

## A GÊNESE FORMAL E SIMBÓLICA DO RETÁBULO DE N. SR. DO BONFIM DA BAHIA E SEUS DERIVADOS

**Luiz Alberto Ribeiro Freire**

Doutor em História da Arte – UP – Portugal  
Professor de História da Arte Brasileira  
da Escola de Belas Artes da UFBA.  
Email: larf@ufba.br

Há muito que os historiadores da arte vêm descobrindo nas gravuras avulsas e nos tratados arquitetônicos publicados a partir do século dezesseis, uma verdadeira fonte de inspiração para os motivos pintados à óleo sobre tela ou madeira, nos azulejos, na ourivesaria e na talha<sup>1</sup>.

Em Portugal e na área de sua influência, estas gravuras serviram de fonte principal de atualização estilística, pois provinham dos grandes centros europeus de invenção e edição como Itália, França, Holanda e Alemanha e eram tão necessárias aos mestres, oficiais e aprendizes das várias especializações artísticas, quanto os pincéis, tintas, madeiras e formões.

Estes meios não só serviam para atualizar os estilos, mas sobretudo, informar as composições e as figuras no caso das cenas narrativas figuradas na pintura e na azulejaria, o que garantia a permanência de gravuras mais antigas, do século dezesseis, por exemplo, na oficina dos artistas, continuando a informar as composições do século dezessete, dezoito e até dezenove, aspecto que muitas vezes determinava os arcaísmos ocorrentes.

O uso destas fontes iconográficas, não implicava necessariamente em cópias servis dos modelos e soluções, mas freqüentemente forneciam “o sustentáculo inspirativo para os elementos compositivos, arquitetônicos e decorativos, do retábulo [ou das demais peças de talha]. Contudo, não há uma normatividade; na manipulação destes elementos o artista joga com a sua

experiência e criatividade, conferindo às obras uma individualidade”<sup>2</sup>.

Acerca da circulação destas imagens e do seu poder difusor de estilos e modelos Marie-Thérèse Mandroux-França concluiu haver uma defasagem entre a época de criação de um estilo e aquela da sua difusão através das estampas, e comprovou o poder midiático destas gravuras na difusão do rococó em Portugal<sup>3</sup>.

No Brasil a circulação destas gravuras têm pouquíssima comprovação, registra-se um caso em Minas Gerais em que o pintor de Mariana, João Nepomuceno Corrêa e Castro deixou para os seus aprendizes, em testamento datado de 18 de dezembro de 1794, todas as suas estampas, riscos e debuxos<sup>4</sup>. Na Bahia não temos documentos sobre tais legados, mas preservaram-se desenhos no Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa que comprovam que os discípulos da Aula Militar da Bahia<sup>5</sup>

<sup>1</sup> O presente artigo foi extraído do V Capítulo (Origem e Evolução dos Modelos) da tese de doutorado em História da Arte, de minha autoria intitulada A Talha Neoclássica na Bahia, defendida em junho de 2001 na Faculdade de Letras da Universidade do Porto – Portugal. Aqui atualizamos o capítulo acrescentando e retificando aspectos do conteúdo.

<sup>2</sup> EUSÉBIO, Maria de Fátima dos Prazeres. *Retábulos joaninos no concelho de Viseu. V. 1 Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Orientação: Professora Doutora Natália Marinho Ferreira-Alves, 1998. 166 p. p. 39.*

<sup>3</sup> MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse. “*Information artistique et “mass-media” au XVIII<sup>e</sup> siècle: La diffusion de l’ornement gravé rococo au Portugal*”. In *Bracara Augusta – Actas do Congresso A Arte em Portugal, séc. XVIII*, André Soares, Revista cultural da câmara Municipal de Braga. II tomo, v. XXVII, 1973, n.º 64(76). p. 412 - 432.

<sup>4</sup> BOSCHI, Caio Cezar. *O barroco mineiro: artes e trabalho. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 34 (Coleção tudo é história).*

<sup>5</sup> Arquivo Histórico Ultramarino. *BAHLA - AULA MILITAR - 1778 - 1779 - DESENHOS À PENA. Quarenta desenhos à pena sobre papel D & C Blauw. Medindo 0,330 x 0,217. AHU - 1.º. Album - Capilha n.º 990 / 1028 - Códice n.º 1512;*

tinham contato com tratados de arquitetura e geometria, principalmente franceses, do século dezoito e os copiavam com perfeição.

Os tratados deveriam constar nas bibliotecas dos maiores conventos, como o de Nossa Senhora do Carmo e de São Francisco, infelizmente dilapidadas. A biblioteca dos Jesuítas contava em 1694, de 3000 volumes<sup>6</sup>. É provável que houvesse aí um bom núcleo destes tratados, e não só, mas outros livros cujas ilustrações servissem para informar os artistas, tais como livros sacros, de filosofia, teologia, história e história sagrada. Do acervo desta biblioteca não possuímos inventário capaz de revelar com precisão o seu conteúdo, .

A Biblioteca Pública da Bahia instituída em 1811, no governo do Conde dos Arcos, teve o seu acervo constituído por doações de particulares. Em 1819, sabemos constar de cinco mil volumes, jornais em várias línguas e panfletos em inglês. Em 1863, o suíço Tshudi estimou o seu acervo em dezesseis mil volumes e especificou que eram quase todos escritos em língua estrangeira, principalmente francês. Um inventário de 1887 conta vinte mil volumes, inclusive mapas<sup>7</sup>. Por faltar uma relação dos títulos existentes no século dezanove, e por não ter se conservado o acervo original, vitimado em 1912, por um incêndio decorrente do bombardeio à cidade, seguido de pilhagem, que resultou na perda de mais de noventa e nove por cento de seu acervo<sup>8</sup>, é completamente impossível avaliarmos a literatura artística, se é que existia, aí recolhida.

---

BAHIA. *Aula Militar. 1779. Desenhos à pena sobre papel D & C BLAUW. De autoria de Manuel Antonio Ribeiro, Furriel do Regimento da Artilharia discípulo da Aula Militar da Bahia. Cópia de tratados arquitetônicos que tratam das ordens de arquitetura e seus ornatos. A. H. U. Conselho Ultramarino, códice n° 1513.*

<sup>6</sup> GROVER, Mark L. "The book and the Conquest: Jesuit Libraries in Colonial Brazil", *Libraries and Culture, Austin*, 28 (3): 271-273, 1993.

<sup>7</sup> MATTOSO, Katia M. de Queirós. *Bahia, século XIX, uma província no império*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. p. 206. 747 p.

<sup>8</sup> *Clio - Assessoria em Pesquisa do Estado da Bahia* ([www.magiclinck.com.br/cliobiblioarquivo.html](http://www.magiclinck.com.br/cliobiblioarquivo.html))

Outro lugar que deve ter reunido um acervo específico de técnicas, arte e indústria, fora a biblioteca do Liceu de Artes e Ofícios, primeira instituição complexa e programática de ensino das artes e ofícios criada, em 1872, por membros da sociedade baiana, inclusive mestres de pintura, escultura e talha, oficiais e mestres formados pela tradição oficial, que devem ter contribuído doando suas gravuras à biblioteca, ou pelo menos levando-as como material didático para as suas aulas. Não contamos mais com este acervo, queimado no sinistro que afetou todas as instalações do Liceu em 1968, inclusive a biblioteca, não havendo também qualquer listagem ou inventário dos livros que lá constavam.

Através de fotografias que documentaram o interior das instalações do Liceu de Artes e Ofícios, apresentadas no livro "A arte de ter um ofício"<sup>9</sup>, é possível ver grande quantidade de modelos em gesso de esculturas gregas, romanas e do barroco italiano, assim como uma fotografia após o incêndio mostra-nos o que restou da biblioteca.

Finalmente, preservou-se na biblioteca do Mosteiro de São Bento, o segundo volume do tratado "Perspectiva pictorum et architectorum" de Andrea Pozzo, o que pode confirmar a longevidade da influência deste tratado na arte baiana<sup>10</sup>. Entretanto, as provas artísticas são importantes para a análise da influência das gravuras e tratados arquitetônicos na talha baiana do século dezanove, o que mostraremos caso a caso.

Os vários indícios já referidos nos levam a crer ter havido uma veiculação das gravuras e mais ainda de riscos ou cópias debuxadas das gravuras avulsas ou de tratados, considerando-se que a aquisição dos tratados era mais difícil e onerosa, talvez só possível, para a Companhia de Jesus,

---

<sup>9</sup> LEAL, Maria das Graças de Andrade. *op. cit.*, 1996. p. 231, 274.

<sup>10</sup> *A existência deste tratado na biblioteca dos beneditinos da Bahia foi informada pelo arquiteto Eugênio Lins, pois não nos foi possível o acesso à obra, dada a dificuldade imposta pelos monges responsáveis, por isso não podemos fornecer maiores informações sobre a data da edição do tratado e a data de sua aquisição pelo mosteiro.*

às ordens primeiras e segundas e para os lentes da Aula Militar da Bahia.

#### Acerca da origem e evolução do modelo de retábulos arrematados por “cúpula vazada sobre volutas”

Um tipo de retábulo-mor, baldaquino arrematado por uma cúpula oval vazada sobre seis volutas em esses, foi entalhado por Antônio Joaquim dos Santos, entre 1813-1814<sup>11</sup>, para a capela-mor da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim (Fig. 1). Após esta experiência, o tipo virará modelo, sendo adotado por várias outras igrejas na cidade da Bahia, gerando uma série de interpretações que por mais variadas que sejam, mantém a identidade estrutural de origem, produzindo uma grande família de retábulos-mores, e por emulação, colaterais e laterais, que marcarão a reforma da talha na cidade e na província, sendo até exportado, para a província de São Paulo.

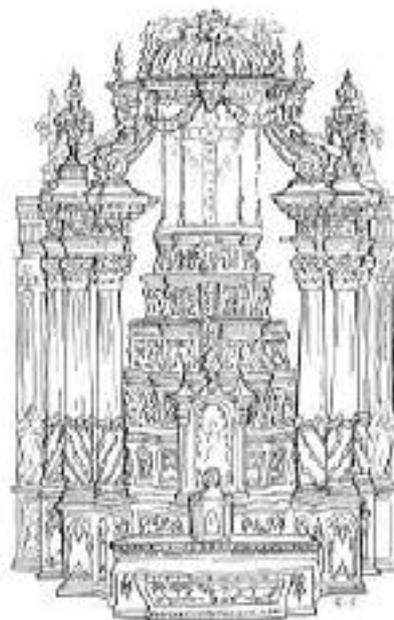


Fig. 1 - Baldaquino da igreja de N. Sr. do Bonfim, Salvador Bahia, Brasil - Desenho de Elias Santos

Contudo, a conformação plástica concebida para o retábulo-mor da Igreja do Bonfim, deve muito a um tipo de baldaquino ideado por artistas italianos, que por sua beleza, e sobretudo por sua carga simbólica, ganhará apreço e será muitas vezes replicado e difundido em Portugal e nas suas colônias.

A mais antiga fonte iconográfica a que podemos ter acesso e que nos apresenta a estrutura de um baldaquino “arrematado por uma coroa real fechada sobre volutas em esses” está na gravura de um “Teatro eretto nella chiesa del Gesu di Roma nella quinquagesima l’anno santo M.D.C.L.” gravada por Carlo Rainaldi (Roma, 1611-Roma, 1691)<sup>12</sup> e intitulado de “O Sacrificio de Salomão”<sup>13</sup> (Fig. 2). Nela o pequeno baldaquino contendo a representação do Santíssimo Sacramento, paira na altura do entablamento da colunata do interior do templo, sobre nuvens e anjos com raios, enquanto Salomão acompanhado de outras figuras, oferece o sacrificio numa

<sup>11</sup> Não temos absoluta certeza de ter sido este entalhador o autor do risco, pois o termo de contrato não foi preservado restando apenas um registro do pagamento de 2:600\$000 feito ao artista, transcrito por Ott, nos seguintes termos “ao Entalhador Antonio Joaquim dos Santos por conta do retábulo da Capela mor que ajustei por 3:200\$000 reis pelo risco que assignei” (Ott, Carlos. *Evolução das artes plásticas nas igrejas do Bonfim, Boqueirão e Saúde*. Salvador: Universidade Federal da Bahia/Centro de Estudos Baianos, 1979. 393 p. il. p. 144.). Contudo na Bahia do século XIX a norma era o próprio entalhador riscar a obra de talha, só, muito raramente, ele executava o risco de outrem.

<sup>12</sup> *Encyclopaedia Britannica Online*. Carlo Rainaldi disponível em < [www.britannica.com](http://www.britannica.com) > acessado em 01.12.2000.

<sup>13</sup> Gravura avulsa publicada por LEACH, Mark Carter et Wallace, Richard W. “The illustrated Bartsch 45 formerly volume 20 (Part2) Italian Masters of the seventeenth century.” New York: Abaris Books, 1982. 304 p. il. p. 171.

pira. O surgimento desta idéia dá-se portanto em meados do século dezessete, 1650, data da ereção deste teatro, mas a idéia já



**Fig. 2** - Gravura do teatro sacro ereto na igreja de Jesus, Roma, em 1650 por Carlo Rainaldi. .

vinha sendo maturada nos próprios baldaquinos realizados nas Igrejas Italianas, sem contudo terem uma relação tão direta com a fórmula baiana. Entre estas experiências está o baldaquino em bronze da Basílica de São Pedro ereto por Gianlorenzo Bernini entre 1624 à 1635 (**Fig. 4**), divulgado por gravuras datadas de 1765<sup>14</sup> e



**Fig. 3** - Detalhe do pequeno baldaquino, Arquitetura efêmera para exposição do Santíssimo Sacramento.

1766<sup>15</sup>, desenhadas por Francesco Panini e incisas por Domenico Montagu; o baldaquino da Basílica Liberiana de Santa Maria Maior (**Fig. 5**), talvez obra do mesmo arquiteto que reformou a igreja, o florentino Ferdinando Fuga, divulgado por gravura de 1771<sup>16</sup>, desenhada por Francesco Panini e incisa por Francesco Barbazza.

No exemplar de Bernini, primeiro baldaquino barroco, não existe coroa, mas quatro grandes volutas em esses ornadas com palmas, que partem do cimo do entablamento convergindo para o centro onde sustentam um pequeno entablamento cruciforme que serve de base às quatro pequenas volutas em esses que sustentam uma bola onde está erguida uma cruz latina. O conjunto completa-se ao nível do remate

<sup>14</sup> Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Gravura avulsa "Veduta del di dentro di S. Pietro, com l'occhiata dell'interno della gran cupola sopra la Confessione" desenhada por Francesco Panini e incisa por Domenico Montagu. Calcografia della Rev. Apostolica presso la Curia Innocenziana, 1765. Cota: G-57.

<sup>15</sup> Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Gravura avulsa "Veduta del di dentro di S. Pietro in Vaticano dagl' ingressi principali della medesima", desenhada por Francesco Panini e incisa por Domenico Montagu. Calcografia della Rev. Camera Apostolica presso la Curia Innocenziana, 1766. Cota: G-71.

<sup>16</sup> Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Gravura avulsa "Veduta interna della Basilica Liberiana detta di Santa Maria Maggiore fatta rimodernare dalla gloriosa memoria di Papa Benedetto XIV com la direzione del Cavaliere Ferdinando Fuga Architetto Fiorentino" desenhada por Francesco Panini e incisa por Francesco Barbazza. Calcografia della Rev. Camera Apostolica presso la Curia Innocenziana, 1771. Cota: G-51.

com a presença de quatro robustos anjos de corpo inteiro segurando festões pendentes, cada um sobre um dos quatro ressaltos do entablamento do baldaquino, à frente das grandes volutas.

No segundo exemplo, o da Igreja Liberiana de Santa Maria Maior, o baldaquino apresenta um remate em que, grandes anjos de corpo inteiro sustentam dois pequenos anjos meninos que seguram uma coroa radiada com palmas e uma cruz latina ao centro, não existindo volutas. Esta tradição de baldaquinos berninianos, com quatro colunas, arremate com lambrequins e volutas somente chegará à Portugal em meados do



**Fig. 4** - Baldaquino da Basilica de S. Pedro, Roma, obra de Gialorenzo Bernini, 1624-1635 - Gravura de Francisco Panini, 1766 - Acervo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto - Portugal.



**Fig. 5** - Baldaquino da Basilica Liberiana de Santa Maria Maior, Itália - reformada pelo arquiteto Ferdinando Fuga, parte de gravura de Francesco Panini, 1771. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto - Portugal

século dezoito, quando será feito o retábulo-mor da Igreja de São Vicente de Fora em Lisboa (**Fig. 6**), que repercutiu no baldaquino do santuário do Bom Jesus de Braga, Portugal (**Fig. 7**).



**Fig. 6** - Baldaquino da igreja do Mosteiro de

*São Vicente de Fora, Lisboa, Portugal, cerca de meados do século XVIII.*

Se o baldaquino de Bernini é um importante marco na interpretação barroca desta estrutura, servindo de base para outras experiências do gênero no mundo católico, nele também reside o uso pioneiro do arremate com volutas, que evoluiu no ambiente artístico italiano.

Do teatro de Rainaldi, o arremate de cora real fechada sobre volutas será concretizado no altar



**Fig. 7** - Baldaquino da igreja do Bom Jesus do Monte, Braga, Portugal - entalhado no período de 1803-1813.

baldaquino de Carlo Fontana feito para a igreja de Santa Maria em Traspontina, Roma<sup>17</sup> em 1674<sup>18</sup> (Fig. 8e9). Nele oito colunas sustentam secções de entablamentos que

<sup>17</sup> FEO, Vittorio De. "Le cappelle e gli altari" in FEO, Vittorio De e Martinelli, Valentino. *Andrea Pozzo*. Milano: Electa, 1996. p. 119-120. p. 114-143.

<sup>18</sup> VALE, Teresa Leonor Magalhães do. *A importação de escultura italiana no contexto das relações artístico-culturais entre Portugal e Itália no século XVII*. V. I, Porto: Universidade do Porto/Faculdade de Letras/Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 1999. 486p. p. 208. (Dissertação de Doutoramento em História da Arte).

servem de base para quatro fragmentos de frontões curvos terminados em volutas e quatro grandes anjos de corpo inteiro, ajoelhados sobre os fragmentos seguram o bojo da coroa, pois sua base assenta-se sobre o extremo dos fragmentos de frontões.



**Fig. 8** - Gravura avulsa do altar de Santa Maria, Traspontina, Burgo Novo, Roma - Itália Carlo Fontana, 1674 - Propriedade de Luiz Freire.

O altar de Fontana foi divulgado, provavelmente no século dezoito, através de gravura avulsa com a inscrição "MAGGIORE ALTARE NELLA CHIESA DI SANTA MARIA TRASPONTINA IN BORGO NUOVO - Archit. Del Cau. Carlo Fontana" (P11d), que não sabemos ao certo sobre a época de sua produção, mas estimamos ser do século dezoito<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Gravura avulsa do altar de Santa Maria, Traspontina, Burgo Novo, Roma, Carlo Fontana. (propriedade de Luiz Freire).



**Fig. 9** - *Altar da Colegiada de São Miguel Arcanjo, Lucignano, Toscana - Itália - Andrea Pozzo, 1702 e 1704.*

Posteriormente à ereção do altar de Traspontina, Andrea Pozzo publicou no segundo volume do seu tratado “*Perspectiva pictorum et architectorum*” a fantasia da figura 75, que intitulou “*altare capriccioso*” (Fig. 10), “idealizado depois de saber “que em uma igreja principal de Roma tinha que ser feito um altar-mór, que variasse dos muitos outros”<sup>20</sup>. Embora De Feo identifique o remate desta proposta de altar como sendo uma “coroa afiada”, já não é exatamente uma coroa, mas um bulbo vazado feito de volutas em esses, suportado por anjos de corpo inteiro, não de pé, como no exemplo de Fontana, mas deitados sobre os fragmentos de frontões.

**“La corona sostenuta da angeli dell’altare “capriccioso” è ancora una costante pozziana. Riappare in una delle proposte per l’altare di Sant’Ignazio, diventa grandiosa a Vienna nella Universitätskirche, trova una compiuta es-**

<sup>20</sup> FEO, Vittorio De. *op. cit.* p. 118.

pressione nell’altare maggiore della collegiata di San Michele Arcangelo a Lucignano.”<sup>21</sup>



**Fig. 10** - “*Altare capriccioso*” figura 75 do 2º volume do tratado de Andrea Pozzo, 1693. *Acervo da Biblioteca Pública do Porto, Portugal*

A solução deste altar-mor da Colegiada de São Miguel Arcanjo em Lucignano, na Toscana, realizada entre 1702 e 1704 (Fig. 9), aproxima-se muito da experiência de Fontana em Traspontina, ganhando em monumentalidade e diferenciando-se nos elementos de suporte da coroa, constituídos de volutas encadeadas com anjos meninos sentados sobre as volutas inferiores, sustentando as volutas superiores, o bordo da coroa, que têm a forma clássica da coroa real fechada. Os fragmentos de frontões aparecem livres da função de suportar os anjos, enquadrando o frontispício do baldaquino.

Esta solução plástica de Pozzo foi muitas vezes replicada; sendo cópias na escala reduzida, o altar-mor de “Santa Maria delle Grazie”, em Casteldelpiano” e o de São João Baptista, em Chianciano”<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> FEO, Vittorio De. *Op. cit.* p. 119.

<sup>22</sup> FEO, Vittorio De. *Op. cit.* p. 121.

O modelo foi sendo maturado pela via de Andrea Pozzo e Carlo Fontana (Bruciato, próximo a Como, 1634 - Roma, 1714)<sup>23</sup>, sendo este último o responsável pela introdução da fórmula em Portugal através do catafalco que projetou para as pompas fúnebres de D. Pedro II em 1707<sup>24</sup> (Fig. 11), erguido na igreja de Santo António dos Portugueses em Roma e divulgado em gravura. Neste catafalco “Fontana repete o arremate já utilizado no altar de Traspontina, uma expressiva coroa com lambrequins e vieiras para sobre a eça, sem colunas e repleta de cortinas pendentes e recolhidas por anjos”<sup>25</sup>.



*Catafalco de D. Pedro II, rei de Portugal, erguido na igreja de Santo António dos Portugueses, Roma - Carlo Fontana, 1707*

**Fig. 11** - Catafalco para as pompas fúnebres de D. Pedro II, rei de Portugal, erguido na igreja de Santo António dos portugueses, Roma – Carlo Fontana, 1707

A lição foi bem assimilada pelo arquiteto português Manuel Rodrigues dos Santos no catafalco que ergueu na mesma igreja romana para as pompas fúnebres de D. João V (Fig. 12), também divulgado em gravura “Castrum Doloris erectum in Templo S. Antonii Nationis Lusitanicae in funere Joanni V. Regii fidelissimi Anno 1751, Emmanuel Rodrigues de Santis Inv. Et Delin, Joseph Vasi Corleonensis Sculp. Romae Sup. Perm.º 1751”. Neste catafalco Manuel dos Santos aprimorou a solução anterior de Fontana por ter dado um caráter mais arquitetônico, incluindo embasamento com plintos, colunas e entablamento com plintos sobre as cornijas, onde assentam-se anjos com trombetas numa mão, segurando a outra, a base da grande coroa real fechada com cortinas pendentes, encimada por uma cruz latina sobre bola.

<sup>23</sup> *New Advent. Partners with single Catholics Online. The Catholic Encyclopedia. Carlo Fontana disponível em <<http://www.newadvent.org/cathen/>>. Acesso em 03.12.2000.*

<sup>24</sup> 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. 2v., v. 1, p. 96. (Poligrafia)

<sup>25</sup> FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. *Tradição e modernidade nos retábulos-mores das igrejas soteropolitanas*. In PORTUGAL, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. “Portugal/Brasil-Brasil/Portugal: duas faces de uma realidade artística”. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000. 432 p. il. p. 326.



**Fig. 12** - Catafalco para as pompas fúnebres de D. João V, erguido na Igreja de Santo António dos portugueses em Roma – obra de Manuel Rodrigues dos Santos, 1751.

Estas relações artísticas não se fazem por acaso, mas pelo 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<sup>26</sup>. Por outro lado, Fontana estudou com Gialorenzo Bernini, um dos mais profícuos arquitetos e escultores do barroco italiano e mundial<sup>27</sup>, colaborando mais tarde com

<sup>26</sup> QUIETO, Pier Paolo. *Relações artístico-culturais entre Lisboa e Roma*, in IPPAR. “A pintura em Portugal ao tempo de D. João V. 1706-1750; Joanni V Magnífico”, 1994, 457 p. il., p.65-66.

<sup>27</sup> New Advent. *Partners with single Catholics Online. The Catholic Encyclopedia*. Gialorenzo

Carlo Rainaldi, Os caminhos e as influências se encontram e se bifurcam numa dinâmica expansionista.

Remonta a 1700 as relações de Carlo Fontana com a comunidade portuguesa em Roma e à sua igreja de Santo Antônio, quando parece ter realizado um sepulcro de quinta-feira santa, para o ano santo de 1700. Teresa do Vale chega mesmo a supor (baseando-se na prática romana do arquiteto contratado para a obra de uma igreja, continuar responsável por sua manutenção, redescorção, restauro e ornamentações efêmeras), que o arquiteto trabalhou na reedificação da citada igreja dos portugueses, recebendo de D. Pedro II o título de cavaleiro da ordem de Cristo e sendo contratado por D. João V. e pela comunidade portuguesa de Roma para conceber o aparato fúnebre em honra de D. Pedro II (Fig. 11), cujas solenidades culminaram no dia 13 de Setembro de 1707<sup>28</sup>.

Os catafalcos erguidos em honra de D. João V, e não somente eles, foram os responsáveis pela divulgação da idéia do remate no mundo português e sem dúvidas influenciaram os retábulos baldaquinos, influência já apontada por Maria Luísa Lima para o caso bracarense<sup>29</sup>.

Dos catafalcos erigidos em Portugal e suas colônias, restaram alguns projetos, entre os quais um merece atenção pelo arremate de coroa real fechada sobre volutas, trata-se daquele desenhado pelo sobrinho de Santos Pacheco para a Sé da cidade de São Paulo de Luanda em 1751 (Fig. 13 e 14). Este carpinteiro de nome ainda desconhecido, foi degredado para Angola durante o governo de D. Antônio Soares Portugal, Conde do Lavradio, que dirigiu as exéquias<sup>30</sup>.

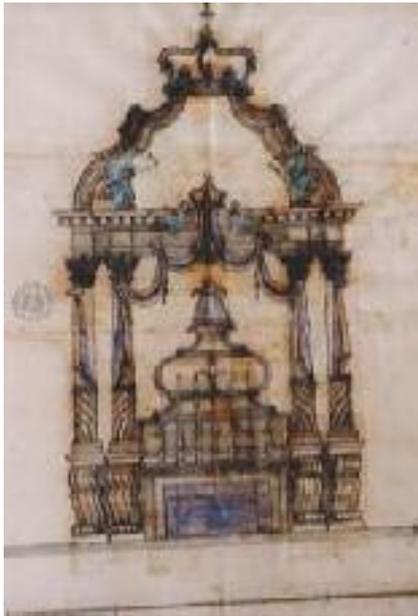
---

Bernini. Disponível em <<http://www.newadvent.org/cathen/>>. Acesso em 03.12.2000.

<sup>28</sup> VALE, Teresa Leonor Magalhães do. *op. cit.*, 1999. p. 203.

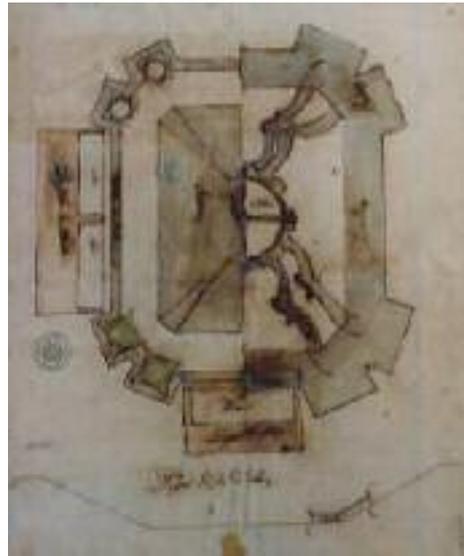
<sup>29</sup> LIMA, Maria Luísa Reis. *op. cit.*, 1996. 2v., v. 1, p. 96.

<sup>30</sup> SIMTH, Robert C. *Os mausoléus de D. João V nas quatro partes do mundo*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1955. 38 p. il. p.22-24. Santos Pacheco entalhou o retábulo-mor da Sé do Porto encomendado em 1726 e o de São Miguel da Alfama em 1728.



**Fig. 13** - *Catafalco das pompas fúnebres de D. João V, erguido na Sé da cidade De São Paulo de Luanda, projeto do sobrinho de Santos Pacheco. Arquivo Histórico Ultramarino - Lisboa*

No catafalco da Sé de Luanda uma pequena coroa real fechada sobre seis volutas arrematam, juntamente com dois anjos sobre os ressaltos fronteiros do entablamento, o baldaquino, que têm como elementos de sustentação, oito colunas coríntias de fustes lisos com o terço inferior destacado com estrias helicoidais, sendo o seu limite cingido por pontas de folhas. No centro do entablamento fica a segunda coroa real fechada de onde pendem cortinas delgadas, sustentada por anjos esvoaçantes, ficando a terceira coroa real sobre almofada por cima da ęa. O caractere desta solução que mais diz respeito ao modelo do altar do Senhor do Bonfim da Bahia são as volutas que evoluem em curvas e contracurvas, em três secções, além das oito colunas.



**Fig. 14** - *Planta baixa do catafalco da Sé de Luanda - Arquivo Histórico Ultramarino - Lisboa*

A conformação do catafalco de Luanda deve muito ao desenho de altar elaborado por G. M. Oppenord (Paris1672-1742)<sup>31</sup> e publicado através da gravura número cinco, constante no seu livro “D’Autels et Tombeaux”<sup>32</sup> (Fig. 15). Neste altar concebido para um ambiente doméstico palaciano, quatro colunas compósitas de fustes lisos sustentam um entablamento arrematado por quatro volutas que sustentam uma pequena coroa real fechada que tem por baixo dois querubins. As volutas deste baldaquino são sinuosas ou ondedadas, podendo ter influenciado o formato das volutas do catafalco de Luanda, que entre-

<sup>31</sup> “...Un des plus charmants décorateurs du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il bénéficia d'une pension et durant huit ans alla travailler à Rome, où il subit l'influence de Bernini et de Borromini. Il fournit notamment les dessins pour le maître-autel de Saint-Germain des Prés et de Saint-Sulpice, mais on estime surtout ses modèles de décorations, dont une partie fut gravée par Hecquier, Qui assura à son oeuvre une large vulgarisation. ... (BÉNÉZIT, E. Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers. Paris: Libraire Gründ, 1966. 8 t. il. T. 6 p. 434

<sup>32</sup> Biblioteca da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Livre D'autels et tombeaux inv. G. M. Oppennord e scul. Huquier. Grav. n° 5, Cota: N-38.

tanto, têm formato mais expressivo e movimentado.



**Fig. 15** - *Proposta para altar doméstico, gravura n.º 5, do Livro de altares e túmulos de G. M. Oppenord. Faculdade de Belas Artes da UP – Portugal.*

O tema da coroa real fechada sobre volutas chegou cedo à cidade da Bahia, já na primeira metade do século dezoito, entre 1729 e 1748, ele foi adotado nos dois altares do topo do transepto da Igreja conventual de São Francisco, dedicados, do lado do evangelho, à Nossa Senhora da Glória<sup>33</sup> (Fig. 16) e o do lado da epístola, à São Luís, Rei de França, substituído pelo Sagrado Coração de Jesus. Estas duas máquinas monumentais, embora não sejam baldaquinos, têm o seu remate constituído de quatro enormes volutas em ‘C’, em dois planos, com quatro anjos de corpo inteiro sentados no extremo superior das volutas, segurando os fronteiros uma proporcional coroa real fechada com a pomba do Divino Espírito Santo por baixo.

<sup>33</sup> *Arquivo de Arte da Fundação Calouste Gulbenquian. Fotografia de Robert Chester Smith.*



**Fig. 16** - *Retábulo do topo do transepto da Ig. do Convento de São Francisco – Salvador – Bahia. Talha de 1729-1748.*

*O do lado do evangelho é dedicado a N. Sra. da Glória e o da epístola a São Luís, Rei da França. Fotografia Sérgio Benutti.*

Se o tema da coroa real fechada foi introduzido na primeira metade do século dezoito na arte retabílica baiana, o formato de baldaquino parece ser de meados do século. O mais antigo que foi preservado da avalanche reformadora da talha no século dezenove, foi o retábulo-mor da Igreja do Convento das franciscanas capuchas de Nossa Senhora da Lapa, entalhado pelo “mestre entalhador Antônio Mendes da Silva em 1755”<sup>34</sup> (Fig. 17). Nele vemos o baldaquino com o excesso de colunas, neste caso dez, que caiu no gosto dos baianos a ponto de permanecer em voga por todo o século dezenove.

<sup>34</sup> *ALVES, Marieta. Convento da Lapa, Salvador. Salvador: Prefeitura do Salvador, 1953. 26 p. il. p. 10. (Pequeno guia das igrejas da Bahia).*



**Fig. 17** - Retábulo-mor da Igreja do Convento de N. Sra. da Conceição da Lapa – Salvador – Bahia – Talha de Antônio Mendes da Silva, realizada em 1755. Fotografia Sérgio Benutti

Neste percurso formal a transformação da coroa em cúpula dá-se em cerca de 1798<sup>35</sup>, no projeto para o baldaquino do Santuário do Bom Jesus de Braga, desenhado pelo arquiteto bracarense Carlos Amarante (Fig. 7). Aí a transformação foi radical, pois a cúpula projetada distancia-se em demasia da coroa real fechada, pois têm formato de tronco de cone fechado, orlada de lambrequins, encimado por uma escultura de um pelicano com os filhotes, e uma base levemente ovalada, repousa sobre quatro volutas, que assentam-se sobre quatro colunas. As volutas são em esses, sendo o enrolamento de baixo, contínuo e o superior em faces retas, os anjos assentam-se sobre o enrolamento inferior e portam as armas de Cristo (Fig. 19).

O retábulo do Bom Jesus de Braga teve o seu entalhamento iniciado em 1802 pelo entalhador Manuel José Correia<sup>36</sup>, e concluído, depois de acréscimos, por volta de 1813<sup>37</sup>. No mesmo ano, o retábulo de Nosso Senhor do Bonfim da Bahia começa a ser feito. Se o primeiro serviu de modelo para o segundo, isso se deu apenas ao nível do princípio empregado no arremate, o de 'cúpula sobre volutas', dos capitéis compósitos, da marcação do terço inferior

<sup>35</sup> LIMA, Maria Luísa Reis. *op. cit.*, 1996, p. 93.

<sup>36</sup> LIMA, Maria Luísa Reis. *op. cit.*, 1996, p. 112.

<sup>37</sup> LIMA, Maria Luísa Reis. *Op. cit.* p. 118.

(embora o tipo de marcação das colunas do baldaquino do Senhor do Bonfim seja bem diferente) e na disposição em diagonal dos plintos e entablamentos fronteiros, no mais o baldaquino da Bahia diferencia-se radicalmente do de Braga.



**Fig. 18** - Cúpula vazada do retábulo-mor do Convento de N. Sra. da Conceição da Lapa. Fotografia Luiz Freire



**Fig. 19** - Cúpula do retábulo-mor da Ig. do Bom Jesus do Monte – Braga – Portugal.



**Fig. 20** - Cúpula da Igreja de N. Sr. do Bonfim Salvador – Bahia. Fotografia Luiz Freire

As principais diferenças entre o baldaquino da Igreja do Nosso Senhor do Bonfim e o do Bom Jesus de Braga (Fig. 19 e 20), apontam para a idéia de ter sido o primeiro, fruto de experimentação formal e

estilística, marcando no ambiente baiano, a transformação da simbólica coroa real fechada em cúpula oval vazada, pois ele traz para o século dezanove a tradição dos baldaquinos setecentistas baianos superpovoados de colunas dispostas em rotunda (Fig 21), no seu caso, oito e demonstra um vacilo estilístico próprio de um entalhador com formação ou informação flagrantemente barroca e rococó.



Fig. 21 - Coluna do baldaquino setecentista da Igreja do Convento da Lapa – Salvador – Bahia. – talha de 1755. Fotografia Luiz Freire

As volutas dos dois baldaquinos também diferem, embora sejam em esses, a volta inferior das volutas do Bonfim são de faces sinuosas, enquanto as do Bom Jesus de Braga são contínuas; a volta superior do Bonfim é menor e contínua, enquanto a de Braga é de faces retas. Do mesmo modo a forma do esse diferencia-se, no Bonfim as volutas são em esses propriamente dito, ou seja, com enrolamentos contrários, enquanto as do Bom Jesus de Braga, os enrolamentos estão no mesmo sentido, para dentro. No Bonfim o corpo do esse faz uma ponta no centro, que é acentuada por um acanto, enquanto no Bom Jesus ele é contínuo.

Finalmente, é na cúpula vazada constituída de aros que convergem para o centro encimado por uma glória de nuvens e querubins que sustenta uma cruz latina, que percebemos o quão ligada à forma da antiga coroa esta solução está. É como se esta fórmula ficasse no meio do caminho entre a solução barroca de coroa real sobre volutas e a solução mais contida, neoclássica, da cúpula em tronco de cone fechado do baldaquino do Bom Jesus de Braga.

Contudo não está descartada a hipótese de uma influência direta do balda-

quino bracarense, no baldaquino baiano, influência que seria aclarada se conseguíssemos encontrar documentos que provassem a ligação do entalhador do altar baiano à fábrica do Bom Jesus do Monte<sup>38</sup>, ou notícias sobre o tráfico de riscos. Se esta influência existiu, o modelo de Braga foi radicalmente modificado no retábulo de N. Sr. do Bonfim. Há também uma hipótese de que o baldaquino do Senhor do Bonfim da Bahia tenha derivado do baldaquino anterior realizado em meados do século dezoito, pois o seu construtor deixou um exemplar na Igreja do Convento da Lapa, em que demonstra ser conhecedor de um tipo de baldaquino bastante evoluído (Fig. 17, 18 e 21). Contudo, esta hipótese não pode ser comprovada, já que não temos registro, narrado ou desenhado, do retábulo setecentista deste santuário.

As razões simbólicas para o arremate dos altares em coroa real fechada encontra base nos textos sagrados que dão significado à Cristo e sua mãe. Os significados gerais da coroa já nos indicam as relações cristológicas, pois ela é

**“sinal de glória, honra e alegria. Mencionam-se em particular coroas de homenagem, coroas de vitórias, coroas de noivas, coroas de louvor[...], coroas do templo (como de coração arquitectónica) e ... coroas de flores dos gozadores da vida. No**

<sup>38</sup> No século XIX foi editado um "souvenir" do Santuário do Bom Jesus do Monte, Braga, Portugal com muitas ilustrações, entre elas, uma do retábulo-mor. Tal publicação não tem data, mas a que adquirimos no alfarrabista, possui uma dedicatória datada de 29 de Junho de 1891. De qualquer maneira, esta publicação não pode ter antecedido à bênção do novo templo, o retábulo só foi concluído em 1813, neste mesmo ano o da Igreja de N. Sr. do Bonfim começava a ser feito. Não nos parece que esta publicação tenha informado o modelo do N. Sr. do Bonfim, se houve influência, ela só pode ter ocorrido através de riscos ou da migração de algum entalhador bracarense ou que trabalhou na fábrica do Bom Jesus do Monte. (Recordação do Real Sanctuario do Bom Jesus do Monte Braga - livreto com 18 imagens acompanhadas de legendas que identificam o local - propriedade de Luiz Freire).

**Novo Testamento, compara-se a luta da fé com os jogos olímpicos**<sup>39</sup>.

A vida e morte de Cristo nos ensina o seu sacrifício para a salvação da humanidade, sua ressurreição é o triunfo sobre a morte e o pecado; é a glória, assim como o é para os eleitos que herdarão o reino celeste. A missa é um sacrifício onde o ato sacrificial de Jesus é recordado. O próprio retábulo-mor sintetiza e materializa esta idéia, pois a mesa representa o túmulo e o Santíssimo Sacramento entronizado o Cristo triunfante sobre a morte e o pecado. Para completar a simbologia do altar, o baldaquino confere destaque, nobreza e sacralidade ao conjunto e imagens guardadas e expostas.

A aparição da coroa nos catafalcos também não é por acaso, pois **“aparecem... com muita freqüência coroas da vitória em lajes sepulcrais, sarcófagos...”**<sup>40</sup>, identificando-se também **“na linguagem bíblica [...] e no horizonte da arte cristã primitiva e medieval [...] com a simbologia da coroa/ornamento régio”**<sup>41</sup>.

O último significado fica mais esclarecido se pensarmos que do século dezesseis ao século dezenove prevaleceu o regalismo português em que Igreja e Estado estavam muito próximos, juntos na ação de propagar a fé e explorar as riquezas das terras conquistadas. A coroa é o único símbolo da união destes dois poderes e não é a toa que na Bahia do século dezoito, a coroa real fechada aparece nos arremates de arco cruzeiro coroadando escudos com armas da coroa portuguesa e da ordem franciscana, ou ainda as armas de Cristo, ou somente as armas reais, passando no século XIX, às armas imperiais do Brasil.

A coroa real como arremate de arco cruzeiro chega ao século dezenove, onde num só arremate entalhado, o do arco cruzeiro da Igreja de Nossa Senhora da Conceição do Boqueirão, a coroa encima uma composição simbólica que alude à Cristo e sua mãe (Fig. 22).

Há uma segunda explicação que elucida o sentido da coroa como realeza terrena e realeza divina, ela é um

**“adorno que faz parecer mais alta a cabeça daquele que a usa e o eleva de ma-**

**neira ornamental acima dos outros, legitimando sua supremacia e sua relação com um mundo superior [...] A estrutura circular assume o conteúdo simbólico do círculo infinito, pedras preciosas crescem de uma expressão simbólica especial a qualidade do objeto. As extremidades em forma de raios lembram os raios do Sol, e em geral os soberanos coroados são considerados representantes de uma concepção patriarcal-solar. Por esse motivo, as coroas do rei são confeccionadas no “metal solar”, em ouro”**<sup>42</sup>.

O mesmo Hans Biedermann complementa **“Na iconografia cristã, a coroa não indica apenas a “Maiestas Domini”, mas também o mais elevado grau atingível da existência, como na coroação de Maria [...] ou na representação dos mártires”**<sup>43</sup>.

Para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant

**“O simbolismo da coroa fica a depender de três fatores principais. Sua colocação no alto da cabeça lhe confere um significado supereminente: ela participa não só dos valores da cabeça, cimo do corpo humano, mas dos valores do que sobrepuja a própria cabeça, um dom vindo de cima; ela assinala o caráter transcendente de uma realização qualquer bem-sucedida. Sua forma circular indica a perfeição e a participação da natureza celeste, de que o círculo é o símbolo. Ela une, na pessoa do coroadado, o que está abaixo dele e o que está acima, mas fixando os limites que, em tudo que não é ele, separam o terrestre do celestial, o humano do divino”**<sup>44</sup>.

Resta-nos agora entendermos a coroa na simbologia mariana, na qual o seu sentido está ligado à paixão de Jesus, pois o

<sup>39</sup> Heinz-Mohr, Gerd. *Dicionário dos símbolos...*, 1994. 393 p. il. p. 111-112. (Dicionários EP).

<sup>40</sup> *Idem. Ibidem.* p. 112.

<sup>41</sup> *Idem.* p. 112.

<sup>42</sup> BIEDERMANN, Hans. *Dicionário ilustrado de símbolos*. Trad. Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1993. 481 p. il. p. 109.

<sup>43</sup> *Idem. Ibidem.* p. 109.

<sup>44</sup> CHEVALIER, Jean et Gheerbrant, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Coord. Carlos Sussekind; trad. Vera da Costa e Silva ... [et al]. 6ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992. 996 p. il. p. 289.

padecimento do filho fez também sofrer a sua mãe, por isso transformada na Rainha dos Mártires, conforme nos explica Croiset:

“Santa Virgem padeceo 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.*”

45

A Virgem Maria também venceu o pecado, também ela triunfou sobre a morte ressurgindo em glória.



Fig. 22 - Arremate simbólico do arco cruzeiro da Igreja de N. Sra. da Conceição do Boqueirão, Salvador Bahia.

<sup>45</sup> CROISSET, Pe. *Anno Christão, ou Exercícios de piedade para todos os domingos, e festas mudaveis 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 pessoas. Trad portuguesa. Lisboa: Typographia Rollandiana, 1849, T 3. p. 88-89*

O arremate simbólico do arco cruzeiro da Ig, da Conceição do Boqueirão (Fig. 22) Nesta alegoria que era encimada por uma coroa, hoje desaparecida, fica claro a posição de Maria como Rainha dos Mártires, pois o pássaro com dois papos e duas cabeças representa, o que está bicando o papo o pelicano que simboliza o sacrificio de Cristo para a salvação da humanidade e o peçoço levantado sobre uma flor, outrora coroado, representa N. Sra. que alcançara a glória vencendo o pecado e sofrendo as dores do sacrificio do seu filho.

Após esta abordagem do conteúdo simbólico da coroa na cultura cristã católica, analisaremos outras vertentes de influências quanto aos arremates de retábulos desenvolvidos na Europa e no Brasil.

Na Bahia do século dezoito também verificamos a propagação de um arremate que, como bem observou Germain Bazin, constituiu-se num verdadeiro emblema da talha baiana deste século, o dossel bulboso em gomos ou não, apelidado pelo referido historiador como sendo 'dossel piriforme'<sup>46</sup> e que pode, pelo menos no sentido simbólico, advir da coroa, embora as origens dele, também sejam encontradas em outras soluções italianas independentes.

Das invenções italianas onde o bulbo aparece, que foram propagadas destacamos a do tratado de Andrea Pozzo, o já referido 'altar caprichoso' (P11f), e ainda, bem anterior a de Pozzo, a gravura avulsa n<sup>a</sup> 6<sup>47</sup>, em que apresenta três propostas para aparatos de exposição do Santíssimo Sacramento, desenhados por Philippus Passarinus (Roma, 1638-1698)<sup>48</sup> (Fig. 23), onde encontramos também um antecedente da cúpula vazada do baldaquino do Bonfim, e não só, em várias propostas de aparatos deste artista, divulgadas por gravuras avulsas de n<sup>a</sup> 2 e 4<sup>49</sup> (Fig. 27), encontramos cúpulas vazadas em aros avolutados.

Embora a invenção de Passarinus seja a mais antiga que podemos apurar,

<sup>46</sup> BAZIN, Germain. *A Arquitetura religiosa Barroca no Brasil, estudo histórico e morfológico. Rio de Janeiro: Record, 1956. v. I p. 304.*

<sup>47</sup> BFBA-UP. *Coleção de gravuras avulsas de Philippus Passarinus.*

<sup>48</sup> BÉÑÉZIT, E. *op. cit.*, 1966. 8 t. il. t. 6, p. 539.

<sup>49</sup> *Biblioteca da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto-BFBA-UP. Coleção de gravuras avulsas de Philippus Passarinus*

pois certamente foi concebida no século dezessete, momento do ápice da estética barroca na Europa. Bulbos desta espécie encontram-se ainda na gravura avulsa nº 36 (Fig. 24 e 25), que apresenta um cenário de jardim com três baldaquinos (coretos) de cúpula bulbosa, inventada e desenhada por Joseph Galli Bibiena e esculpida por J. A. Pfeffel<sup>50</sup>.



**Fig. 23** - Gravura nº 6 – Três propostas para aparatos de exposição do Santíssimo Sacramento de Phillipus Passarinus in. Sc.



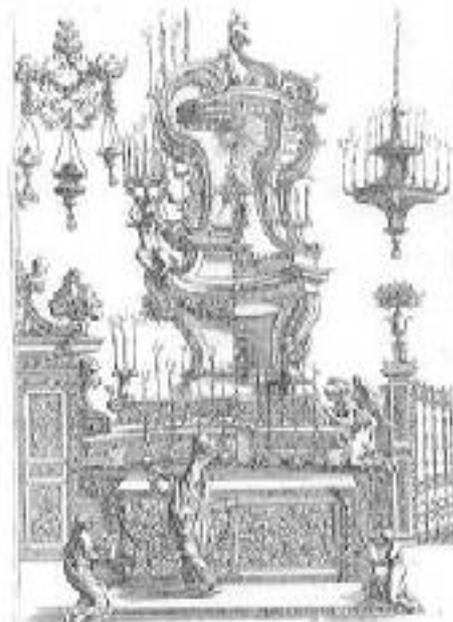
**Fig. 24** - Gravura de cenário teatral – jardim com três baldaquinos – inventado por Joseph Galli Bibiena e esculpido por J. A. Pfeffel. Faculdade de Belas Artes – UP-Portugal.



**Fig. 25** - Detalhe do baldaquino da Gravura anterior.



**Fig. 26** – Detalhe da Fig. 23



**Fig. 27** – Gravura nº 4 de Phillipus Passarinus com duas propostas, expostas em corte, para altares com arremates vazados. Faculdade de Belas Artes – UP – Portugal.

Não só as gravuras como o tratado de J. G. Bibiena foram amplamente difundidos em Portugal graças a atividade de um dos membros desta família de cenógrafos e arquitetos teatrais, o primo de Giu-

<sup>50</sup> Biblioteca da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto-BFBA-UP. Coleção de gravuras avulsas de Joseph Galli Bibiena.

seppe, Giovanni Carlo Sicino Bibiena<sup>51</sup> que trabalhou para D. José I, desde cerca de 1751 ou 1752 até a morte em 1760<sup>52</sup>. O próprio Giovanni utiliza o bulbo para arrematar o coreto de um cenário para a ópera 'Alessandro nell India', que fora gravado em 1754 por Ioan Berardi (Fig. 28) para ilustrar o libreto de 1755 da mencionada ópera, encenada em Lisboa<sup>53</sup>.

Considerando a fama que esta família de numerosos artistas gozava na Europa, é quase certo que as coletâneas de gravuras e também as gravuras avulsas de seu trabalho tenham chegado a Portugal e à Bahia antes da transferência de Giovanni para Lisboa. Mas não temos dúvidas que a vinda deste Bibiena para a Corte Portuguesa tenha influído muito para a maior divulgação das gravuras de seus ilustres familiares no mundo português.



**Fig. 28** - Cenário da ópera "Alessandro nell India", Giovanni Bibiena de Ioan Berardi, 1754.

Estas tradições convergem para a plástica adotada no retábulo do Senhor do Bonfim, do qual ressaltamos a sua cúpula acentuadamente oval, aberta e constituída de aros em volutas, conformação, que encontra antecedentes na cúpula pintada por Andrea Pozzo para o altar-mor em afresco

<sup>51</sup> BIBIENA, Giuseppe Galli. *Architettura, e Prospettive dedicate alla maestá di Carlo Sesto Imperador de Romani da Giuseppe Galli Bibiena, suo primo ingegner teatrale*, ed. *Architettura, inventore delle medesime*. Parisiis apud Bason. 50 p. il.

<sup>52</sup> PEREIRA, José Fernandes (Dir.) e Pereira, Paulo. (Coord.). *Dicionário da arte barroca em Portugal 1989*. p. 86-88.

<sup>53</sup> Biblioteca Nacional de Lisboa. "Cenário da ópera Alessandro nell India". In *Libreto de Pietro Metastasio*. Lisboa: 1755. Inv. MM 7052

da igreja Jesuíta de Frascatio realizado entre 1699 e 1701 e publicado na figura 69 do seu tratado<sup>54</sup>.

Se verificamos uma relação estreita entre as soluções do Bonfim e a de Pozzo, encontramos também outras experiências do próprio Pozzo que se inclui na cadeia formal desta cúpula vazada, trata-se do remate de volutas em 'C', duplas e encadeadas, dispostas em sentido contrário, que conclui o altar-mor da casa professa de Viena 'Kirche am Hof' edificado por Pozzo em 1709, ano da sua morte, reproduzido em desenho de S. Kleiner<sup>55</sup> (Fig. 30).



**Fig. 29** - Retábulo-mor afrescado por Andréa Pozzo, na Igreja jesuítica de Frascatio.

<sup>54</sup> Feo, Vittorio De. — *op. cit.*, p. 141-142.

<sup>55</sup> *Idem, ibidem*, p. 211-212.



**Fig. 30** - altarpiece of the house of the professor in Vienna 'Kirche am Hof' designed by Pozzo in 1709

Pozzo por sua vez deve ter conhecido a gravura de aparato para as quarenta

horas concebido por G. Amato em 1685<sup>56</sup> (Fig. 32).



**Fig. 31** - Figura 69 do 2º Volume do Tratado de Andréa Pozzo.

<sup>56</sup> 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 volume, p. 37.

(P13j), pois as mesmas volutas duplas em 'C' encadeadas, dispostas em contrário, aparecem. Embora estas experiências estejam mais distantes da cúpula vazada do Bonfim, há sem dúvidas influências, que percebemos inclusive, nos ornatos em folhas de acantos das volutas presentes no aparato de G. Amato.



**Fig. 32** - Aparato para as quarenta horas – G. Amato.

Pensamos que o gosto pelas estruturas vazadas já se manifesta no ambiente artístico baiano de meados para o final do setecentos, basta lembrarmos da cúpula vazada do retábulo-mor da igreja do Convento de Nossa Senhora da Lapa (Fig. 18), assim como o arremate vazado do retábulo-mor dos Terceiros de Nossa Senhora do Carmo entalhado por José Nunes de Santana de 1801-1803<sup>57</sup> (Fig. 33 e 34). Suspeitamos, entretanto que a cúpula do retábulo de N. Sra. da Conceição da Lapa foi introduzida no século dezenove, visto a oval irregular, um



<sup>57</sup> 224. (Coleção Selo Editorial Letras da Bahia, 25).

**Fig. 33** - *Cúpula do retábulo-mor da Ig. da Ordem 3<sup>a</sup> do Carmo – Salvador – Bahia.*



**Fig. 34** - *Retábulo-mor da Ig. da Ordem 3<sup>a</sup> de N. Sra. do Carmo – Salvador – Bahia – Talha de José Nunes de Santana, executada entre 1801 e 1803 – Fotografia Luiz Freire*

tanto torta do seu aro e da limpeza ornamental de seus filamentos, mas esta suspeita não se confirma documentalmente. De qualquer maneira devemos nos acautelarmos em relação a época da introdução dos arremates vazados nos retábulos baianos, mesmo por que a introdução de uma cúpula no retábulo da Ig. de N. Sra. da Conceição da Lapa demandava uma intervenção radical que pensamos difícil de execução, mais valendo a substituição inteira do retábulo.

O certo é que o entalhador do altar do Nosso Senhor do Bonfim (**Fig. 37**) fez desta obra um laboratório de experimentação formal, onde influências internas e externas se fazem notar. Ainda nas contribuições externas, notamos a grande semelhança entre o motivo que orna os plintos onde estão assentadas as figuras de dois dos evangelistas, São João e São Marcos, no plano lateral de fundo do retábulo e as consolas que aparecem no primeiro plano da gravura de teatro sacro de de G. G. Bibiena

que traz uma cartela com a seguinte inscrição bíblica “Susce perunt autem Jesum et adduxerunt Joaõ Cap 19 v. 16”<sup>58</sup> (**Fig. 35 e 36**).



**Fig. 35 e 36** - Soluções semelhantes entre gravura de G. G. Bibiena e mísula fitomorfa do pilar lateral do retábulo do N. Sr. do Bonfim.

Os feixes de plumas ou palmas são presos por duas fitas em 'X' que cingem o centro de cada feixe, havendo uma grande semelhança entre os motivos entalhados nos plintos da Igreja do Nosso Senhor do Bonfim e os que aparecem na gravura de Bibiena, e vêm comprovar a multiplicidade de influências que concorreram para a ornamentação desta Igreja.

Das influências internas ainda podemos observar a fórmula de baldaquino com dez, oito colunas dispostas em rotunda, que diferencia-se dos baldaquinos berninianos que apenas possuíam quatro colunas dispostas em quadrado. Em Portugal somente o retábulo-mor da Catedral da Sé do Porto, projetado por Santos Pacheco, possui seis colunas e quatro meias-colunas, com disposição diversa da tradição baiana.

<sup>58</sup> *Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Coleção de gravuras avulsas de cenários teatrais inventadas e desenhadas por G. G. Bibiena e esculpidas por J. A. Pfeffel.*



**Fig. 37** - Retábulo-mor da Igreja de N. Sr. Bom Jesus do Bonfim Salvador – Bahia – Fotografia de Sérgio Benutti

Os baldaquinos superpovoados de colunas com cúpula vazada devem ter sido abundantes na Bahia do século dezoito, pois o entalhador responsável pelo único exemplar que restou, António Mendes da Silva<sup>59</sup>, foi muito operoso e fez alguns retábulos-mores para as igrejas de Salvador, entre eles, o primeiro retábulo da Igreja de Nosso Senhor Bom Jesus do Bonfim erguido em 1752 e o da igreja dos terceiros dominicanos<sup>60</sup>, retábulos estes, que a reforma neoclássica fez desaparecer.

António Mendes da Silva (? - 20.08.1763) era “familiar do Santo Ofício, mestre entalhador e morador na cidade da Bahia”<sup>61</sup>. Começa a aparecer em documentos a partir de 1735, quando revestiu de talha o zimbório e as paredes da capela-mor, do arco cruzeiro para dentro, da Igreja da Santa Casa de Misericórdia da Bahia, fazendo ainda duas credências para a mesma capela<sup>62</sup>; entre 1745 e 1748 fez o retábulo e toda a talha da capela-mor da Igreja de São Domingos de Gusmão, em 1762<sup>63</sup>. Um ano antes da sua morte, “fez um retábulo para a capela do Sr. Bom Jesus da Saubara, no recôncavo baiano e propriedade da Irman-

dade da St. Casa de Misericórdia da Cidade do Salvador”<sup>64</sup>.

Há, portanto, uma grande possibilidade de ter sido um baldaquino de muitas colunas, o primeiro retábulo da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, hipótese já levantada por Carlos Ott<sup>65</sup>, pois foi entalhado pelo mesmo Mendes da Silva em 1752<sup>66</sup>, podendo a fórmula deste retábulo barroco, que desconhecemos a plástica, ter influenciado no modelo plasmado no início do século dezenove.

O baldaquino oitocentista da Igreja do Bonfim (**Fig. 37**) impressionou tanto os entalhadores e mesários das Irmandades e Ordens Terceiras de Salvador que a fórmula foi repetida pelo entalhador **Joaquim Francisco de Matos Roseira** no altar-mor da Igreja do Santíssimo Sacramento e N. Sra. do Pilar iniciado em 1829 e concluído em 1833<sup>67</sup> (**Fig. 38**).



**Fig. 38** - Retábulo-mor da Igreja de N. Sra. do Pilar – Fotografia Luiz Freire

Na versão do Pilar, algumas modificações aprimoraram a linguagem neoclássica do protótipo, a proporção das

<sup>59</sup> ALVES, Marieta. *Dicionário de artistas e artífices na Bahia.*, 1976. 210 p. p. 167.

<sup>60</sup> *Idem*, *ibidem*. p. 167.

<sup>61</sup> *Idem*. p. 167.

<sup>62</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>63</sup> *Idem*, *Ibidem*.

<sup>64</sup> OTT, Carlos. *História das Artes Plásticas na Bahia (1550-1900)*, 1992. v. II *Escultura*. p. 13.

<sup>65</sup> OTT, Carlos. *Evolução das artes plásticas nas igrejas do Bonfim, Boqueirão e Saúde*. p. 33.

<sup>66</sup> ALVES, Marieta. *op. cit.* p. 167.

<sup>67</sup> RUY, Afonso. *op. cit.* 1951, p. 8.

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 despe-se do excesso de ornatos 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 exemplar é, de toda a série, o de elaboração mais cuidada.

Este entalhador é ainda responsável pela segunda versão datada do modelo, o retábulo-mor da Ig. do SS. Sacramento da Rua do Passo, iniciado em 1848 e concluído em 1850<sup>68</sup> (Fig. 39). Aí, 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 um anel 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, desaparecem as figuras alegóricas e o nicho (já que neste caso o orago único é o Santíssimo Sacramento que ocupa o trono), o número de colunas permanece e sobre as impostas que ladeiam as volutas dianteiras, dois vasos como no do Pilar.

A sobriedade estrutural e ornamental aumenta com o cromatismo que reserva os dourados para as partes sensíveis da arquitetura e o branco para os fundos planos e/ou reentrantes. O douramento neste caso 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 neste exemplo uma tendência que vai predominar nos demais exemplares filiados ao modelo: a diminuição e arredondamento da cúpula numa reaproximação do arquétipo da coroa.



Fig. 39 - Retábulo-mor da Ig. do Santíssimo Sacramento da Rua do Passo. Fotografia de Heraldo Alvim

O vigor desta família não acaba nestes exemplos, ele é constatado em vários outros que não puderam ser datados ou que possuem datação atribuída, e são igualmente desconhecidos os seus autores. São eles:

O retábulo-mor da Igreja do Convento de N. Sra. da Palma datado por Maria José de Freitas como sendo de 1803<sup>69</sup> (Fig. 40).

Esta versão demonstra uma linguagem depurada na evolução neoclássica deste modelo, o que nos faz duvidar desta datação. 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.

<sup>69</sup> FREITAS, Maria José Rabelo. *op. cit.*, 1964, p. 16.

Não confiamos nesta datação, pois a autora não aponta os marcos cronológicos, nem os documentos que basearam 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-mor da Igreja de N. Sr. do Bonfim.

<sup>68</sup> ALVES, Marieta. *op. cit.* 1974, p. 129.

As oito colunas distribuem-se quatro de cada lado, em três planos diferentes,



**Fig. 40** - Retábulo-mor da Ig. do Convento da Palma. Fotografia de Sérgio Benutti

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 arredondada sustenta-se em seis volutas, mantém os festões entre as volutas e as bordas da cúpula e apresenta um elemento decorativo novo, pequenos triângulos rendados entre os aros; nas impostas dos extremos fronteiros, figuras alegóricas 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 e 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.

No que concerne a apresentação das alegorias esta, vai atingir o seu maior grau de amadurecimento no exemplar da Capela do Asilo D. Pedro II (Fig. 41), sem autor ainda conhecido e provavelmente edificado em cerca de 1887, ano da inauguração do Asilo. Nesse retábulo o programa iconográfico das virtudes teológicas está

completo e disposto na parte principal do retábulo em proporções harmônicas e enfáticas. Dessa maneira a Caridade se apresenta no cimo da cúpula vazada, a Fé Católica à direita do retábulo e a Esperança à esquerda do retábulo.



**Fig. 41** - Retábulo-mor da capela do Asilo D. Pedro II. – Fotografia de Sérgio Benutti

O retábulo mor da Igreja da Irmandade de N. Sr. dos Aflitos e Boa Sentença (Fig. 42) é similar ao da Igreja do Smo. 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 onde consta: “Foi concluída a reedificação d’esta capella mór [...] anno de 1870 [...]” é o do altar da antiga Sé (Fig. 43) e que se assemelha com os da

Rua do Passo e dos Aflitos, com pequenas alterações.



**Fig. 42** - Retábulo-mor da Igreja dos Aflitos. Fotografia Sérgio Benutti



**Fig. 43** - Retábulo-mor da antiga Sé de Salvador.

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 (**Fig. 44**), que pode ser lavra da década de setenta do século dezenove, tendo em vista a data de 1877 marcada em cartelas de dois altares vizinhos, de Sta. Luzia e Sto. Antônio e de São Caetano e S. Brás.

O derradeiro caso, trata-se do pequeno altar da capela que ocupa o último andar do Instituto Feminino na Bahia (**Fig. 45**), um exemplar único de adaptação do modelo as proporções quase de um nicho. Neste “retabulinho”<sup>70</sup>, são quatro as colunas, quatro as volutas achatadas; a pequena cúpula rematada por uma cruz, fica mais parecida com a antiga coroa e 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.



**Fig. 44** - Altar de N. Sra. das Angústias Ig. de São Sebastião do Mosteiro de São Bento – Salvador – Ba. Fotografia de Sérgio Benutti

Como intenção de repetir o modelo temos a 'maquete'<sup>71</sup> (**Fig. 46**) da or-

<sup>70</sup> Este era o termo que, na Bahia do século XIX, se empregava para designar pequenos retábulos.

<sup>71</sup> Esta miniatura da casa dos santos está exposta permanentemente na exposição que os terceiros franciscanos de Salvador mantém no pavimento superior, corredor do lado do evangelho, lateral as tribunas da capela-mor. Quanto as iniciais "J.P.F." constante nesta 'maquete', pensamos ser a do autor da 'maquete', o entalhador que se responsabilizou pela talha da

namentação da Casa dos Santos da Ordem Terceira de São Francisco feita por "J. P. F.", iniciais ainda não identificadas, onde o altar-mor, de Nossa Senhora 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 Roseira**<sup>72</sup> alterou o projeto.



**Fig. 45** - *Altar do pensionato S. José do Instituto Feminino da Bahia.*  
Fotografia Sérgio Benutti



**Fig. 46** - *Maquete da Casa dos Santos da Igreja da Ordem 3ª de São Francisco – Fotografia Luiz Freire*

É importante assinalar que esta linhagem de retábulos se popularizou à dimensão do culto do Senhor do Bonfim, o que gerou peça importante para a difusão do modelo, um ícone do seu altar litografado na Bahia, datado de 1860<sup>73</sup> (**Fig. 47**), vendido ou doado pela irmandade aos que acorriam ao santuário.

---

*Casa dos Santos, cujo nome deveria ser Joaquim Pereira Francisco de Matos (Roseira), conforme o cruzamento de dados das obras de Manuel Querino, Marieta Alves e documentos da Ordem Terceira de São Francisco.*

<sup>72</sup> ALVES, Marieta. *op. cit.*, 1948, p. 105.

---

<sup>73</sup> *O único exemplar desta litografia feita na Bahia ainda preservado, já um pouco deteriorado, encontra-se na Igreja do Rosário dos Pretos-Pelourinho, está emoldurado e pendurado na parede do corredor que dá acesso as tribunas da esquerda do altar mor. (Igreja da Irmandade de N. Sra. do Rosário dos Pretos das Portas do Carmo, Litogravura do altar de N. Sr. do Bonfim, 1860.).*



**Fig. 47** - *Litografia do retábulo-mor da Ig. de N. Sr. do Bonfim – 1860 - Acervo da Ig. de N. Sra. do Rosário dos Pretos.*

O culto do Senhor Bom Jesus do Bonfim ganhou grandes proporções já na sua introdução em meados do século dezoito, daí até o século vinte, tem mantido seu vigor graças a uma unanimidade religiosa que encontra adeptos em todas as classes sociais, e principalmente pelo fato de encontrar paralelismos nas religiões afro-baianas, cultivadas nos inúmeros terreiros de candomblé, onde Oxalá é o deus supremo, princípio criador, com prerrogativas e sentido semelhantes as do Senhor do Bonfim. É por isso que o santuário do Senhor do Bonfim enche-se de fiéis vestidos de branco, cor de oxalá, todas as sextas-feiras, sendo a festa deste Senhor a maior festa religiosa feita na Bahia desde a instituição do culto.

A difusão do modelo retabilístico do Bonfim demonstra a força da mística religiosa dos baianos, pois estando o templo na periferia geográfica da cidade, ocupou e ocupa, do ponto de vista artístico e cultural, o centro simbólico irradiador, como bem exemplifica a difusão do seu modelo retabilístico.

Fora da cidade de Salvador, no recôncavo da antiga província, hoje estado da federação brasileira, identificamos, sem fazermos recolha exaustiva, um retábulo-mor como membro desta família é o da Igreja de Nossa Senhora do Rosário da ci-

dade de Cachoeira (**Fig. 48**), onde o baldaquino transforma-se em retábulo parietal, e o remate adapta-se ao formato de meia cúpula sobre seis volutas em esses com os arranques das voltas inferiores pontiagudas sustentadas por seis colunas compósitas. Contudo o baldaquino pode ter influenciado na província mais do que apuramos e do que imaginamos.



**Fig. 48** - *Retábulo-mor da Igreja Matriz de N. Sra. do Rosário de Cachoeira – Bahia.*

Fora da antiga província da Bahia, temos como certo um empreendimento que levou a tradição do retábulo do Bonfim para o sudoeste do Brasil, o retábulo-mor da Sé de Campinas (**Fig. 49**), no estado de São Paulo, feito pela oficina do entalhador Vitoriano dos Anjos Figueiroa. Este artista aparece na Bahia fazendo quatro nichos para os altares da nave da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim entre 1818 e 1820<sup>74</sup>. De 1853 à 1864 trabalhou com outros entalhadores que leva da Bahia, inclusive seu filho, na talha da Catedral de Campinas, São Paulo<sup>75</sup>, onde reinterpreta o

<sup>74</sup> OTT, Carlos. *Evolução das artes plásticas nas igrejas do Bonfim, Boqueirão e Saúde.*, 1979. p. 148; MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices da Bahia, séculos XVI-XIX; Entalhadores.*, p. 1 (texto datilografado, originais para a publicação). (Não podemos rever o documento em virtude do desaparecimento do referido livro do arquivo da Irmandade).

<sup>75</sup> BRITTO, Jalumá. *História da catedral.* In *Diário do Povo, Campinas, Sábado 1º de junho 1974. Cap. XIV, p. 117-118.* (Biblioteca Pública Municipal Prof. E. M. Zink – Campinas – Documentário de Campinas)

baldaquino do Bonfim dando-lhe outra conformação.

No altar de Campinas, competente obra de talha, o entalhador fez duas cúpulas circulares, uma menor que a outra, a menor sobre a maior, constituídas de aros em volutas na forma de esses, ornadas com florões. Esta cúpula de dois andares apoia-se em volutas em esses ornadas com folhas e olivas, o bordo inferior da cúpula é repleto de grinaldas de flores pendentes. Toda a estrutura do baldaquino lembra a do Bonfim, as colunas são em número de quatro, com capitéis coríntios diferentes dos compostos do Bonfim, assim como é diferente a marcação das caneluras do terço inferior e dos limites dos três terços, a única ordem de plintos concorda com a do modelo.

Vitoriano mantém a monumentalidade do modelo, mas resolve os problemas de sobriedade e harmonia, mal solucionados no altar do Senhor do Bonfim. Não mais retornou à Bahia, sua terra natal, mas certamente alguns dos oficiais da sua oficina voltaram, pois a nova plástica concebida por Vitoriano na Catedral de Campinas reaparece em plano mais modesto e com variação no formato da cúpula dupla, que passa a ser oval, no baldaquino da capela do Santíssimo Sacramento, do lado do evangelho da Igreja de São Salvador (Fig. 50) da cidade baiana de Valença, do qual desconhecemos época e autor da manufatura.

Com este último exemplo, concluímos a abordagem desta tradição que se implantou na Bahia no século dezanove e que se enraizou num desenrolar plástico dos mais variados e importantes, pois passa a ser, no contexto complexo da talha oitocentista baiana, uma das principais marcas da reforma retabular.



**Fig. 49** - *Retábulo-mor da Sé de Campinas – São Paulo.*



**Fig. 50** - *Retábulo da capela do Santíssimo da Igreja de São Salvador – Valença – Bahia.*