

BARROCO E NEOCLÁSSICO NOS RETÁBULOS BAIANOS

Luiz Alberto Ribeiro Freire¹
EBA - UFBA

Os termos que denominam os estilos carregam um poder de caracterização que, se por um lado definem, por outro reduzem o fenômeno artístico. Desde que o teórico da arte Heinrich Wölfflin elaborou sua teoria dos contrários, opondo o clássico ao barroco, que o método vêm sendo aplicado por vários historiadores como uma fórmula mágica para o entendimento de momentos artísticos aparentemente antagônicos.

As abordagens culturalistas têm mostrado que a arte não está desvinculada do homem, nem do momento histórico caracterizado pelo conjunto dos aspectos culturais como religião, economia, política e mentalidade. Por outro lado, o binômio dos contrários elimina as relações mais estreitas e complexas do mundo das formas e das aparências artísticas com o mundo dos símbolos e das idéias.

Seduzidos pelo método de Wölfflin oporemos retábulos barrocos a retábulos neoclássicos nas Igrejas da Bahia, para isso tomaremos como paradigmas dois retábulos monumentais, o primeiro, o retábulo do topo do transepto da Igreja conventual de São Francisco de Salvador, dedicado a N. Sra. da Glória (Fig. 1), obra de 1729 a 1748, de autoria desconhecida, que exprime um momento de grande liberdade barroca e o segundo, o retábulo mor da Igreja de N. Sr. Bom Jesus do Bonfim (Fig.2), obra de 1813-1814, entalhada por Antônio Joaquim dos Santos, que reflete o momento de elaboração de um modelo neoclássico que inspirará muitos outros na capital baiana. Vejamos em que aspectos os dois exemplares se opõem:

BARROCO JOANINO

Retábulo de N. Sra. da Glória da Igreja

do Convento de S. Francisco de
Salvador (1729 – 1748)

Primado do ornamento

Claridade relativa

Policromia contrastante

Formas dinâmicas

Integração ornamental

Superposição de estruturas

Simbólica pagã

Liberdade de expressão

NEOCLÁSSICO

Retábulo de N. Sr. Bom Jesus do

Bonfim (1813-1814)

Primado da estrutura

Claridade absoluta

Bicromia equilibrada

Formas estáticas

Autonomia ornamental

Unicidade estrutural

Simbólica litúrgica

Linguagem canônica clássica

Os ornamentos no 1º exemplar são tão profusos e expressivos que quase sufocam a estrutura retabular, eles se sucedem num frêmito que condiz com o 'horror vacui' do barroco, ao passo que no 2º os ornatos ou estão subordinados a estrutura ou estão fundidos nela, ou seja fazem parte da arquitetura do retábulo, constituindo-se em ornatos arquitetônicos, bem ao gosto clássico onde a arquitetura domina as demais artes.

Se no 1º exemplar a estrutura e os ornamentos se desenvolvem em vários planos diferentes, com saliências e reentrâncias e a iluminação natural é centrada num único foco que é o óculo situado acima do camarim, insuficiente para iluminar todo ou grande parte do retábulo, deixando partes dele na completa escuridão, no 2º a iluminação zenital que penetra pelos óculos das seis lunetas da capela mor inunda o retábulo de luz suficiente para que seja visto por inteiro, sem produzir antagonismos de zonas iluminadas e zonas sombreadas até a escuridão total, qualidade do espírito neoclássico que opunha a luz da razão às trevas do misticismo e da exaltação religiosa.

O cromatismo do 1º exemplo é rico e variado com a predominância do dourado que enfatiza os ornamentos sobre um fundo branco, com figuras humanas encarnadas, vestes cor de rosa com tecidos de ricas padronagens e pássaros furta cor coerente com o impacto sensorial que a estética barroca buscava produzir nos fiéis, já no 2º, os tons

se reduzem a bicromia ornatos dourados sobre fundo branco com certo equilíbrio que faz com que os ornatos se destaquem e não sufoquem a estrutura, aí o dourado cumpre também a função de marcar as partes do retábulo e substitui a policromia nas figuras humanas, tudo em conformidade com a estética neoclássica que buscava produzir uma calma contemplativa no fiel para que ele pudesse ver com a razão e sorver a ordem artística refletindo a ordem do paraíso celeste.

Com o mesmo objetivo a estética neoclássica do 2º exemplo determinou o uso da linha reta vertical e horizontal, linhas finitas e calmas consubstanciadas nas colunas de fustes retos, enquanto a instabilidade da estética barroca do 1º define a abundância de curvas e contracurvas, enrolamentos de volutas, os torcidos das colunas salomônicas, tormento fisionômico dos atlantes e teatralidade dos anjos, suficientes para arrebatá-lo na torrente de emoções do espetáculo ritualístico que neste interior se processava no século XVIII.

Seja por conta da ornamentação excessiva e encadeada, seja pela concepção integrada do retábulo com as paredes da capela, desta com os demais espaços do templo. Existe no 1º caso uma integração baseada na intimidade do vocabulário que garante uma continuidade das paredes no retábulo e vice e versa, aspecto normal na concepção de 'fusão artística' barroca, já no 2º exemplo a integração é parcial, ela existe entre as partes do retábulo, mas sempre em função da leitura compassada, onde o claro das paredes e do fundo garantem a pausa necessária para a animação dos ornamentos, que também obedecem a um princípio de sobriedade. O retábulo não continua nas paredes, ele é autônomo e se destaca, as paredes o enquadram, como a um painel pictórico, não existe interpenetração de elementos.

Enquanto no 1º exemplo vemos várias estruturas que se superpõem e agregam-se no todo cenográfico criando áreas com certa autonomia, com remates próprios, tal como na área do nicho, área do entablamento e finalmente no remate último e principal do retábulo; no 2º tudo concorre para a leitura inteira da peça. Embora possamos perceber cada parte, elas estão articuladas no edifício com razões estruturais de existência.

Se no primeiro exemplo os elementos simbólicos exprimem a absorção de elementos pagãos pelo cristianismo católico, através das fenices e atlantes, no 2º a simbólica é essencial, presa ao triunfo de Jesus e as figuras básicas da religião católica,

dois dos evangelistas, São João e São Marcos, fruto da renovação da fé que expurga a representação dos símbolos pagãos e concentra-se no discurso fundamental em torno das virtudes cristãs e dos santos da igreja.

Por fim verificamos no 1º caso uma liberdade de expressão esfuziante. Sem expurgar o vocabulário arquitetônico clássico o entalhador barroco o transformou o quanto pode, amoleceu as estruturas, jogou com as linhas, subdividiu os espaços, monumentalizou as colunas, povoou o retábulo com ornatos vegetais, flores, aves, homens robustos, anjos alegres, vieiras, volutas, ramícelos sinuosos, querubins, plumas, coroa, a pomba do Divino Espírito Santo, o que não acontece, pelo menos nesta escala, no 2º caso onde o vocabulário da arquitetura clássica é mais respeitado, enfatizando-se as partes da arquitetura através de ornamentos classicizantes, ainda com certa profusão decorativa para os neoclássicos mais ortodoxos, o que se deve ao fato de ser este um espécime de experimentação do novo estilo, demonstrando um apego do entalhador a um primeiro momento do neoclássico e também ao fato de ser esta a morada da imagem mais venerada da Bahia, honrada pelas maiores festas e prezada por toda gente, brancos, pardos e negros.

Após este exercício, sem pretender aplicar literalmente as leis concebidas para a pintura italiana por Wölfflin, mas procurando estabelecer um paralelo positivo entre os dois resultados artísticos é hora de enfrentarmos algumas questões:

Estas plásticas se antagonizam de forma estanque? Qual a sua dialética? Sendo a história da arte um fenômeno cumulativo, o que aproxima os dois momentos?

Para compreendermos o processo formal que resultou na invenção do retábulo de N. Sra. da Glória e do N. Sr. do Bonfim temos que compreender o discurso simbólico religioso que permeia o percurso das duas soluções formais.

O retábulo de N. Sra. da Glória apresenta um remate principal constituído por uma cimalha que fecha abaixo do óculo, servindo de base para quatro volutas em 'C', sendo duas de cada lado, em dois planos diferentes, sustentando, as do plano de fundo, dois anjos assentes, e as do plano fronteiro mais dois anjos que seguram uma coroa real fechada.

A coroa real está associada a várias idéias contidas nos textos sagrados dos cristãos que indicam algumas interpretações: "Sendo Deus o soberano supremo, pode coroar os homens e os povos com suas bênçãos (Ezequiel, 16, 12; Isaías, 62, 3).

Os profetas chegam a dizer que Israel é a coroa do seu Deus, i.e., o signo de sua ação onipotente em favor dos homens. ... a coroa assinala, com perfeita naturalidade, a honra, a grandeza, o júbilo, a vitória. Daí se passa, sem esforço, à idéia de vitória escatológica, transcendente. ... os 24 Anjos que, no céu, representam a Igreja de Deus, levam coroas, que depositam diante do trono de Deus. O Cristo aparece como soberano, coroado como o próprio deus (*Apocalipse*, 14, 14).”²

A coroa de rei “Destinada a ornar a cabeça...de início apenas sinal da dignidade real, vem a obter o seu caráter simbólico do fato de 1. ser colocada no alto da cabeça, participando assim do significado transcendente dela e da posição ereta do homem, e 2. ser redonda, significando assim a perfeição e participação no ser celeste que o círculo simboliza, e, também, 3. de ser constituída geralmente de material precioso (ouro) ou material de cunho sacrificial (folhas, flores). A coroa significa, biblicamente, honra, glória, alegria, e é sinal da dignidade régia e do sumo sacerdote, sendo, também por essa razão, símbolo de honra. Pela linguagem e pelo uso, o seu significado identifica-se com a coroa (guirlanda). Cristo está coroado de honra e glória (Hb 2,9). Essa coroação do Cristo acabado e perfeito (cf. At 14, 14), assim como também a frase ‘coroa da vida’ (Tg 1, 12; Ap 2, 10) e ‘coroa da justiça’ (1 Tm 4, 8), alude à promessa da vida eterna que vem caracterizada pelo símbolo do círculo”.³

Como vimos a simbólica cristã católica nos dá muitos motivos para que a coroa real figure nos remates de altares, contudo, não sendo o altar dedicado à Jesus, ou ao Santíssimo Sacramento, como se justifica este elemento num altar dedicado a N. Sra.? Primeiro em se tratando desta invocação, a glória sobre o pecado, a glória sobre a morte já seriam suficientes para justificar o elemento, mas o fato se explica mais adequadamente nas palavras de Croiset:

“Santa Virgem padeceu interiormente durante o curso da Paixão de J. C., que elles chamão a paixão, e o martírio da Santa Virgem, dá muito bem a conhecer a veneração, e a devoção singular que os Fieis tiverão em todos os tempos para com as amarguras desta divina Mãe afflicta, as quaes lhe fizeram dar pela Igreja o glorioso titulo de Rainha dos Martyres: **Regina Martyrum.**” ... Tendo-a o Padre Eterno escolhido para Mãe de seu Filho, tinha-lhe dado sobre aquelle Filho todos os direitos que póde ter sobre seu filho huma mãe. Foi preciso pois que ella consentisse na sua morte, e no seu sacrificio, pela salvação dos homens; este he o sacrificio que ella fez

deste caro Filho quando foi ella mesma offerecê-lo no Templo, onde o Profeta Simeão lhe predisse que a paixão do Filho seria ao mesmo tempo a paixão da Mãe. *Ecce positus est in signum cui contradicetur*.⁴

O conhecimento das razões por que fora eleita a Virgem Maria, Rainha dos Mártires, inspirou o arquiteto italiano Carlo Fontana (1634-1714) na composição do altar mor da Igreja de Santa Maria Traspontina, Burgo Novo, Roma. Este altar é rematado por uma expressiva coroa que se apoia em volutas e é sustentada por quatro anjos de corpo inteiro que se apoiam em frontões partidos e estes sobre entablamentos e quatro pares de colunas. Esta solução muito agradou os seus contemporâneos a ponto do Padre Jesuíta Andrea Pozzo incluí-la no seu tratado através da interpretação a que deu o nome de 'Altare Capriccioso' assim como executou um programa semelhante ao de Fontana no altar mor da Colegiada de S. Miguel, em Lucignano, Toscana, estava então consolidada uma solução que será divulgada para o mundo através da gravura avulsa do altar de Santa Maria (Fig. 3) e pelo 'Perspectiva pictorum' de Pozzo, além disso, as relações de Carlo Fontana com os artistas e mecenas portugueses garantirá a penetração do modelo no mundo português.

O uso desta solução no mundo português está ligado a arquitetura efêmera dos catafalcos, o primeiro exemplo foi aquele erguido para as pompas fúnebres de D. Pedro II em 1707, projetado por Carlo Fontana⁵ e de D. João V, obra de Manuel Rodrigues dos Santos, ambos montados na Igreja de Santo Antônio dos Portugueses em Roma e ambos divulgados em gravuras⁶. No catafalco de Fontana ele repete o remate já utilizado no altar de Traspontina, uma expressiva coroa com lambrequins e vieiras para sobre a eça, sem colunas e repleta de cortinas que são recolhidas por anjos. No catafalco de Manuel dos Santos a influência de Fontana se faz sentir através da coroa real de grande dimensão, que neste caso aparece sem lambrequins, sustentada por anjos assentes em plintos sobre pares de colunas compostas.

Esta solução continuou em voga nas festas fúnebres de D. João V, pois o seu catafalco erguido pelo sobrinho de Santos Pacheco⁷ na Sé de Luanda (Fig. 4) possuía uma composição onde as volutas duplas de enrolamentos contrários aparecem como sustentáculo de coroa real fechada diminuta, símbolo do poder do monarca morto.⁸ É provável que este carpinteiro degredado tenha visto ou até possuísse a gravura n.º 5 do Livre D'autels et Tombeaux de G. M. Oppenord⁹, pois as duas soluções são parecidas.

A idéia evolui no fim do século XVIII em Braga, no projeto do baldaquino neoclássico do Santuário do Bom Jesus do Monte desenhado por Carlos Amarante, obra de 1798 e 1813¹⁰. Nele a coroa é transformada em cúpula circular fechada com lambrequins rematada por tronco de cone e uma águia¹¹ e assente sobre quatro volutas, que se apóiam em quatro impostas e respectivas colunas. Quatro anjos sentados cada qual numa voluta apresentam as armas de Cristo. Este foi o primeiro caso de neoclassicização do tema 'coroa real sobre volutas'. O segundo foi dado no Santuário do Bom Jesus do Bonfim da Bahia, obra entalhada por Antônio Joaquim dos Santos de 1813 a 1814. Infelizmente não temos indícios acerca do ponto de contato entre um modelo e outro, não nos permitindo afirmar se o altar do Bonfim deriva do modelo de Braga, ou se ele teria sido fruto do experimento local a partir das tradições implantadas na talha baiana do século XVIII.

Uma diferença significativa para a compreensão desta dinâmica existe: a cúpula do baldaquino do Bom Jesus do Monte é pequena, circular, fechada e ornada de caneluras, já a do Sr. Bom Jesus do Bonfim da Bahia é oval e vazada, tem dimensões proporcionais ao restante da estrutura, é constituída de aros e sustenta-se sobre seis volutas ao invés das quatro do modelo bracarense, guardando uma forte referência da coroa real fechada, que aqui ganha tratamento mais arquitetônico sem perder a leveza decorativa. Para fortalecer esta referência tanto a cúpula como a coroa terminam em uma cruz, elemento que persiste nos outros retábulos que adotam este modelo. Mesmo esta cúpula vazada encontra antecedentes na pintura de Pozzo que simula um baldaquino no altar mor da igreja jesuíta de Frascatio realizada entre 1699 e 1701 e publicada no seu tratado.¹²

O baldaquino do Sr. do Bonfim da Bahia causou tanto impacto em Salvador, que durante todo o século XIX ele foi muitas vezes reinterpretado em altares mores, colaterais e laterais, até mesmo em pequenos altares residenciais. Nos altares mores, cada releitura é feita no sentido de uma maior neoclassicização, ou seja simplificação da estrutura, predominância dela sobre o ornamento, uso de ornamentação clássica, maior equilíbrio cromático entre o dourado e o branco, havendo mesmo uma predominância do branco sobre o dourado.

A seguinte repetição da fórmula foi feita pelo entalhador Joaquim Francisco de Matos no altar mor da Igreja do Santíssimo Sacramento e N. Sra. do Pilar (1829

– 1833).¹³ Nesta versão, algumas modificações aprimoraram a linguagem neoclássica do protótipo, a proporção das partes se equilibram produzindo um todo harmônico, o embasamento ganha mais uma ordem de plintos, as colunas em número de oito têm os fustes canelados e recebem marcação sutil no terço inferior, constituída de anel no limite superior e fio de pérolas, no interior de caneluras que se intercalam entre lisas e ornadas.

O entablamento deste retábulo despe-se do excesso de ornatos existentes no do Bonfim, a cúpula passa a forma circular, as esculturas alegóricas da fé e da razão são postas ao nível da segunda ordem de plintos ficando mais visíveis, e a estrutura arquitetônica se aclara com a perfeita dosagem entre dourados e branco.

Este entalhador é ainda responsável pela segunda versão datada do modelo, o retábulo mor da Igreja do SS. Sacramento da Rua do Passo, (1848 – 1850)¹⁴, aqui a simplificação que o conduziu na experiência anterior ficou mais aguçada e muito menos monumental, as duas ordens de plintos receberam ornatos de fio de louros decrescentes enquadrados em molduras retangulares, os fustes canelados tem o terço inferior apenas marcado por uma orla de moldura, o trono ganha perfis retos contrapondo-se aos curvos do Pilar, a cúpula vazada circular diminui de tamanho, e as volutas ficam mais achatadas.

As figuras alegóricas e o nicho desaparecem; permanecendo o número de colunas. Sobre as impostas que ladeiam as volutas dianteiras, existem dois vasos como no exemplo do Pilar. A sobriedade estrutural e ornamental aumentam com o cromatismo que reserva os douramentos para as partes sensíveis da arquitetura e o branco para os fundos planos e/ou reentrantes. O douramento aqui não só impõe um ritmo na visão das partes nos seus limites, como revela pormenores que ficariam imperceptíveis à distância; a mesa do altar mantém a forma trapezoidal com ornatos mais simples.

Temos aqui uma tendência que vai predominar nos demais exemplares filiados ao modelo: a diminuição e arredondamento da cúpula numa reaproximação do arquétipo da coroa. O vigor desta família não se esgota nestes exemplos, verificamo-lo em vários outros não datados ou que possuem datação atribuída, e de autoria desconhecida. São eles: o retábulo mor da Igreja do Convento de N. Sra. da Palma datado por Ma. José de Freitas como sendo de 1803¹⁵.

Esta versão demonstra uma linguagem depurada na evolução neoclássica deste modelo. Como no retábulo do Bonfim, a base é constituída de uma ordem de pilares retangulares, com unidades ornamentais simples emolduradas por filetes também retangulares, a mesa do altar mantém a forma trapezoidal e exhibe ornato de rosas centradas em ramicelos e folhas, as oito colunas distribuem-se quatro de cada lado, em três planos diferentes, os fustes canelados possuem o terço inferior marcado por um anel de moldura, os capitéis continuam compósitos, o entablamento simples com friso canelado e cornijamento sem ornatos.

A cúpula vazada deste exemplo da Palma é arredondada, sustenta-se em seis volutas, mantém os festões entre as volutas e as bordas da cúpula e apresenta elementos decorativos novos, pequenos triângulos rendados entre os aros. Nas impostas dos extremos fronteiros, figuram alegorias da *fé católica* e a *esperança* no lugar dos vasos dos exemplares anteriores. Os perfis dos degraus do trono são retilíneos com modilhões nos vértices. Uma inovação se introduz, que pode ter sido posterior à fatura do retábulo, duas mísulas são colocadas na altura do limite do terço inferior para suportarem as imagens de dois santos bispos. É sem dúvidas, o exemplar desta família que melhor soluciona a colocação das esculturas alegóricas.

O retábulo mor da Igreja da irmandade de N. Sr. dos Aflitos e Boa Sentença é similar ao da Igreja do SS. Sacramento da Rua do Passo. Igual número de plintos, com diferentes ornatos, mesa do mesmo formato, igual número de colunas, mesma marcação do terço inferior, remate semelhante com diferenças nas volutas, que são mais delgadas e no formato dos vasos. O trono possui degraus retangulares e são ornados por finos festões.

O último retábulo mor que na capital se inscreve nesta tradição e que podemos datar com alguma segurança, a partir da fotografia de uma placa de mármore fixada no arco cruzeiro em que diz: “Foi concluída a reedificação d’esta capella mór... anno de 1870...” é o do altar mor da antiga Catedral da Sé e que se assemelha com os da Rua do Passo e dos Aflitos, com pequenas alterações.

Ainda temos um altar lateral da Igreja de S. Sebastião do Mosteiro de São Bento, tratado como se fosse altar mor, o altar de N. Sra. das Angústias, que pode ser lavra da década de 70 do século XIX, considerando a data de 1877 marcada nas cartelas dos dois altares vizinhos, de Sta. Luzia e Sto. Antônio e de São Caetano e S. Brás.¹⁶

Outro caso é o do pequeno altar da capela do pensionato S. José, do Instituto Feminino da Bahia, exemplar único de adaptação do modelo as proporções de um altar doméstico. Nele, são duas as colunas; quatro, as volutas achatadas, e a pequena cúpula rematada por uma cruz, fica mais parecida com a antiga coroa; no lugar do trono, um grande nicho envidraçado eleva-se até a altura das cornijas, os plintos desaparecem e no seu lugar apenas a mesa de altar trapezoidal.

Como intenção de repetir o modelo temos a *maquete*¹⁷ da ornamentação da Casa dos Santos da O. 3ª de S. Francisco, onde o altar mor, de N. Sra. das Dores, reproduz em pequenas dimensões a solução da cúpula vazada sobre volutas, o que ficou na miniatura, pois o entalhador que foi contratado em 11 de Junho de 1845 para a obra, Joaquim Francisco de Matos Roseira¹⁸ alterou o projeto.

É importante assinalar que esta linhagem de retábulos se popularizou à dimensão do culto do Sr. do Bonfim, culto este que gerou peça importante para a difusão do modelo, um ícone do seu altar litografado na Bahia, datado de 1860¹⁹, vendido ou doado pela Irmandade aos que acorriam ao santuário. Notável também é o fato destes baldaquinos estarem sempre abrigando a imagem do Santíssimo Sacramento e as várias invocações de Nossa Senhora, fato que confirma a assertiva de Natália Marinho Ferreira-Alves de que o papel da talha não é “meramente decorativo, mas, pelo contrário, constitui um processo original e convincente de tocar o Crente”.²⁰

Contudo a idéia simbólica que fez os artistas barrocos coroarem os seus retábulos permaneceu nos artistas neoclássicos que mantiveram a semântica e alteraram a forma, dotando-a de uma plástica arquitetônica coerente com o momento estilístico, cultural e mental.

NOTAS

¹ Bolsista CAPES/Brasília – Professor de História da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia - Email: lfreira14@hotmail.com

² CHEVALIER, Jean e Gheerbrant, Alain. *Dicionário de Símbolos*”. Trad. Ver da Costa e Silva et al. 6ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992. 996 p.il. p. 290-291

¹ HEINZ-MOHR, Gerd. *Dicionário dos símbolos: imagens e sinais da arte cristã*. Trad. João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1994. 390p. il. p. 109-110.

⁴ CROISET, Pe. *Anno Christão, ou Exercícios de piedade para todos os domingos, e festas mudáveis do anno*; contendo o que há de mais instructivo, e mais interessante nestes dias, com reflexões sobre a epistola, huma meditação sobre o evangelho da missa, e algumas praticas de piedade proprias para toda a qualidade de *peçoas*. Trad portuguesa. Lisboa: Typographia Rollandiana, 1849, T 3. p. 88-89

⁵ LIMA, Maria Luísa Gonçalves Reis. *A renovação estética da igreja do Bom Jesus do monte na época contemporânea*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1996. 2 v., v. 1. p. 96. (Poligrafia). A observação da influência da arquitetura efêmera nos baldaquinos bracarenses foi apontada por Luisa Lima quando tratou da talha neoclássica da Igreja do Bom Jesus do Monte, na referida dissertação de mestrado.

⁶ QUIETO, Pier Paolo. *Relações Artístico-culturais entre Lisboa e Roma*. In IPAR. "A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V. 1706-1750: Joanni V Magnifico". 1994. 457p. il., p. 65-66. Um dos exemplos do contato entre a cultura portuguesa e italiana no século XVIII, dados pelo autor, consiste no fato de ter o arquiteto Manuel Rodrigues dos Santos, trabalhado na oficina de Carlo Fontana na companhia de Filippo Juvarra, sendo este último amigo de Annes de Sá (Marquês de Fontes), embaixador português e animador das relações artísticas entre os dois países.

⁷ SMITH, Robert Chester. *Os Mausoléus de D. João V nas quatro partes do mundo*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1955. 38 p. il., p. 22. Santos Pacheco é autor do retábulo mor da Sé do Porto.

⁸ Este tema de volutas duplas, umas sobre as outras, com enrolamentos contrários já se apresenta em 1685 no risco do altar para as quarentas horas ideado por G. Amato. Publicado por MARTINS, Fausto Sanches. *Trono Eucarístico do retábulo barroco português: origem, função, forma e simbolismo*. In Reitoria da Universidade do Porto. "I Congresso internacional do Barroco, Actas", Porto, 1991, II v., v. II, 652 p. il., p. 37.

⁹ BFBA-UP. *Livre D'autels et tombeaux inv. G.M. Opennord e scul. Huquier*. Grav. n.º 5, Cota: N-38

¹⁰ LIMA, Maria Luísa Gonçalves Reis. *Op. cit.* p. 112-119.

¹¹ A águia aqui simboliza a altitude espiritual e majestade divina de Cristo, como também a sua onipotência e onisciência, velocidade, força e 'renovação'. (HEINZ-MOHR, Gerd. *Dicionário dos símbolos; imagens e sinais da arte cristã*. Trad. João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1994. 390p. il. p. 11-12.

¹² FEO, Vittorio De. *Op. cit.*, p. 141-142.

¹³ RUY, Afonso. *Igreja do Pilar*. Salvador: Diretoria do Arquivo, divulgação e estatística da Prefeitura do Salvador, 1951, 22 p. il., p. 8. (Pequeno Guia das Igrejas da Bahia IX).

¹⁴ ALVES, Marieta. *História, arte e tradição da Babia*. Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador, 1974. 158 p. il., p. 129.

¹⁵ FREITAS, Maria José Rabelo de. *Igreja de N. S. da Palma*. Salvador: Prefeitura do Salvador, 1964. 18 p. il., p. 16. (Pequeno guia das igrejas da Bahia XIX) Não confiamos nesta datação, pois a autora não aponta os documentos em que se baseou para fazer esta afirmação. Caso venha a ser confirmada a referida data, a cadeia evolutiva do modelo altera-se radicalmente, pois este exemplar passa a ser o primeiro da série, assumindo o lugar do altar da Igreja do Sr. do Bonfim.

¹⁶ Agradecemos a arquiteta Maria Herminia Hernandez por ter identificado os oragos destes altares.

¹⁷ Esta miniatura da casa dos santos está exposta permanentemente no "museu" que os terceiros franciscanos de Salvador mantém no pavimento superior, corredor lateral as tribunas do lado do evangelho.

¹⁸ ALVES, Marieta. *História da Venerável Ordem 3ª da Penitência do Seráfico P.º São Francisco da Congregação da Babia*. Bahia: 1948. 431 p. il., p. 105. Segundo a autora este entalhador associara o sobrenome 'Roseira' após ter lutado nas guerras da independência da Bahia, ocorrida após a independência do restante do Brasil.

¹⁹ O único exemplar desta litografia feita na Bahia ainda preservado, já um pouco deteriorado, encontra-se na Igreja do Rosário dos Pretos do Pelourinho, está emoldurado e pendurado na parede do corredor que dá acesso as tribunas à esquerda do altar mor.

²⁰ FERREIRA-ALVES, Natália Marinho. *A evolução da talha dourada no interior das igrejas portuenses*. In "Separata da Revista Museu", IV série, nº 4, 1995. p. 34.



Fig. 1

Altar de N. Sra. da Glória - Igreja do Convento de S. Francisco Salvador - Fotografia do autor

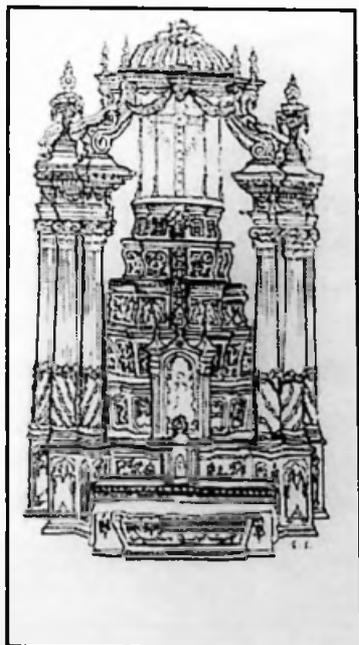


Fig. 2

Retábulo mor do Sr. Bom Jesus do Bonfim Salvador -
Desenho a bico de pena de Elias Santos

Fig. 3
 Altar de Santa Maria, Traspontina - Burgo Novo, Roma
 - Gravura a buril, séc. VIII - Propriedade do autor

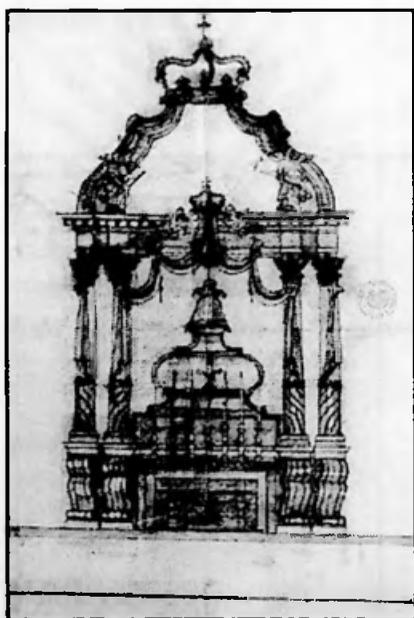


Fig. 4
 Catafalco de D. João V ereguido na Sé de Luanda - Desenho
 pertencente ao acervo do Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa