fim da escada do altar-mor, com tapete matizado, bem como o presbitério e os dois altares colaterais (LIVRO, p. 32, 50, 51).

Consta que, no setecentos, senhoras e suas escravas se encarregavam das toalhas de renda e bordados. Uma delas, irmã da Confraternidade, D. Joana Cavalcanti de Albuquerque, doou aos franciscanos, entre 1714 e 1745, mais de cinqüenta alvas, *esquarteadas de largas rendas, e expeciozas bordaduras sobre panos de finas bertanbas*, algumas das quais tinham sido usadas na inauguração da nova Igreja (JABOATAM, 1858, v. 3, p. 76). Completavam o esplendor visual *dalmáticas de damasco de ouro para as missas de primeira classe*, ou de damasco branco com galão de ouro e outras roxas ou pretas para as festas específicas (LIVRO, 1978, p. 27). Eram sempre renovados. Esse uso perdurou até o século XIX, mudando apenas os tecidos e as suas cores. A maioria dos paramentos, de primeira e segunda classes, vinham de Portugal e, alguns raros eram feitos na Bahia.

Sob influência neoclássica, quase pelos meados do oitocentos, as cortinas começam a ceder lugar à painéis, especialmente no período da Quaresma. Em lugar das figuras pagãs do mundo clássico, recorria-se à personagens do Antigo Testamento, como Davi e Aarão, *duas figuras... pintadas em imagem, para cobrirem-se os altares da Conceição e Santo Antonio* (IDEM, p. 46).

A maioria dos azulejos e das pinturas cobre os espaços não preenchidos pela talha. Os azulejos, especialmente da capela-mor, são todos painéis narrativos, com as cenas de representação figurativa que continuam a maneira de compor renascentista, emoldurada, entretanto, por elementos decorativos essencialmente barrocos.

As pinturas reproduzem modelos europeus, tanto nos forros, quanto nos quadros/painéis, onde o ilusionismo permite ampliar espaços interiores e a profundidade das representações bidimensionais. Os temas são bíblicos ou da tradição da vida dos santos franciscanos ou marianos. A teatralidade das cenas é ditada pelos gestos dos personagens, pela composição e jogo de claro-escuro. A técnica e a policromia são bem típicas, não havendo paleta de variedade muito grande de cores.

Esse tipo de composição é visível em pequenos painéis, em caixotões, no forro da Igreja, pontas do transepto da igreja (1741-1743), nos forros da Sacristia, do Capítulo e da Biblioteca (1761), que diferem daquela da portaria, da via sacra ou do refeitório (1768-1771), variando apenas quanto às proporções, visto estas últimas ocuparem toda a superfície dos forros. A maioria desses ambientes mantém a pintura original. Estilisticamente não são uniforme, pois foram elaborados em tempos diferentes ou sofreram intervenções mais recentes. Tiveram diversas influências, chegando alguns dos mestres pintores a misturar características de dois períodos. Todas são de autores anônimos.

O forro da nave, segundo Jabotam, é de meia volta nas extremidades junto às paredes e de esteira, como se dizia então, em toda extensão da Igreja (JABOTAM, 1858, v. 3, p. 267). É coberto por estrelas e octógonos renascentistas que exaltam as glórias de Nossa Senhora, formando treze pequenos painéis que cobrem toda sua superfície e que, segundo o estilo da época, utiliza a perspectiva em cada um deles, colocando as figuras, buscando o espaço onde transitam, bem ao estilo barroco. Esta obra foi iniciada entre 1732 e 1735 e terminada entre esta última data e 1738, sendo sua talha dourada nesse tempo (LIVRO, 1978, p. 18).

O forro do coro traz, em divisões bem próximas do forro da nave principal, pinturas semelhantes com representações da Fé, Esperança e Caridade e uma multiplicidade de anjos. Pela tipologia iconográfica data do século XVIII, iniciado o douramento por 1743 e terminado alguns anos depois. O teto sob o coro foi todo renovado na segunda década do século XX.

No coro propriamente dito, por cima dos espaldares dos cadeirais, estão quadros a óleo, de grandes dimensões, ali colocados por volta de 1743-1746 (IDEM, p. 20). Os do lado da Epístola representam São Francisco entre os sarracenos, talvez no Marrocos. Um outro é uma apologia à Imaculada Conceição. O terceiro representa cenas da Porciúncula e o seguinte faz alusão ao amor de São Francisco ao Menino Deus. Do outro lado, Nossa Senhora, junto de Jesus, intercede por São Francisco e São Domingos. O painel seguinte representa a homenagem ao nome de Jesus, pregada por Santo Antônio e São Bernardino de Sena. Em seguida outro painel representa a impressão das chagas no Monte Alverne. O último tem a imagem de Nicolau V que, dois séculos após a morte de São Francisco, o encontrou vivo com as

chagas sangrando no túmulo. Esses painéis, por longo tempo, foram retirados do seu lugar no início deste século.

Pouco anteriores são as pinturas do forro dos altares do transepto (IDEM, p. 19). Essas pinturas diferem daquelas do teto da Igreja por tomar toda a amplitude do arco, formado pela estrutura do mesmo. Tem pintura em perspectiva, com representação de cúpula para aumentar a verticalidade. Os personagens são apenas anjos em meio a elementos arquitetônicos, próprios da iconografia barroca.

No espaço inferior poucos móveis povoavam a igreja no setecentos. Os primeiros móveis, como se viu, estavam localizados no coro. O corpo da Igreja tinha como mobiliário essencial aquele que hoje está incluído nas talhas: os altares. Fazendo parte, também desse conjunto, os dois belos púlpitos já estavam nas narrativas de Jaboatam e datam, portanto, de antes de 1760, quando grande parte da decoração da Igreja já estava completa.

De início, apenas o altar-mor continha duas cadeiras grandes de encosto de jacarandá com cochins de damasco vermelho e três outras menores, pequenas e rasas, com cochins do mesmo tecido. Para o fim do século ali foram colocadas duas mesas *modernas douradas*, isto é, dois consoles neoclássicos que, no período, denominavam-se mesas de esbarra, substituídas por duas outras por 1840. Passou-se a usá-las na igreja, como nas casas, aos pares. Nesse intervalo, o presbitério foi adornado com 3 mochos e 2 canapés. Depois disso constam no altar-mor nove cadeiras rasas dos *capeiros*, que foram todas acolchoadas de novo, e dois arquibancos cobertos de marroquim francês. Nos meados do oitocentos, quando começa a se multiplicar o número de móveis, pois passam a ser feitos em série e por preços mais acessíveis, até os altares colaterais receberam credencias de jacarandá (IDEM, p. 26, 28, 32, 46, 48).

No século XVIII os fiéis ocupavam os lugares obedecendo uma distribuição social, mormente os homens e que faziam seus escravos carregar de casa seus assentos. Nas festas promovidas pela Câmara, como a de Santo Antonio, era esta que conduzia ou pagava o transporte desses móveis. A massa dos fiéis ocupava os grandes espaços de pé. Só entre 1743 e 1746 (LIVRO, 1978, p. 20) se guarneceu a nave central de bancos, com feição desconhecida. Os atuais datam de período posterior à reforma de 1930. As *pessoas de mais distinção* (JABOATAM, 1858, v. 2, p. 270), nesse período,

ocupavam o que se chamava tabernáculo, em forma de varanda, com face arredondada, saída das cornijas do coro, do lado do Convento, ou as tribunas.

O órgão ocupava a outra varanda, do lado da Ordem Terceira. Este órgão foi comprado com esmola de um devoto, entre 1755 e 1758. Fora proibido de ser ali colocado pelo visitador, cujo nome não foi declarado, voltando depois para o mesmo lugar. Nos meados do século passado existiam dois órgãos, um maior e outro menor, enquanto que, para os finais do período, encontrava-se apenas um que estava constantemente em conserto (LIVRO, 1978, p.19, 21, 57). Já havia desaparecido na época de Frei Sinzig, 1930, quando um pequeno órgão se perdia na amplidão do coro diante da porta que sai para as tribunas do lado da Ordem Terceira. Inexiste hoje.

No rol das primeiras obras de prata dessa nova Igreja constavam o turbíulo e vasos de comunhão de prata, postas entre os anos de 1741 e 1743. Por 1748, André Brito de Castro doou a caldeirinha de prata para água benta e muitas outras peças foram sendo doadas. Na segunda metade do setecentos a Igreja recebe uma das peças mais preciosas, uma âmbula de ouro, vinda de Portugal, dada de esmola por José Rodrigues Fontes (IDEM, p. 19, 20-21, 27). Constam outras doações de alfaias que atingiram o século XIX.

Com o passar do tempo os franciscanos passaram a usar os aparelhos de prata das imagens apenas nas festividades e colocando outros resplendores, em geral só prateados no cotidiano (IDEM, p. 52), ainda no século XIX, quando já se acusava a presença de ladrões. É quando também diminuíram os doadores, quer por minguaem os recursos da sociedade, quer por escassear o espírito de religiosidade, atingindo, portanto, as doações que começaram a perder a intensidade.

A iluminação era a natural que penetrava por poucos vãos abertos no corpo da Igreja. Assim mesmo, essa iluminação era dirigida quase que exclusivamente para a capela-mor. As tribunas da capela-mor, por onde pouca luz penetrava, foram iniciadas em 1741-1743, e assentadas e douradas na administração seguinte. Em 1782 as tribunas do lado da Ordem Terceira já estavam arruinadas (IDEM, p. 20, 26) quando, só então, se abriram três óculos, colocando-se, em 1818, os caixilhos com vidraças (SINZIG, 1933, p. 35; LIVRO, 1978, p. 26) para clarear a capela-mor que, até então, nas festas, era feericamente iluminada com velas de cera. Como se viu, grande parte da iluminação concentrava-se no trono, com um número exagerado de castiçais.

Toda a atenção, no entanto, devia estar voltada para a lâmpada do altar-mor, que anunciava a exposição do Santíssimo Sacramento. Com quase dois metros de altura, cinzelado em formas de decoração barroca, típica da ourivesaria do período, foi ofertada pelo Capitão Antônio André Torres, em 1759, que mantinha, por um acordo, a sua propriedade.

Com a iluminação a vela de cera em castiçais, ou lampiões de vidro, todo o ambiente convidava à meditação, deixando o templo sempre na penumbra. Esta, nos inícios da segunda metade do setecentos, foi quebrada por um candeeiro de vidros de diversas cores, colocado no coro (1764-1768). No corpo da Igreja apenas os veladores, com a forma de braços, estendiam-se junto as tribunas. Só em 1802 a capela-mor foi guarnecida por quatro tocheiros dourados e, em 1823, contava com oito (IDEM, fl. 288). Umhas duas décadas depois mandou-se abrir as clarabóias, guarnecidas por caixilhos de vidro, por cima dos altares de N. Sra. da Glória e Coração de Jesus, iluminando o transepto (IDEM, p. 34; SINZIG, 1933, p. 36).

A partir daí, cada vez mais, a luz começou a penetrar nesse espaço através, ainda do auxílio de iluminação a velas. Por 1780 foram colocados dois lampiões de vidro grandes no cruzeiro. Esses dois lampiões, por 1828, foram substituídos por três lustres novos, um frente ao altar da Conceição, outro defronte o de Santo Antônio e um terceiro no coro. O corpo da Igreja já possuía outros lampiões, visto que, nessa época, foram consertados vários deles sem que haja notícia de seu número (IDEM, p. 26, 58).

Posteriormente foi iluminada por enormes lustres de cristal e bacadá, importados da Europa e que se multiplicaram nas salas e salões das casas baianas e nas naves das Igrejas. A iluminação a gás trouxe outros equipamentos para a Igreja e a capela-mor que, novamente, mereceu ser o centro da maior claridade. Em 1835 colocou-se um grande lustre nessa capela e, oito anos depois, substituiu-se por um grande globo de vidro. Os tocheiros ainda aí se encontravam (IDEM, p. 44, 47). A luz elétrica substituiu a iluminação a gás já no século XX.

O piso não foi descuidado. Aquele do presbitério era coberto de pedra mármore *lavrada a modo de alcatifa, com ramagens de cor vermelha, branca, preta, amarela de curiozo, e vistozo lavor* (apud SINZIG, 1933, p. 40; LIVRO, 1978,

p. 19). Veio de Portugal durante a administração de 1738-1741 e foi assentado na administração seguinte.

As sepulturas, que cobriam todo o corpo da Igreja, com molduras e tampas de mármore no corpo central e de assoalhados nas laterais foram substituídas por piso xadrez preto e branco, entre 1835 e 1837 (LIVRO, 1978, p. 44).

Poder-se-ia ainda falar muito mais sobre a mudança da visibilidade da Igreja de São Francisco em quase duzentos anos. Deixam-se aqui alguns exemplos como argumentos e testemunhos de mudanças de gosto, estilos, devoções, tecnologias, etc.

Como se viu, grande parte da decoração data dos anos das décadas de trinta e quarenta do setecentos, enriqueceu-se em todos os sentidos, dentro da concepção barroca, mantendo-se com esse aspecto até os meados do século XIX. A partir de então toda a ornamentação setecentista, e mesmo alguma oitocentista, desapareceu e o templo, na medida do possível, foi despojado, já que a talha dourada não permite que se fale em simplicidade na ornamentação dessa Igreja franciscana. Os santos mudaram de lugar, e perderam grande parte de seus devotos e outros, com devoção mais recente e frágil, substituíram os antigos. Alguns deles são hoje admirados apenas como obras de arte. A talha, como se observou no início, manteve características barrocas, além de dar unidade a todo o conjunto, deixando despercebidos muitas obras de estilos mais recentes. Percebe-se que não só a falta de iluminação dava outro aspecto à Igreja, quanto a profusão de tecidos, velas, alfaias e flores. A visibilidade da São Francisco de hoje, com certeza, é muito diferente daquela dos meados do século XVIII.

Foi, talvez, a pobreza franciscana que conservou a decoração da sua Igreja com características setecentistas. Enquanto o conjunto do Convento guarda a maior parte da decoração desse tempo, a sua Ordem Terceira perdeu o seu acervo na reforma efetuada, a partir de 1827, que alterou sua feição barroca. O interior da igreja terceira franciscana transformou-se, como muitos outros monumentos baianos, num típico representante do neoclassicismo. Assim, o interior da Igreja de São Francisco continua a ser a mais barroca da Bahia.

NOTAS

¹ Professora dos Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais, da EBA, de História da FFCH e Arquitetura da FA/UFBA. Pesquisadora do CNPq.

² Apenas o coração sem a figura de Jesus.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Marieta. *Dicionário de artistas e artífices na Bahia*. Salvador: Universidade Federal da Bahia / Conselho Estadual de Cultura, 1976, 210p.
- _____. *História da Venerável Ordem 3ª da Penitência do Seráfico Pº São Francisco da Congregação da Bahia*. Bahia: Imprensa Oficial, 1948.
- ATAS CAPITULARES da Província Franciscana de Santo Antônio do Brasil, 1649-1893. Introdução e notas de Frei Vanâncio Wileke. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 286, p. 92-222, 1970.
- CONSTITUIÇÕES PRIMEIRAS do Arcebispado da Bahia, feitas e ordenadas... Sebastião Monteiro da Vide. São Paulo: Typ. 2 de Dezembro, 1853.
- CONTAS. Livro de contas de receita e despeza deste Convento de N. Pº São Francisco da Cidade da Bahia, caza capitular desta Provª Franciscana, de S. Antº do Brazil desde 1790 até 1825, em q. se concluiu e findou. Salvador, Arquivo do Convento de S. Francisco, ms.
- ESTATUTOS DA PROVÍNCIA de S. Antonio do Brasil. Lisboa: Oficina de Manoel e Joseph Lopes Ferreyra, 1709, 88p.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi. As devoções religiosas na Bahia do século XVIII. In: *Anais da XVIII Reunião Anual da Sociedade Brasileira de Pesquisa Histórica*, Curitiba, p.145-150, 1997.
- _____. A religiosidade popular e a imaginária na Bahia do século XVIII. In: *Actas do III Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. Évora: Universidade de Évora, 1995. p. 11-35.
- JABOATAN, Antonio de Santa Maria. *Novo orbe seráfico brasilico ou chronica dos frades menores da Província do Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1858. 4v.
- KNOB, Pedro (Fr.). 400 anos de um monumento: a primitiva igreja de São Francisco de Salvador. In: *santo Antonio, Revista da Província Franciscana de Santo Antonio do Brasil*, Recife, n. 108, p. 75-83, 1988.

- LIVRO DOS GUARDIÃES do Convento de São Francisco da Bahia, 1587-1862. Pref. e notas de Fr. Venâncio Willeke. Rio de Janeiro: IPHAN, 1978. (Publicações IPHAN, 28)
- PREFEITURA DO SALVADOR. *Convento de S. Francisco*. Bahia: Prefeitura do Salvador, 1949, (Pequeno Guia das igrejas da Bahia, 3).
- QUERINO, Manoel Raymundo. *Artistas bahianos; indicações bibliográficas*. 2ed. Bahia: Economica, 1922.
- SINZIG, Pedro (Fr.). Maravilhas da religião e da arte na Igreja e no Convento de São Francisco da Bahia. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1933. 359p.
- TEVES, Mathias. *A Igreja de S. Francisco da Baía*. Bahia: Imprensa Oficial do Estado, 1926.