

ARTE E SUAS INSTITUIÇÕES

XXXIII COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira


Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Setembro 2013



 Sobre a imagem da capa: Trabalho de CARLOS ZÍLIO - "Rubens on the beach II, 2007, óleo e bastão de óleo sobre tela, 140x180cm".

O programa escultórico da Catedral de Salvador [Igreja do antigo Real Colégio de Jesus da Bahia¹]

Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho

Introdução

Em 1657 foi lançada a pedra fundamental da nova e monumental igreja do Salvador, a quarta construída pelos jesuítas para o Real Colégio da Bahia. Em 1672 ela já estava essencialmente concluída no que dizia respeito à arquitetura. (Figura 1) Nas palavras do então provincial da Companhia de Jesus no Brasil, Pe. Simão de Vasconcellos, seu projeto pautou-se no da “*igreja de Santo Antão de Coimbra, São Bento de Lisboa, e outras muitas que se fazem à moderna*”.²

Naquele período, o movimento barroco, nascido na Itália, há muito se tornara uma arte consagrada internacionalmente no mundo europeu. Mas as igrejas citadas como modelo para a do colégio baiano seguiam ainda os princípios arquitetônicos do Maneirismo Tardio, de longa permanência nas igrejas portuguesas metropolitanas e ultramarinas, generalizado em grande parte através dos arquitetos jesuítas durante o período da dominação espanhola (1580-1640), e que manter-se-ia aí dominante até meados do século XVIII.³

¹ O trabalho se insere na tese de doutorado da autora – “Memória da Arte Jesuíta no Brasil Colonial: os Reais Colégios de Salvador, Rio de Janeiro e Olinda” – e que está apoiada pela Lei Rouanet, PRONAC – 122527, para a publicação de um livro sob o mesmo título.

² Em “*Razões do acôrdo que se tomou no ano de 1654 sobre o sitio da Igreja nova*”. LEITE, 1945, V: 108.

³ SILVA, 1986: 185-186.



Figura 1 – Exterior da Catedral de Salvador

As obras de modificação, acabamento e ornamentação da igreja do Salvador, iniciadas ainda naquele ano de 1672, prolongaram-se até praticamente à expulsão dos jesuítas da Colônia, em 1759. (Figura 2). No entanto, diferentemente do projeto arquitetônico, o processo decorativo foi sensível às mudanças estéticas ocorridas ao longo do período, executado principalmente através da escultura em madeira, notadamente na talha dos retábulos, na imaginária e no forro da nave. Sabe-se que no Brasil colonial a escultura em madeira foi sempre reconhecida como uma das mais legítimas manifestações plásticas herdadas da arte sacra lusitana, cuja potencialidade visual a pintura jamais logrou alcançar, certamente pela maior capacidade de ser percebida em seu aspecto físico tridimensional e de promover uma grande aproximação com o fiel.



Figura 2 – Interior da Catedral de Salvador

A Decoração Retabular (1584-1757)

O Primeiro Ciclo Decorativo (Maneirista)

No Brasil, as primeiras referências de encomendas de retábulos pertencem ao antigo Real Colégio de Jesus da Bahia e provêm do anuário da Companhia e do *Tratado* do jesuíta Fernão Cardim, de 1584.⁴ Eram em número de três e provavelmente foram feitos para ornar a igreja do colégio que o governador Mem de Sá mandara construir às suas expensas, em 1561.⁵

Os atuais corpos superiores dos retábulos dos Santos Mártires e das Virgens Mártires,⁶ (Figura 3), esculpidos em madeira realçada com pintura a ouro, são dados como os remanescentes daquela igreja. Em 1717, cada um dos corpos foi unido inferiormente a um outro de inícios de Seiscentos, igualmente executado em talha dourada, para se adaptarem ao altíssimo pé-direito do transepto da nova e monumental igreja do Salvador. Em 1755, eles foram transferidos para as duas capelas do primeiro tramo do templo, a fim de darem lugar a dois retábulos barrocos consagrados a Santo Inácio e a São Francisco Xavier.

O corpo superior dos retábulos dos Santos e das Virgens Mártires insere-se na variante maneirista

⁴ CARDIM, 1939: 255.

⁵ Segundo a orientação norte-sul, no quarto leste, em parte do local correspondente à quarta igreja de Salvador (1657-1672), localizou-se a igreja de Mem de Sá (1561-1572), cujo frontispício era voltado para o sul, em direção ao Largo da Sé, conforme pode ser constatado na planta de Benedictus Mealius, "Recuperação da Cidade de Salvador", datada de 1624.

⁶ Desconhecemos a devoção inicial deste altar. A atual, do jesuíta São Francisco de Régis (1597-1640), é posterior à Restauração portuguesa. Este santo é cognominado o *Apóstolo dos Viverais* e festejado em 16 de junho.



Figura 3 - Tipos de retábulos e imagens da Catedral de Salvador

característica dos altares de pequeno porte,⁷ adequada aos espaços das primeiras igrejas jesuítas. Nos dois repete-se o conceito serliano de tabernáculo:⁸ a estrutura arquitetônica

⁷ Altar lateral tipo 4, na classificação de Germain Bazin. BAZIN, 1984, I: 259.

⁸ SERLIO, 1663: 97.

é articulada em um só andar e executada em talha de baixo-relevo. Caracteriza-se pelo uso mais livre do vocabulário arquitetônico e decorativo clássico, pois apresenta certos desequilíbrios e desproporções, como a tendência à acentuação da planimetria e da verticalidade, o gosto pelos motivos geométricos conjugados à movimentação inquietante dos grutescos, estes tratados como um trabalho plateresco. O enquadramento é feito por quatro semi-pilastras alongadas, esculpidas em dentículos e assentes sobre pedestais ornados com entrelaçados de vegetais. As semi-pilastras compartimentam o corpo superior em três divisões verticais, e cada uma delas contém um nicho em arco-pleno, encimado por um painel em forma de diamante. Os nichos funcionam aí como verdadeiros pés-direitos reservados à imaginária. Os capitéis das semi-pilastras são da ordem abreviada e confundem-se com a decoração dos frisos da arquitrave. O entablamento, em perfil direito, é arrematado por edícula formando ático, cujo centro está reservado a um painel pictórico. O dos Santos Mártires se perdeu. O das Virgens Mártires preserva um, maneirista, com o tema da “Ressurreição”, bastante difundido pela iconografia tridentina.⁹ Amparam a edícula duas aletas de perfil ondulante do tipo enrolados de pergaminho e almofadadas em apliques triangulares. Seu papel é o de simultaneamente estabilizá-la e preencher os ângulos do encontro da mesma com a linha horizontal do entablamento. A sensação de alongamento da composição é enfatizada

⁹ Conforme mostram duas pinturas do altar-mor da capela de São Miguel, da Universidade de Coimbra, executadas por “*Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão, que as contrataram em 1612.*” DIAS, 1990: 52-53.

pelos pináculos que marcam a prumada das semi-pilastras externas, pelas verticalidades do nicho e do painel central do coroamento. Essa disparidade funcional e decorativa marca o retábulo com um sentido de ambiguidade, próprio do maneirismo, ao conjugar formas arquitetônicas de caráter duradouro e provisório.¹⁰

O corpo inferior corresponde ainda à fase maneirista portuguesa de inícios de Seiscentos, porém o entalhe plateresco é sem um lavor delicado, indiciando um trabalho de fatura local. Constitui-se de um armário-relicário com dois painéis de abrir, cujas faces externas são ornadas por quatro falsas pilastras e três panos, e um central, composto por duas tábuas pintadas no último quartel do século XVII e que fechadas formam uma só cena.¹¹ As falsas pilastras e os panos laterais receberam decoração maneirista grotesca e funcionam como frisos verticais de ilhargas de altar. Os motivos das falsas pilastras, em *chutte*, representam rostos humanos, troncos tratados como vegetais e terminam em tranças com remate em cauda de peixes, que se afilam e dão ao conjunto uma sensação de estípite (um sustentante muito utilizado na arquitetura maneirista). Os dos panos laterais são folhagens, pencas e cachos de frutas – uvas,

¹⁰ O esquema aproxima-se ao “Desenho para retábulo da Capela da Porciúncula”, assinado por Francisco Moreira e datado de 1612. ALVES, 1989, II, est.1. Igualmente, com o retábulo lateral da igreja-matriz de Tancos. SMITH, 1962: 34-35

¹¹ O retábulo de São Francisco de Régis traz representada a “Visita da Virgem Maria a Santa Isabel” e o do Santo Cristo, a “Oração do Horto”, pinturas atribuídas pelo historiador Valentim Calderón ao jesuíta português, irmão Domingos Rodrigues, que as teria executado em cerca de 1675, provavelmente depois de concluir as obras de pintura e douração da capela-mor. Era natural de Torres Novas. Irmão Coadjuutor da Companhia de Jesus. Pintor e Dourador. Aparece no anuário de 1665-1670 como “*pictor, insistit caelaturae colorati auri ad ornatum naveae Ecclesiae*”. LEITE, 1945, V: 122, nota 7 e 124, nota 2. As faces internas das portas do armário apresentam mais duas pinturas: a “Anunciação”, esta também atribuída por Calderón ao pintor Domingos Rodrigues, e “Jarra com Flores”, uma decoração rococó, do século XVIII. CALDERÓN, 1973: 533-535.

cajus e provavelmente cacau,¹² uma decoração que corresponde à “*época áurea do uso de relevos de frutas*”, dos quais o historiador Robert Smith cita um belo exemplo - o coroamento do retábulo da capela de Nossa Senhora dos Mares, na igreja de São Domingos, em Viana do Castelo (1622).¹³ O arquiteto Lúcio Costa chama a atenção para a substituição do motivo das clássicas peras por cajus como um outro indicativo desses armários-relicários terem sido executados na colônia.¹⁴ Serve de remate um entablamento em perfil quebrado, cujos ornatos são de inspiração serliana – frisos com motivos geométricos e cornija com entrelaçados vegetais, tendo ao centro uma cabecinha de anjo. Em harmonia com o andar superior, os capitéis das falsas-pilastras inserem-se nesta decoração. Internamente, cada armário é compartimentado em quinze nichos, dispostos em cinco fileiras, que abrigam quinze bustos-relicários maneiristas, um com imagens de virgens mártires ursulinas¹⁵ e o outro, com as de santos mártires jesuítas.¹⁶ Onze destes bustos são de barro cozido, seguramente do início do século XVII, provavelmente parte dos doze que chegaram de Portugal em 1620 para ornar os altares da igreja de Mem de Sá. Os outros são de madeira

¹² Pepino, na interpretação de Valentim Calderón ou, mamão, na de Godofredo Filho. Em Relatório de 24/03/45, ÍPHAN, BA. PEREIRA, 1988: 46.

¹³ SMITH, 1962: fig. 24. DIAS, 1995: 116.

¹⁴ Pode-se ver igualmente esse motivo no coroamento do retábulo de São Lourenço dos Índios, de inícios de Seiscentos, da antiga igreja jesuítica de Niterói, no Rio de Janeiro. Robert Smith cita o retábulo de São Francisco Xavier, da igreja do Colégio de Funchal, datado de 1647, como uma das primeiras manifestações dessa tendência em representar flores e frutos tropicais.

¹⁵ Santa Úrsula, filha do rei da Bretanha, foi mártir em Colônia em cerca de 385 ou 453. Segundo a lenda, ela teria sido massacrada pelos hunos, na companhia de onze ‘mil’ virgens. É festejada em 21 de outubro.

¹⁶ A devoção dos Santos Mártires iniciou-se com o massacre dos jesuítas no Japão, em 1597, a mando do imperador Hideyoshi.

e devem ter sido aproveitados de estátuas serradas ao meio, para compor com aquelas primitivas de barro.¹⁷

Os corpos dos dois retábulos, conjugados, dão ao conjunto uma sensação de unidade, inserindo-os nas características de um retábulo do tipo altar-mor:¹⁸ uma composição de carácter arquitetônico e monumental, de partido articulado em dois ou mais corpos, que visa acentuar a amplidão da parte central e nos quais já se verifica a primazia da escultura sobre a pintura como elemento de composição e ornamental.

O Segundo Ciclo Decorativo (período de transição)

Os retábulos da capela-mor (c.1675) (Figura 4) e das capelas laterais de São Francisco de Borja (Figura 5), de São José e de São Pedro (c.1685),¹⁹ correspondem a um período de transição entre o décor da tradição maneirista e os primórdios do Barroco no mundo lusitano, movimento que ocorre a partir da restauração do trono português, sob a dinastia de Bragança (1640).

O da capela-mor é, sem dúvida, o melhor exemplar da igreja dessa transição. Foi encomendado pelo fundador e benfeitor da capela, Francisco Gil de Araújo, menos de uma década após o início da igreja, pois sabe-se que entre 1665-1670 já tinha recebido “*18 colunas primorosamente*

¹⁷ Lúcio Costa chama atenção para o estilo desses quinze nichos, que “*parece ser contemporâneo do estilo do corpo superior, mas que no entanto é evidente que não fazia parte integrante dele, pois a divisão dos nichos se fez arbitrariamente, sem levar em conta a prumada das pilastras que decompõem aquele corpo em três partes distintas*”. Costa, 1941, 5: 68, fig. VI h. e.69.

¹⁸ 5^A na classificação de Germain Bazin. BAZIN, 1984, I: 259.

¹⁹ Anteriormente era devotada a Santo André.



Figura 4 - Tipos de retábulos e imagens da Catedral de Salvador

lavradas.”²⁰ De acordo com o historiador Serafim Leite, seu autor deve ter sido o irmão João Correia (1614-1673), natural do Porto, reconhecido como “*reputado entalhador, escultor e imaginário*”,²¹ e que o anuário de 1659 diz estar no Brasil trabalhando como “*faber lignarius optimus*” e “*sculptor in Nova Ecclesia*”.²² O de 1665-1670 menciona,

²⁰ Bras. 9, 161v. LEITE, 1945, V: 122, nota 4.

²¹ ALVES, 1989: 112. BAZIN, 1984, I: 257, e DOMINGUES, 1968: 397-399.

²² Bras. 5(2), 14, 21v. e 36v. LEITE, 1945, V: 121, n.4 e 122, n.5.



Figura 5 - Tipos de retábulos e imagens da Catedral de Salvador

também, os jesuítas Luiz Manuel (1628-1710),²³ de Matozinhos, designado como “*egregius faber lignarius*”, e Domingos Trigueiros, designado primeiramente como discípulo daqueles dois escultores, depois como “*scriniarius egregius et sculptor*”.²⁴

²³ ALVES, 1989, I: 112. 5ª na classificação Germain Bazin. BAZIN, 1984, I: 259.

²⁴ Bras. 5(2), 67. LEITE, 1945, V: 122, n. 8.

A composição arquitetônica do retábulo mostra a articulação da estrutura de altar-mor maneirista, em dois corpos, à marcação curvilínea e cenográfica da primeira fase do Barroco em Portugal, chamada de Estilo Nacional. A decoração também apresenta esta conjugação de tipologias: o entalhe é miúdo e delicado, tratado em plateresco, e apresenta-se totalmente revestido de douramento, recurso visual grandiloqüente e majestático do barroco, largamente utilizado pela Igreja da Contrarreforma Triunfante, com o fim de estimular cada vez mais sensorialmente os fiéis à adesão à Fé Católica. Dentro desse mesmo espírito, a marcação da estrutura, em arco-pleno, induz à ideia de passagem para o estado de glória, retomada dos arcos triunfais romanos.

Os dois corpos do retábulo-mor são compostos, lateralmente, por dois pares de colunas delgadas e um painel central em arco-pleno. As colunas apresentam um décor tipicamente maneirista: capitel compósito; fuste cortado por friso no terço inferior e totalmente recoberto por motivos de entrelaçados de folhagens, flores e volutinhas, pencas de frutas, distribuídos a partir de um elemento central, no caso, medalhões ovais e querubins, à semelhança retábulo de Santo Antônio, da igreja do Colégio de Coimbra. Aparece timidamente a figura do pelicano, símbolo do sangue de Cristo, que seria largamente utilizada no estilo Barroco Nacional Português. O painel do corpo superior inicialmente era fechado, provavelmente para receber pintura. Em 1679 tomou a forma de um camarim (aberto na parede contígua à biblioteca), diz o anuário, *“lavrado com grande arte, para*

majestade do lugar, no qual o Augustíssimo Sacramento se expõe à adoração nos dias dos Jubileus".²⁵ De acordo com os princípios de teatralidade barroca, esta rápida adequação do retábulo à nova e "melhor" forma de altar – a do camarim abobadado com trono em pirâmide escalonada, do Estilo Nacional Português – serviu para colocar em evidência a imagem do Santíssimo, pois o culto eucarístico estava, então, em pleno vigor. As paredes interiores do camarim estão divididas em painéis recobertos de talha, esta com os mesmos motivos decorativos e a mesma fatura do retábulo-mor. Em algumas ocasiões o camarim é fechado por dois painéis de pintura seiscentista. Representam "*duas grandes e elegantes imagens*",²⁶ uma de Santo Inácio, outra de São Francisco Xavier, que Valentim Calderón atribui ao irmão Domingos Rodrigues,²⁷ segundo ele, o mesmo pintor que teria executado os painéis "Visita de Maria a Isabel" e "Visão do Horto", dos retábulos das Virgens e dos Santos Mártires. Como o Anuário de 1665-1670 se refere a Domingos Rodrigues como "*pictor, insistit caelaturae colorati auri ad ornatum novae Ecclesiae*",²⁸ é provável que ele também tenha exercido a importante função de dourador da talha do retábulo-mor.²⁹

O painel central do andar inferior do retábulo é em arco cego, e tem sobre ele, adoçado, um sacrário, na forma de um meio hexágono, cujas medidas são coincidentes. É serliano o seu conceito construtivo, que produz em miniatura

²⁵ LEITE, 1945, V: 123-135.

²⁶ LEITE, 1945, V: 124.

²⁷ Natural de Terras Novas. CALDERÓN, 1973: 18.

²⁸ Bras. 5 (2), 33v, 36v; 42. LEITE, 1945, V: 122, n.7 e p.124, n.2.

²⁹ Para o sentido e técnica do douramento ver ALVES, 1989, II: 183-211.

o efeito arquitetônico do retábulo. Está dividido em dois andares, e tem a forma de um dossel, cobertura que indica majestade, largamente utilizada no Barroco. No entanto, os elementos sustentantes apresentam um décor maneirista, com motivos e fatura semelhantes ao do retábulo, o que faz supor terem sido ambos executados na mesma ocasião. O andar superior do sacrário é aberto, ladeado por dois pares de colunas coríntias, com os dois terços superiores do fuste estriados diagonalmente, em movimentos opostos, e o terço inferior decorado como os do primeiro andar.³⁰ O andar inferior é composto por dois pares de colunas coríntias, cujo fuste e base estão totalmente recobertos por motivos de folhagens, volutinhas e medalhões ovais. Os entablamentos dos dois corpos repetem os motivos da decoração dos painéis das bases: cabecinhas de anjo como elemento irradiador dos entrelaçados e volutas de folhagens, flores e pencas de frutas. O fundo parietal e a cúpula do sacrário são recobertos de uma talha semelhante, mas mais graúda. A historiadora Sônia Gomes Pereira acha provável que o sacrário tenha sido adoçado ao retábulo ainda na sua construção *“porque o arco-cego não recebeu douração e há mesmo um pedaço da moldura inferior esquerda que não está nem talhada”*. E levanta a hipótese de que *“este arco-cego do primeiro andar tenha*

³⁰ Para Lúcio Costa, este segundo corpo é *“uma espécie de sobrado”* e parece ter sido adaptado de outro sacrário, *“pois tanto sua cornija, friso e arquitrave, como o embasamento, tornejam ligeiramente uma segunda vez, depois do torneamento maior correspondente às colunas geminadas, indício de ter havido ali um fechamento semelhante ao da parte de baixo*. Ele mostra também que este segundo corpo *“encobre um grande arco destinado, evidentemente, a enquadrar a cúpula do sacrário propriamente dito, pois ainda se vêem, nos tímpanos desse arco, por detrás do referido “sobrado”, meio escondidas, as clássicas cabeças aladas de querubins”*. COSTA, 1941, 5: fig. VI i, fig. 19 e fig. VI g.

“sido um nicho para colocação de imagem”, chamando a atenção para o seu tratamento - *“moldura entalhada e dois anjos no seu enquadramento”* - que repete o dos nichos dos retábulos principais das igrejas de São Roque, de Lisboa, e do Espírito Santo, de Évora.³¹

As ilhargas que rematam lateralmente o retábulo-mor lembram, no motivo e na fatura, os painéis laterais do corpo inferior dos armários-relicários seiscentistas das Virgens e dos Santos Mártires. Como aqueles, elas são decoradas por uma talha graúda e mais densa, em forma de *chute*, com motivos de carranca, coruja, tranças em cauda de peixe, escamas, folhagens, palmetas, flores de lis, abacaxis, cajus, mamões ou cacaus e cachos de uva. Para Lúcio Costa, os dois estilos são *“contemporâneos”*,³² levantando a hipótese de, neste caso, o fundo da capela-mor seiscentista também ser de origem brasileira. Ele imagina que os painéis e as nesgas tenham sido executados na mesma ocasião, para preenchimento e integração de vãos.

O coroamento do retábulo-mor, em duas arquivoltas concêntricas, sugere a já adoção do remate em estilo Barroco Nacional Português. Mas ao contrário deste, que através de uma identidade decorativa com os suportes, pretende dar um sentido unitário à composição, o daquele apresenta uma ornamentação bastante diferenciada das colunas que o sustentam e os dois corpos. Na verdade, seus motivos de entrelaçados, expandidos em volutas, a partir de cabecinhas de anjo, repetem, em maior

³¹ PEREIRA, 1988: 59.

³² COSTA, 1941, 5: 67, figs. 20 e VIg.

escala, os elementos decorativos do entablamento. De qualquer modo, vale a consideração da historiadora Lígia Martins Costa, de que tanto *a inovação das arquivoltas apilastradas, quanto a superposição de pares de colunas de igual tratamento formam neste altar um embrião do novo estilo*.³³

No restante da capela-mor, a talha serve de emolduramento para uma decoração pictórica. As paredes laterais têm o terço inferior revestido em silhares de azulejaria azul e amarela sobre fundo branco e os dois terços superiores divididos em dezoito painéis de pintura seiscentista, executados a óleo sobre madeira e simetricamente distribuídos, nove de cada lado, em três fileiras de três quadros. A temática dessas pinturas versa sobre cenas do Evangelho, notadamente as passagens que enfatizam, na história da vida de Jesus Cristo, os sinais de reconhecimento de sua atividade missionária e redentora.³⁴ Valentim Calderón sugere a possibilidade dos painéis terem sido pintados pelo irmão Domingos Rodrigues, devido à *“grande relação”* que existe entre o painel da “Visita” do retábulo dos Santos Mártires e o desta capela-mor.³⁵ O teto da capela mor, abobadado, é dividido em quinze caixotões, cada qual contendo um painel de

³³ COSTA, 1973: verbete 2.

³⁴ Na parede lateral esquerda, da esquerda para a direita, de cima para baixo: “Anunciação”; “Visitação”; “Adoração dos pastores”; “Circuncisão, conforme a Lei de Moisés”; “Adoração dos Reis Magos”; “Apresentação de Jesus no Templo e o seu reconhecimento, como Messias, por Simeão”; “Fuga para o Egito”, “Jesus discute no Templo, aos doze anos, com os Doutores da Lei”. Na parede lateral direita, da esquerda para a direita, de cima para baixo: “Cura do leproso”; “Milagre nas Bodas de Canaã”; “Ressurreição da filha de Jairo”; “Milagre da multiplicação dos pães e dos peixes”; “Encontro de Jesus com a samaritana”; “Jesus perdoa a pecadora arrependida”; “São Pedro anda sobre as águas”; “Jesus e a mulher adúltera”; “A ressurreição de Lázaro”.

³⁵ De autoria não identificada. CALDERÓN, 1973: 533-535.

pintura maneirista, à têmpera sobre madeira, com motivos de arabescos vegetais nas cores predominantemente vermelha, azul e ouro, que caracterizam realeza.

Enfim, a composição arquitetônica e o tratamento decorativo da capela-mor expressam, como um todo, uma conjugação de tipologias: movimentação volumétrica da estrutura, ainda que executada em talha de baixo-relevo, cinzelada como prata; o uso mais livre do vocabulário arquitetônico e decorativo clássico, que apresenta certos desequilíbrios e desproporções, como a tendência à acentuação da verticalidade e o gosto pelos motivos geométricos conjugados à movimentação inquietante dos arabescos e grutescos; a procura da simetria e da lógica espacial, através da utilização da estrutura arquitetônica serliana.

Os retábulos das capelas laterais de São Pedro, São Francisco de Borja (Figura 5) e São José apresentam composições arquitetônicas e decorativas semelhantes. Estão inscritos em arco pleno, numa estrutura maneirista do tipo altar-mor – divisão espacial em dois corpos, com marcações verticais e horizontais e acentuadamente planimétrica e recobertos de talha lavrada em plateresco. O corpo superior é composto por quatro semi-pilastras compósitas, misuladas, intercalados por três painéis, os laterais decorados com motivos de folhagens entrelaçadas formando volutas, a partir de uma cabecinha de querubim como elemento central irradiador. O corpo inferior é formado por três intercolúnios – dois painéis laterais e um nicho central muito raso, aberto em arco pleno, onde

se localiza a imagem da devoção principal da capela. As colunas são do tipo barroco pseudo-salomônico: capitel compósito, fuste espiralado e recoberto de motivos da parreira. Os entablamentos são classicizantes. No corpo superior, os frisos recebem uma decoração maneirista (dentículos, óvulos e entrelaçados de folhagens) que se repete no inferior. Neste, os entrelaces têm cabecinhas de anjo como elemento irradiador. Lúcio Costa mostra que “*a ornamentação corrida dos painéis laterais do corpo inferior desses retábulos foi mutilada no intuito de se abrir lugar para “culs de lampe” com imagem e dossel*”,³⁶ o que representou uma tentativa de barroquizá-lo. Chama atenção ainda para o altar de São José, cuja “*talha já perdeu no corpo superior aquela feitura miúda e delicada, de modelado baixo, com aparência de coisa cinzelada, que se observa nas talhas dos retábulos mais antigos, adquirindo, pelo contrário, maior largueza e volume.*”³⁷ O coroamento conjuga um tímido perfil em arcos concêntricos e aduelas, do Barroco Nacional, a um tímpano decorado em remate tipicamente maneirista: recortado em folhagens e enrolados de pergaminho, entrelaçados de folhagens, flores, volutinhas, e pencas de frutas, e aberto por um medalhão central.

O Terceiro Ciclo Decorativo (Barroco Nacional Português)

O terceiro momento do décor em talha da igreja insere-se no Barroco Nacional Português, do qual a capela

³⁶ COSTA, 1941, 5: Vlj.

³⁷ COSTA, 1941, 5: 70.

mor da igreja do Jesus, em Coimbra, é modelo exemplar. Correspondem-no, em parte, o retábulo de Santa Úrsula (c.1694), pois ele está sob a mesma estrutura arquitetônica maneirista dos retábulos de São Francisco de Borja, São José e Santo André, mas mostra já uma talha volumétrica, decorada com motivos do Nacional Português. Os das capelas de Sant'Ana Mestra (c.1722), de Nossa Senhora da Conceição (1733) (Figura 6) e de Nossa Senhora das Dores, confirmam-se nesta tipologia. Suas formas mostram um caráter dinâmico, no qual predominam o volumétrico sobre o arquitetural e a marcação curvilínea de sentido triunfal: composição articulada em um só corpo, inserida em um perfil fechado em arco pleno e arrematado em arquivoltas concêntricas, que circunscribe um camarim central contendo uma pirâmide escalonada (chamada trono), para abrigar a imagem devocional. Um ritmo unitário percorre todo o conjunto da composição, orientando-a para o princípio de ascensão que se propaga nos enrolados das colunas espiraladas, das pilastras e dos arcos repetidos do frontão. Esta movimentação tumultuada focaliza o camarim e dirige-se também para o alto, onde enormes aduelas, como raios, selam o coroamento. Nos dois primeiros retábulos, o camarim divide com uma tarja emblemática o centro da composição. No de Nossa Senhora das Dores, como numa boca de cena barroca, ele domina inteiramente o espaço, deslocando a tarja para o centro das arquivoltas. Os motivos ornamentais que caracterizam estes quatro retábulos, simbólicos da iconografia cristã, também são tratados em acentuada volumetria: o vocabulário



Figura 6 - Tipos de retábulos e imagens da Catedral de Salvador

naturalista – emaranhados de espinhosas folhas de acanto (consciência da dor do pecado) e de videira (sangue de Cristo) das quais emergem figuras de *putti* (retomados da

iconografia clássica como anjos-meninos, mensageiros do amor divino) e das aves fênix ou pelicano (Ressurreição) – apresentam-se em violentos contorcidos e contrastes de luz e sombra, característicos da arte barroca.

O Quarto Ciclo Decorativo (Barroco Joanino)

O quarto ciclo decorativo, corresponde à fase final do Barroco em Portugal, conhecida como Estilo Joanino. Notadamente marcado pelo barroco romano, o estilo desenvolveu-se a partir da colaboração de artistas italianos na grandiosa obra do palácio-convento de Mafra, durante o reinado de D. João V (1707-1750). Representam-no o retábulo da Capela do Santíssimo,³⁸ na colateral esquerda da capela-mor, e os dos altares de Santo Inácio (Figura 7) de São Francisco Xavier, datados de c.1750 e que foram situados no transepto da igreja em 1755.³⁹

No retábulo do Santíssimo Sacramento, as colunas berninianas, que em geral caracterizam os suportes desta tipologia, foram substituídas por imensas cariátides representando figuras angélicas, nas quais predomina a atitude dramática na fisionomia e nos gestos e, nas vestes, os movimentos diagonais tencionados. O coroamento tem o perfil recortado em volutas e contra-volutas, onde também ressaltam esculturas de anjos-meninos que repetem a dinâmica das cariátides. Os motivos decorativos fitomorfos (enrolados de acanto e folhagens em “*chute*”)

³⁸ Antiga capela de Nossa Senhora da Paz

³⁹ Ambos do tipo 9 – D. João V com baldaquino – na classificação de Germain Bazin. BAZIN, 1984, I: 269.



Figura 7 - Tipos de retábulos e imagens da Catedral de Salvador

e geométricos (óvulos e dentículos) têm um tratamento menos volumétrico, à semelhança do que se já se verificara no altar de São Francisco de Borja.

Os retábulos de Santo Inácio e de São Francisco Xavier expressam o Barroco Joanino em sua fase final, na qual a dinâmica da estrutura e a teatralidade da composição são mais acentuadas. Neles estão enfatizados o caráter da arquitetura borromínica, no qual é ressaltado o jogo dos perfis côncavos e convexos; o tratamento cenográfico das capelas berninianas, organizadas espacialmente segundo uma forma mais aberta, movimentada e dramática que envolve o imenso nicho com a imagem do orago; os contorcidos e drapeamentos contrastantes; os cortinados; e, principalmente, o tratamento majestático, com o emprego do dossel e da coluna salomônica na sua forma dita “verdadeira” (capitel compósito, fuste torcido com

enrolamentos de flores e o terço inferior estriado), utilizada por Bernini no seu gigantesco “Baldaquim” da igreja de São Pedro, em Roma. Diferentemente da coluna “pseudo-salomônica”, este tipo de suporte permite perceber com clareza o movimento espiralado de sua arquitetura. Estes dois retábulos apresentam-se visivelmente incompletos em suas capelas, faltando-lhes totalmente o remate, onde grandes elementos estatuários do Barroco Joanino costumam ser localizados.

O teto da nave foi concebido em forma de abobada de berço. (Figura 8) Em 29 de junho 1696, o reitor, Pe. Francisco de Souza, escrevia ao Geral da Companhia dizendo que tencionava fazê-lo apainelado e solicitava ajuda para “*comprar e preparar as coisas necessárias*”.⁴⁰



Figura 8 - Forro da Nave da Catedral de Salvador

⁴⁰ Bras. 4, 16. LEITE, 1945, V: 128.

Com relação ao seu forro, conta o anuário que, em 1700, suas molduras já estavam acabadas e ele era “*digno de se ver pelos óptimos lavôres (...) e doirado pela metade*”.⁴¹ Concluído no ano seguinte, deve-se sua complexa armação “*ao irmão Luís Manuel, arte que nenhum Arquiteto nem Engenheiro lhe era superior (...)*”.⁴²

Essas molduras apresentam um perfil geométrico realçado a ouro, formando um belo desenho cruciforme, hexagonal e octogonal, dentro do padrão serliano inspirado no modelo do “Templo de Baco”,⁴³ e que foi retomado por Borromini na igreja barroca *San Carlo alle Quattro Fontane* (1638-1663), em Roma. Nas molduras destacam-se pequenas esculturas douradas de florões e de figuras aladas simbólicas dos Evangelistas. Uma imensa tarja emblemática da Companhia de Jesus – IHS [IHESUS] – em meio a um resplendor de metal fecha, como um centro irradiador, a mensagem missioneira da composição.

A Imaginária – Invocações Principais

A arte imaginária também foi determinante na modificação espacial da estrutura retabular, a partir da retomada do privilégio da produção escultórica sobre a pictórica na fase final do Maneirismo em Portugal. Reforçada no culto pós-reformista como uma indicadora mais concreta e material da vivência cristã, nos retábulos

⁴¹ LEITE, 1945, V: 130.

⁴² LEITE, 1945, V: 130. PEREIRA, 1988: 16.

⁴³ “(...) le tre inventioni qui sotto dissegnare sono nel quel detto tiempio parte di belle pietre, e parti di mosaico”. Sebastian Serlio. “*Il Terzo Libro*”. *Nel qual figurano le antiquità di Roma e le altre Qui sono in Italia, e fuore di Italia*”. SERLIO, 1663: 102.

a imaginária ganhou relevância, como ressalta Francisco Lameira, “*passando a ocupar não só o encasamento central mas também os nichos que entretanto passaram a ser feitos, tendendo a pintura figurativa a desaparecer*”.⁴⁴ Na sua quase totalidade, essas imagens eram representações de vulto e de corpo inteiro, de acordo, evidentemente, com as tendências estéticas da época.

Sabe-se que a Companhia de Jesus, em seus inícios, por não dispor ainda de hagiografia própria, recorreu a imagens devocionais amplamente reconhecidas no Cristianismo – Apóstolos, Evangelistas, Santos Mártires, além, é claro, das figuras de Cristo e de Nossa Senhora – nas mais diversas manifestações de fé, seguindo a regra explícita de Santo Inácio, que previa, além dos ornamentos e edifícios de igrejas, “*alabar assimismo imagines, y venerarlas según que representan*”.⁴⁵ Na verdade, era um modo de reforçar um programa iconográfico considerado da maior eficácia nas práticas catequéticas da igreja renovada, mas que vinha sendo veementemente condenado pela Reforma. Ao consubstanciar-se o processo de canonização de jesuítas, em 1622, as imagens dos fundadores da Ordem passaram a ocupar nichos previamente a elas destinados, quer isoladas em altares de sua invocação, quer em conjunto, notadamente no caso dos altares-mores. Este percurso também pode ser sentido na expressiva imaginária que povoa os retábulos e nichos da monumental igreja do Colégio da Bahia.

⁴⁴ LAMEIRA, 2000: 128.

⁴⁵ 8ª regra do Ítem 352 dos Exercícios Espirituais “Para el sentido verdadero que en la Iglesia Militante debemos tener...”. LOYOLA, 1988: 46.

Trataremos aqui somente dos oragos principais.

Do período maneirista ressaltam a escultura do Santo Cristo e as dos nichos dos armários relicários. A primeira, executada em madeira policromada, privilegia o momento agônico que precede a morte de Cristo – a cabeça pouco pendente, os braços ainda bem tensionados e as pernas em ligeiro genuflexo. A imagem tende à frontalidade e a repetir a rigidez dos eixos vertical e horizontal da cruz, o que resulta numa composição pouco dinâmica, onde o desequilíbrio é obtido pelo movimento, à esquerda, da cabeça e do perizônio. Podemos contrapô-la às representações barroca do Crucificado logo após a morte – com a cabeça e os braços relaxados e o corpo em torção contrária ao perizônio – pertencentes aos altares mor e de Nossa Senhora das Dores. As esculturas dos Santos e das Virgens Mártires, de inícios do século XVII, apresentam postura frontal e hierática, na qual o único movimento é o da palma do martírio erguida em direção ao alto.

As esculturas dos altares de São Francisco de Borja (Figura 5) e São José, em madeira dourada e policromada, são de cerca de 1685. Obras eruditas, de correta execução sob as leis da lateralidade e do naturalismo ótico, elas apresentam uma serenidade fisionômica que se contrapõe a uma ligeira movimentação gestual e das vestes. A imagem de São Francisco de Borja, porta numa das mãos a caveira e, na outra, a cruz, atributos que caracterizam o santo desde a sua canonização. A de São José carrega o Menino Jesus. Revestem-se da ideia de dignidade nas atitudes (*gravitas*), tão presente na escultura maneirista dos

jesuítas de inícios da mesma centúria, como as imagens de São Francisco Xavier, da igreja coimbrã da Onze Mil Virgens e na de Santo Inácio, da eborense do Espírito Santo, dentre outras.⁴⁶

As imagens de Santa Bárbara, de Nossa Senhora da Conceição (Figura 6), de Sant'Ana Mestra e de Nossa Senhora das Dores, datadas de cerca de 1722, são de madeira policromada e dourada, esculpidas em vulto e sob as leis da lateralidade e do naturalismo ótico. Suas composições mostram uma acentuada movimentação, que enfatiza o gestual dramático, os corpos em contraposto, a agitação dos panejamentos, fazendo supor um comprometimento com o emocional do artista, próprio do Barroco. A imagem de Santa Úrsula é de execução primorosa, demonstrando grande erudição, na qual sobressaem a beleza clássica da fisionomia em atitude sublimada, a dinâmica dos gestos, ainda que delicados, e a riqueza e exuberância das vestes. A de Nossa Senhora da Imaculada Conceição, cujo culto foi revigorado na Contrarreforma, reveste-se das mesmas características formais, às quais foram acrescentadas a cabeleira abundante (sugerindo fertilidade)⁴⁷ que lhe caem em anelados sobre os ombros e a túnica com o manto dobrado à altura do ventre (sugerindo gravidez). Traz as mãos postas, orantes e é mostrada em glória, ou seja, num espaço celeste, sobre nuvens e querubins (figurinhas aladas, retomadas na arte cristã do clássico Cupido, como símbolos da mensagem do amor divino). Na imagem de Nossa Senhora das Dores, a acentuada expressão de

⁴⁶ DIAS, 1995:102 e 105.

⁴⁷ Símbolo mítico em diversas culturas. CIRLOT, "Cabelos", 1984:130.

sofrimento confere intensa dramaticidade à cena. Na de Sant'Ana Mestre, as figuras da Virgem e sua Mãe estão representadas desequilibradas em relação a um eixo central, têm enfatizadas a expressão fisionômica concentrada, as torções em movimentos opostos e as linhas em acentuadas diagonais.

As esculturas de Santo Inácio (Figura 7) e de São Francisco Xavier, entronizadas nos altares do transepto em 1755, são em madeira dourada e policromada, e indicam um trabalho erudito, baseado nos modelos joaninos da escultura barroca portuguesa, de inspiração romana. São figurações em vulto, de formas arrebatadas e expandidas. As imagens invocam o fundador da Ordem e o Apóstolo das Índias, devoções que foram instituídas no início do século XVII, logo após suas canonizações, em 1621. Elas foram inicialmente difundidas na Península Ibérica pelos imaginários de Sevilha. Os rostos são expressivos, os gestos, grandiloqüentes. As vestes têm o estofado excessivamente rico e criam exagerados volumes em volta do corpo. A escultura de Santo Inácio representa um homem de meia idade, de grande calva, cabelo baixo e barba raspada. A de São Francisco de Xavier mostra o jesuíta jovem e com barba curta. Ambas são regidas pelas leis da lateralidade, do naturalismo ótico e dos efeitos de eurritmia (da estética clássica), numa movimentação que enfatiza o gesto evangelizador em direção ao fiel: as mãos erguidas, a esquerda carrega o livro da Regra Jesuítica com a legenda da Ordem – *Ad Majorem Dei Gloriam* – a direita, avançada (em eixo diagonal com o pé esquerdo

à frente), mostra o crucifixo. Um momento que pretende a conversão à Verdade, que impulsiona o humano a ascender ao divino.

Considerações Finais

Se na organização da planta e na estrutura arquitetônica a igreja do Salvador não deixa dúvida quanto sua filiação à arquitetura maneirista portuguesa de dupla raiz, foi principalmente através da escultura em madeira, a constituir-se em seu elemento indispensável e principal adorno, que o interior do templo adquiriu todo vigor expressivo de espaço barroco..

Porque a arquitetura, relacionada ao trabalho da talha e da imaginária, formou um conjunto de grande efeito visual, atraindo e direcionando o olhar do fiel para a mensagem persuasiva do Barroco a que se propunha a política tridentina pós-reformista. O Barroco manteve-se dominante na arte jesuíta até meados do século XVIII, quando os religiosos, contrários ao projeto político pombalino na questão da conquista territorial do Brasil, notadamente no Grão Pará e na região dos Sete Povos das Missões, foram expulsos do mundo português em 1759 e a Ordem extinta em 1773, pelo papa Clemente XIV.

Referências Bibliográficas:

ALVES, Natália Marinho Ferreira. A Arte da Talha no Porto na Época Barroca. Vol. I. Porto, Arquivo Histórico, Câmara Municipal do Porto, 1989.

BAZIN Germain. A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil, I. Rio de Janeiro, Editora Record, 1984.

- CALDERÓN, Valentim. "A Pintura Jesuítica em Salvador-Bahia, Brasil", Bracara Augusta, Vol. XXVII, nº. 64, Actas do Congresso A Arte em Portugal no séc. XVII. Porto, 1973.
- CARDIM, S. J., FERNÃO. Tratados da Terra e Gente do Brasil. Rio de Janeiro-São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1939
- CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. Os Reais Colégios da Companhia de Jesus no Brasil. Tese do Doutorado. Inédita. Coimbra, 2003.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. Dicionário de Símbolos. São Paulo, Ed. Moraes, 1984.
- COSTA, Lúcia Martins. História da Cultura Brasileira, Rio de Janeiro, Conselho Federal de Cultura, 1973.
- COSTA, Lúcio. "A Arquitetura dos Jesuítas no Brasil", Revista do SPHAN, nº 5. Rio de Janeiro, MÊS, 1941.
- DIAS, Pedro. A Escultura Maneirista Portuguesa, subsídios para uma síntese. Coimbra, Minerva Editora, 1995.
- _____. O Patrimônio Artístico da Universidade de Coimbra. Coimbra, Universidade de Coimbra, 1990,
- DOMINGUES, Ernesto. "Alguns artistas do Porto e Matosinhos no Brasil Colonial", Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto. Porto, vol.XXXI, 1968.
- LAMEIRA, Francisco Ildefonso da Claudina. A Talha no Algarve durante o Antigo Regime. Faro, Edição Câmara Municipal de Faro, 2000.
- LEITE, S. J., Serafim. História da Companhia de Jesus no Brasil, volume V. Rio de Janeiro, Lisboa-Rio de Janeiro, Livraria Portugália-Instituto Nacional do Livro, 1945.
- LOPES, Antônio. Roteiro Histórico dos Jesuítas em Lisboa. Braga, Livraria Apostolado da Imprensa, 1985,
- LOYOLA, Ignacio de. Ejercicios Spirituales. Guadalajara, Ediciones del ITESO, 1988.
- PEREIRA, Sônia Gomes. A Catedral de Salvador. Rio de Janeiro, Tese inédita, 1988.
- SERLIO, Sebastian. "I Libro Terzo". Architecturadi Sebastian Serlio Bolognese, in sei libri divisi, ne'quale vengonodottamente, & secretti dell'Arte. In Venetia, MDCLXIII, Per Combi, & Lanou. Com Licenza de' Superiori.
- SILVA, Jorge Henrique Pais da. Estudos sobre o Maneirismo. Lisboa, Imprensa Universitária/Editorial Estampa, 1986.
- SMITH, Robert Chester. A Talha em Portugal. Lisboa, Ed. Livros Horizonte, (1962.