

Origem e Evolução dos Retábulos Baianos

Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire- UFBA

Origem e Evolução dos Retábulos Baianos

Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire - UFBA

A presente comunicação constitui-se num pequeno excerto do quinto capítulo da tese “A Talha Neoclássica na Bahia” defendida na Faculdade de Letras da Universidade do Porto – Portugal, em 12 de junho de 2001. Neste capítulo conseguimos traçar uma genealogia simbólico-formal de alguns importantes modelos de retábulos-mores realizados na Bahia do séc. XIX, baseados na informação artística das gravuras avulsas, dos tratados arquitetônicos e ornamentais, dos projetos e das obras erguidas na Europa. O estudo nos remeteu ao acervo do séc. XVII e XVIII, o que nos permitiu não só revelar as matrizes dos retábulos feitos na Bahia oitocentista como aqueles erguidos nos setecentos.

Considerando a exigüidade deste espaço trataremos aqui apenas da origem e evolução de um tipo de retábulo forjado na Bahia oitocentista, aquele realizado entre 1813 e 1814 na capela-mor da Igreja de N. Sr. do Bonfim (Fig. 2), concebido e entalhado pelo entalhador Antônio Joaquim dos Santos¹, identificado no nosso estudo tipológico como sendo do 1º Tipo “Baldaquino arrematado por cúpula vazada sobre volutas”². Este altar, um baldaquino de oito colunas, é uma das primeiras realizações da renovação da talha das igrejas baianas operada no século XIX, ele repercutiu tanto em Salvador³ que

¹ Ott, Carlos. *Evolução das artes plásticas nas igrejas do Bonfim, Boqueirão e Saúde*. 1979. p. 124-125.

² FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. *A Talha Neoclássica na Bahia*. 2000. p. 408.

³ O historiador francês Germain Bazin notou apenas dois exemplares deste tipo, deixando de empreender um um cadastro sistemático deste fenômeno no mesmo nível que conseguimos fazer, o que nos permite

outras sete igrejas adotaram o seu modelo, sem contar com a repercussão no restante da província, chegando a extrapolar os limites territoriais baianos atingindo a província de São Paulo, especificamente a cidade de Campinas.

A conformação plástica concebida para o retábulo-mor da Igreja do Bonfim (Fig. 2), 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 para Portugal e para o mundo de sua influência cultural.

A mais antiga fonte iconográfica a que podemos ter acesso e que nos apresenta a estrutura de um baldaquino “rematado por uma coroa real fechada sobre volutas em esses” está numa 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)⁴ e intitulado de “O Sacrifício de Salomão”⁵. O surgimento desta idéia dá-se portanto em 1650, data da ereção deste teatro, mas a idéia já vinha sendo maturada nos 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 de 1624 à 1635, divulgado por gravuras datadas de 1765⁶ e 1766⁷, desenhadas por Francesco Panini e incisas por Domenico Montagù e o baldaquino da Basílica Liberiana de Santa Maria Maior reformada pelo arquitecto florentino Ferdinando Fuga e divulgado

hoje a ter a sua real dimensão. (BAZIN, Germain. *A Arquitetura religiosa barroca no Brasil*. 1956. v. 1. p. 308)

⁴ (www.britannica.com)(Carlo Rainaldi).

⁵ 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.” 1982. p. 171.

⁶ Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto - FBA-UP. 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 Montagù. Calcografia della Rev. Apostolica presso la Curia Innocenziana, 1765. Cota: G-57.

⁷ FBA-UP. Gravura avulsa “Veduta del di dentro di S. Pietro in Vaticano dagli ingressi principali della medesima”, desenhada por Francesco Panini e incisa por Domenico Montagù. Calcografia della Rev. Camera Apostolica presso la Curia Innocenziana, 1766. Cota: G-71.

por gravura de 1771⁸, desenhada por Francesco Panini e incisa por Francesco Barbazza. Nestes baldaquinos o tema da coroa aparece somente no altar da Basílica liberiana, enquanto no de Bernini vemos somente as volutas. Em comum eles tem o número de colunas, que são quatro e os lambrequins. Esta solução berniniana somente chegará a Portugal em meados do séc. XVIII, no altar da Igreja de S. Vicente de Fora, em Lisboa, que por sua vez influenciará o baldaquino da Ig. do Bom Jesus do Monte, em Braga projetado no final do mesmo século.

Do teatro de Rainaldi, o remate de cora real fechada sobre volutas será concretizado no altar baldaquino de Carlo Fontana feito para a igreja de Santa Maria em Traspontina, Roma⁹ em 1674¹⁰, divulgado, provavelmente no século dezoito, através de gravura avulsa com a inscrição “MAGGIORE ALTARE NELLA CHIESA DI SANTA MARIA TRANSPONTINA IN BORGO NUOVO – Archit. Del Cau.^r Carlo Fontana”.

Posteriormente à ereção do altar de Traspontina, Andrea Pozzo publica no segundo volume do seu tratado “*Perspectiva pictorum et architectorum*” a fantasia que intitulou “altare capriccioso” “idealizado depois de saber “que em uma igreja principal de Roma tinha que ser feito um altar-mór, que variasse dos muitos outros”¹¹.

“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

⁸ FBA-UP. 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.

⁹ FEO, Vittorio De. “Le cappelle e gli altari” in FEO, Vittorio De e Martinelli, Valentino. *Andrea Pozzo*. 1996. p. 119-120. p. 114-143.

¹⁰ 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).

¹¹ FEO, Vittorio De. *Op. cit.* p. 118.

*compiuta espressione nell'altare maggiore della collegiata di San Michele
Arcangelo a Lucignano.*¹²

A solução do altar-mor da Colegiada de Lucignano, na Toscana, realizada entre 1702 e 1704, 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. Esta solução de Pozzo foi muitas vezes replicada; são cópias na escala reduzida, o altar-mor de “Santa Maria delle Grazie a Casteldelpiano quanto quello di San Giovanni Battista a Chianciano”¹³.

A experiência foi sendo maturada pela via de Andrea Pozzo e Carlo Fontana (Bruciatto, próximo a Como, 1634 – Roma, 1714)¹⁴, 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 1707¹⁵ erguido na igreja de Santo António dos Portugueses em Roma e divulgado em gravura¹⁶. A lição foi bem assimilada pelo arquiteto português Manuel Rodrigues dos Santos no catafalco que ergueu na mesma igreja para as pompas fúnebres de D. João V, 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, Ioseph Vasi Corleonensis Sculp. Romae Sup. Perm^a 1751”. Neste catafalco Manuel dos Santos aprimorou a solução

¹² FEO, Vittorio De. *Op. cit.* p. 119.

¹³ FEO, Vittorio De. *Op. cit.* p. 121.

¹⁴ New Advent. Partners with single Catholics Online. The Catholic Encyclopedia. www.newadvent.org/cathen/. (Carlo Fontana).

¹⁵ LIMA, Maria Luísa Gonçalves Reis. *A renovação estética da igreja do Bom Jesus do monte na época contemporânea*. 1996. , v. 1, p. 96. (Poligrafia)

¹⁶ FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. *Tradição e modernidade nos retábulos-mores das igrejas soteropolitanas*. In PORTUGAL, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses. “Portugal/Brasil-Brasil/Portugal: duas faces de uma realidade artística”. 2000. p. 326.

anterior de Fontana dotando-o de uma grande coroa real fechada com cortinas pendentes, encimada por uma bola e uma cruz latina.

A relação entre um catafalco e outro não se faz por acaso, mas pelo fato de ter o arquiteto Manuel 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 países¹⁷. Por outro lado Fontana estuda com Gianlorenzo Bernini, um dos mais profícuos arquitetos e escultores do barroco italiano e mundial¹⁸ e colaborando mais tarde com Carlo Rainaldi, idealizador do teatro sacro mencionado anteriormente.

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 supõe que o arquiteto trabalhou na reedificação desta igreja, 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, cujas solenidades culminaram no dia 13 de Setembro de 1707¹⁹.

Os catafalcos erguidos em honra de D. João V foram também responsáveis pela divulgação da idéia do remate no reino e no além-mar e sem dúvidas influenciaram os retábulos baldaquinos, influência já apontada por Maria Luísa Lima para o caso bracarense²⁰. Dos catafalcos erigidos, restaram alguns projetos, entre os quais um merece atenção pelo remate de coroa real fechada sobre volutas, é aquele desenhado pelo sobrinho de Santos Pacheco para a Sé da cidade de São Paulo de Luanda em 1751, este carpinteiro de

¹⁷ 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, p.65-66.

¹⁸ New Advent. Partners with single Catholics Online. The Catholic Encyclopedia. www.newadvent.org/cathen/. (Gianlorenzo Bernini).

¹⁹ VALE, Teresa Leonor Magalhães do. *Op. cit.* p. 203.

²⁰ LIMA, Maria Luísa Reis. *Op. Cit.* 2v., v. 1, p. 96.

nome ainda desconhecido, foi degredado para Angola durante o governo de D. António Soares Portugal, Conde do Lavradio, que dirigiu as exéquias²¹. A conformação do catafalco de Luanda deve muito ao desenho de altar elaborado por G. M. Oppenord (Paris1672-1742)²² e publicado através da gravura número cinco, constante no seu livro “D’Autels et Tombeaux”²³.

O tema da coroa real fechada sobre volutas chegou cedo à cidade da Bahia, pois, entre 1729 e 1748, ele foi adotado nos dois altares do topo do transepto da Igreja conventual de São Francisco, dedicados, o do lado do evangelho, à Nossa Senhora da Glória²⁴ e o do lado da epístola, à São Luís, Rei de França, substituído pelo Sagrado Coração de Jesus.

O formato de baldaquino parece ser de meados dos setecentos. O mais antigo que preservou-se da avalanche reformadora da talha no séc. XIX, foi o retábulo-mor da Igreja do Convento das franciscanas capuchas de N. Sra. da Lapa, entalhado pelo “mestre entalhador António Mendes da Silva em 1755”²⁵. Nele vemos o baldaquino com o excesso de colunas, neste caso dez, que caiu no gosto dos baianos a ponto de permanecer em voga no séc. XIX.

Neste percurso formal a transformação da coroa em cúpula dá-se em cerca de 1805-6, no projeto para o baldaquino do Santuário do Bom Jesus de Braga, desenhado pelo arquiteto bracarense Carlos Amarante. Aí a transformação foi radical, pois a cúpula projetada distancia-se em demasia da

²¹ SIMTH, Robert C. *Os mausoléus de D. João V nas quatro partes do mundo*. 1955. 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.

²² "...Un des plus charmants décorateurs du XVIII^e siècle. Il bénéficie 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. T. 6 p. 434

²³ Biblioteca da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. *Livre D'autels et tombeaux inv. G. M. Oppennord e scul. Huquier*. Grav. nº 5, Cota: N-38.

²⁴ Fotografia de Robert Chester Smith, Arquivo de Arte da Fundação Calouste Gulbenquian.

²⁵ ALVES, Marieta. *Convento da Lapa, Salvador*. 1953. p. 10.

coroa real fechada, têm formato de tronco de cone fechado com 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.

O retábulo do Bom Jesus de Braga teve o seu entalhamento concluído por volta de 1813, no mesmo ano, o retábulo de N. Sr. do Bonfim da Bahia (Fig. 2) começava a ser feito. Se o primeiro serviu de modelo para o segundo, isso se deu apenas ao nível do princípio empregue no remate, o de 'cúpula sobre volutas', dos capitéis compósitos e na marcação do terço inferior (embora o tipo de marcação das do Senhor do Bonfim seja bem diferente), no mais o baldaquino da Bahia diferencia-se radicalmente do de Braga. Evidenciando ter sido fruto de experimentação formal e estilística no ambiente baiano, a transformação da simbólica coroa real fechada em cúpula oval vazada, pois ele traz para o séc. XIX a tradição dos baldaquinos setecentistas baianos superpovoados de colunas dispostas em rotunda, no seu caso, oito e demonstra um vacilo estilístico próprio de um entalhador com formação ou informação marcadamente barroca e rococó.

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 bastante classicizada da cúpula em tronco de cone fechado do baldaquino do Bom Jesus de Braga. Estas diferenças diminuem a idéia de uma influência do modelo português sobre o baiano, não se descartando de todo esta possibilidade.

As razões simbólicas para o remate 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 decoração arquitectónica) e ... coroas de flores dos gozadores da vida. No Novo Testamento, compara-se a luta da fé com os jogos olímpicos”²⁶.

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 frequência coroas da vitória em lajes sepulcrais, sarcófagos...”²⁷, identificando-se também “na linguagem bíblica [...] e no horizonte da arte cristã primitiva e medieval [...] com a simbologia da coroa/ornamento régio”²⁸.

O último significado fica mais esclarecido se pensarmos que do séc. XVI ao séc. XIX 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 desconhecidas, 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 remates de arco cruzeiro coroando escudos com armas da realeza

²⁶ Heinz-Mohr, Gerd. *Dicionário dos símbolos: imagens e sinais da arte cristã*. 1994. p. 111-112.

²⁷ Idem. *Ibidem*. p. 112.

²⁸ Idem. *Ibidem*. p. 112.

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 remate de arco cruzeiro chega ao séc. XIX, onde num só remate 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.

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 maneira 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 acrescem 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”²⁹.

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”³⁰.

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

²⁹ BIEDERMANN, Hans. *Dicionário ilustrado de símbolos*. 1993. p. 109.

³⁰ Idem. *Ibidem*. p. 109.

participação da natureza celeste, de que o círculo é o símbolo. Ela une, na pessoa do *coroador*, 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”³¹.

Resta-nos agora entendermos a coroa na simbologia Mariana, esta liga-se diretamente ao seu filho Jesus, que por seu padecimento fez também sofrer a sua mãe, por isso transformada na Rainha dos Mártires, vejamos como 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.”*³²

Na Bahia do século dezoito também verificamos a propagação de um remate 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’³³ e que pode,

³¹ CHEVALIER, Jean et Gheerbrant, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 1992. p. 289.

³² 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*. 1849, T 3. p. 88-89

³³ BAZIN, Germain. *Op. cit.*. v. I.

pelo menos no sentido simbólico, advir da coroa, embora as origens dele, também sejam encontradas na arte italiana.

Das invenções italianas onde o bulbo aparece, que foram propagadas destacamos a do tratado de Andrea Pozzo, o já referido 'altar caprichoso', e ainda, bem anterior a de Pozzo, a gravura avulsa nº 6³⁴ que apresenta três propostas para aparatos de exposição do Santíssimo Sacramento, desenhados por Philippus Passarinus (Roma, 1638-1698)³⁵, onde encontramos também um antecedente da cúpula vazada do baldaquino do Bonfim (Fig. 2), e não só, em várias propostas de aparatos deste artista, divulgadas por gravuras avulsas de nº 2 e 4³⁶, encontramos cúpulas vazadas em aros avolutados.

Embora a invenção de Passarinus seja a mais antiga que podemos apurar, pois certamente foi concebida no séc. XVII, momento ápice da estética barroca, bulbos desta espécie encontram-se ainda na gravura avulsa nº 36, que apresenta um cenário de jardim com três coretos de cúpula bulbosa, inventada e desenhada por Joseph Galli Bibiena e esculpida por J. A. Pfeffel³⁷.

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 Giuseppe, Giovanni Carlo Sicino Bibiena³⁸ que trabalhou para D. José I, desde cerca de 1751 ou 1752 até a morte em 1760³⁹. O próprio Giovanni utiliza o bulbo para rematar o coreto de um cenário para a ópera *Alessandro nell India*, cenário gravado em 1754 por

³⁴ BFBA-UP. Coleção de gravuras avulsas de Philippus Passarinus.

³⁵ 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'crivains spécialistes français et étrangers*. 1966. t. 6, p. 539.

³⁶ BFBA-UP. Coleção de gravuras avulsas de Philippus Passarinus

³⁷ BFBA-UP. Coleção de gravuras avulsas de Joseph Galli Bibiena.

³⁸ BIBIENA, Giuseppe Galli. *Architettura, e Prospettive dedicate alla maestá di Carlo Sesto Imperador de Romani da Giuseppe Galli Bibiena, suo primo ingegner teatrale*, ed. Architetto, inventore delle medesime. Parisiis apud Basan. 50 p. il.

³⁹ PEREIRA, José Fernandes (Dir.) e Pereira, Paulo. (Coord.). 1989. p. 86.-88.

Ioan Berardi para ilustrar o libreto de 1755 da mencionada ópera, encenada em Lisboa⁴⁰.

O certo é que estas tradições convergem para a plástica adotada no retábulo do Sr. do Bonfim (Fig. 2), do qual ressaltamos a sua cúpula oval, que é aberta e constituída de aros em volutas, conformação, que encontra antecedentes na cúpula pintada por Andrea Pozzo para o altar-mor em afresco da igreja Jesuíta de Frascatio realizado entre 1699 e 1701 e publicado no seu tratado⁴¹.

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. Kleiner⁴².

Pozzo por sua vez deve ter conhecido a gravura de aparato para as quarenta horas concebido por G. Amato em 1685⁴³, 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.

Não podemos perder de vista o fato de que o gosto pelas estruturas vazadas já se manifesta no ambiente artístico baiano setecentista, basta lembrarmos da cúpula vazada do retábulo-mor da igreja do Convento de Nossa Senhora da Lapa, assim como o remate vazado do retábulo-mor dos Terceiros

⁴⁰ Biblioteca Nacional de Lisboa. "Cenário da ópera *Alessandro nell'India*" . In *Libreto de Pietro Metastasio*. Lisboa: 1755. Inv. MM 7052

⁴¹ Feo, Vittorio De. *Op. cit.*, p. 141-142.

⁴² Feo, Vittorio De. *Op. cit.*, p. 211-212.

⁴³ 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*, 1991, II volume, p. 37.

de Nossa Senhora do Carmo entalhado por José Nunes de Santana de 1801-1803⁴⁴. O certo é que o entalhador do altar do Nosso Senhor do Bonfim fez desta obra um laboratório de experimentação formal, onde influências internas e externas se fazem notar.

Dos baldaquinos superpovoados de colunas com cúpula vazada, que devem ter sido abundantes na Bahia setecentista, o único que restou foi o da Igreja do Convento de N. Sra. da Lapa, realizado em 1755 por António Mendes da Silva⁴⁵, responsável pela talha de vários outros retábulos-mores que a reforma neoclássica fez desaparecer.

António da Silva (? – 20.08.1763) era “familiar do Santo Ofício, mestre entalhador e morador na cidade da Bahia”⁴⁶. 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 capela⁴⁷; entre 1745 e 1748 fez o retábulo e toda a talha da capela-mor da Igreja de São Domingos de Gusmão, em 1762⁴⁸. Um ano antes da sua morte, “fez um retábulo para a capela do Sr. Bom Jesus da Saubara, no recôncavo baiano e propriedade da Irmandade da St. Casa de Misericórdia da Cidade do Salvador”⁴⁹.

Há, portanto, uma grande possibilidade de ter sido um baldaquino de muitas colunas, o primeiro retábulo da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, pois foi entalhado pelo mesmo Mendes da Silva em 1752⁵⁰, podendo a fórmula deste retábulo barroco, que desconhecemos a plástica, ter influenciado no modelo plasmado no início do século dezanove.

⁴⁴ Ott, Carlos. *Atividade artística da Ordem 3ª do Carmo da Cidade do Salvador e de Cachoeira*. 1998. p. 224.

⁴⁵ ALVES, Marieta. *Dicionário de artistas e artífices na Bahia*. 1976. p. 167.

⁴⁶ Idem., *Ibidem*. p. 167.

⁴⁷ Idem., *Ibidem*. p. 167.

⁴⁸ Idem., *Ibidem*. p. 167.

⁴⁹ OTT, Carlos. *História das Artes Plásticas na Bahia (1550-1900)*. 1992. v. II Escultura. p. 13.

⁵⁰ ALVES, Marieta. *Op. cit.* p. 167.

Deste modo, os retábulos-mores concebidos na Bahia do séc. XVIII e pelo menos o retábulo do Sr. do Bonfim feito nos oitocentos estão na cadeia filial dos altares, aparatos, catafalcos e pérgolas concebidos na Itália, França e Portugal, constituindo-se em importantes obras de invenção local, pois estas relações não se faziam em termos de cópia servil, mas num contexto de recriação, ou de invenção em que as obras realizadas ou projetadas serviam como fonte inspiradora. Por tudo isto a tipologia de retábulos existente na Bahia assume uma qualidade, variedade e complexidade notável e valorizadora deste fenômeno artístico no contexto da arte ocidental.

Bibliografia

- ALVES, Marieta. *Convento da Lapa, Salvador*. Salvador: Prefeitura do Salvador, 1953. 26 p. il. (Pequeno guia das igrejas da Bahia).
- _____. *Dicionário de artistas e artífices na Bahia*. Salvador: Universidade Federal da Bahia/Conselho Estadual de Cultura, 1976. 210 p.
- BAZIN, Germain. *A Arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1956. v. 1.
- 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.
- BIBIENA, Giuseppe Galli. *Architettura, e Prospettive dedicate alla maestá di Carlo Sesto Imperador de Romani da Giuseppe Galli Bibiena, suo primo ingegner teatrale, ed. Architetto, inventore delle medesime*. Parisiis apud Basan. 50 p. il.
- Biblioteca da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto – BFBA-UP. *Livre D'autels et tombeaux inv. G. M. Oppennord e scul. Huquier*. Grav. nº 5, Cota: N-38.
- BFBA-UP. *Livre D'autels et tombeaux inv. G. M. Oppennord e scul. Huquier*. Grav. nº 5, Cota: N-38.
- BFBA-UP. Coleção de gravuras avulsas de Philippus Passarinus.
- BFBA-UP. Coleção de gravuras avulsas de Joseph Galli Bibiena.

Biblioteca Nacional de Lisboa. “Cenário da ópera *Alessandro nell'India*”. In *Libreto de Pietro Metastasio*. Lisboa: 1755. Inv. MM 7052

BFBA-UP. Livre D'autels et tombeaux inv. G. M. Oppennord e scul. Huquier. Grav. nº 5, Cota: N-38.

BFBA-UP. Gravura avulsa “Veduta del di dentro di S. Pietro, com l'occhiata dell'interno della gran cupula sopra la Confessione” desenhada por Francesco Panini e incisa por Domenico Montagù. Calcografia della Rev. Apostolica presso la Curia Innocenziana, 1765. Cota: G-57.

BFBA-UP. 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.

BIEDERMANN, Hans. *Dicionário ilustrado de símbolos*. Trad. Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1993. 481 p. il.

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.

CROISET, 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.

FEO, Vittorio De e Martinelli, Valentino. *Andrea Pozzo*. Milano: Electa, 1996.

Heinz-Mohr, Gerd. *Dicionário dos símbolos: imagens e sinais da arte cristã*. Trad. João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1994. 393 p. il. p. 111-12. (Dicionários EP).

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. *A Talha Neoclássica na Bahia*. Porto:2000.

_____. *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.
- FUNDAÇÃO Calouste Gulbenquian. Arquivo de Arte. Fotografia de Robert Chester Smith.
- Heinz-Mohr, Gerd. *Dicionário dos símbolos: imagens e sinais da arte cristã*. Trad. João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1994. 393 p. il. (Dicionários EP).
- IPPAR. “A pintura em Portugal ao tempo de D. João V. 1706-1750; Joanni V Magnífico”, 1994, 457 p. il.
- 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.
- 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. (Poligrafia)
- 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
- OTT, Carlos. *Evolução das artes plásticas nas igrejas do Bonfim, Boqueirão e Saúde*. Salvador: Universidade Federal da Bahia/Centro de Estudos Baianos, 1979.
- _____ *Atividade artística da Ordem 3ª do Carmo da Cidade do Salvador e de Cachoeira*. Salvador: Secretaria da cultura e turismo, Fundação Cultural, EGBA, 1998. 252 p. il.
- _____ *História das Artes Plásticas na Bahia (1550-1900)*. Salvador: Alfa, 1992. 102 p. il. v. II Escultura. p. 13.
- PEREIRA, José Fernandes (Dir.) e Pereira, Paulo. (Coord.). *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Presença, 1989. 542 p. il.
- 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.
- 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 Patrimônio, 1999. 486p. p. 208. (Dissertação de Doutorado em História da Arte).

www.britannica.com

New Advent. Partners with single Catholics Online. The Catholic Encyclopedia.

www.newadvent.org/cathen/.

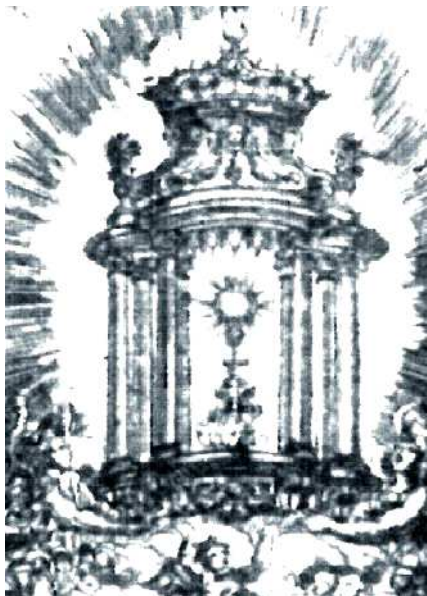


Fig. 1 – Detalhe da gravura do Teatro Sacro erguido por Carlo Rainaldi em 1650 na Igreja de Jesus de Roma.

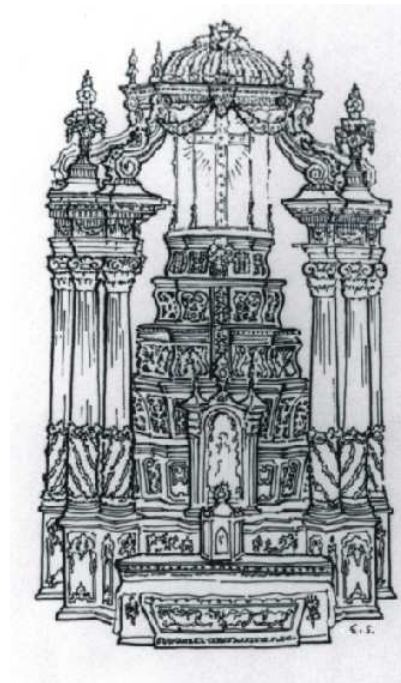


Fig. 2 – Desenho à nanquim do alçado do retábulo-mor de N. Sr. do Bonfim, Salvador, Bahia entalhado por Antônio Joaquim dos Santos entre 1813 e 1814. (Desenho de Elias