

**Maria de Fátima Hanaque Campos**

**A PINTURA RELIGIOSA NA BAHIA, 1790 – 1850**

**I VOLUME**

**TESE DE DOUTORAMENTO ORIENTADA PELO PROFESSOR  
DOUTOR AGOSTINHO RUI MARQUES DE ARAÚJO**

**UNIVERSIDADE DO PORTO  
FACULDADE DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO**

**PORTO 2003**

**Maria de Fátima Hanaque Campos**

**A PINTURA RELIGIOSA NA BAHIA, 1790 – 1850**

**I VOLUME**

**TESE DE DOUTORAMENTO ORIENTADA PELO PROFESSOR  
DOUTOR AGOSTINHO RUI MARQUES DE ARAÚJO**

**UNIVERSIDADE DO PORTO  
FACULDADE DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO**

**PORTO 2003**

**Maria de Fátima Hanaque Campos**

**A PINTURA RELIGIOSA NA BAHIA, 1790 – 1850**

**I VOLUME**

**TESE DE DOUTORAMENTO ORIENTADA PELO PROFESSOR  
DOUTOR AGOSTINHO RUI MARQUES DE ARAÚJO**

**UNIVERSIDADE DO PORTO  
FACULDADE DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS E TÉCNICAS DO PATRIMÓNIO**

**PORTO 2003**

## Agradecimentos

Ao Professor Doutor Agostinho Rui Marques de Araújo por exercer a orientação desta tese com grande competência e generosidade.

À Professora Doutora Maria Helena Ochi Flexor pelo apoio permanente e incansável na minha vida profissional e como co-orientadora desta tese.

À CAPES / Brasília, financiadora deste doutoramento em Portugal.

Às instituições portuguesas: Faculdade de Letras, através do Departamento de Ciências e Técnicas do Património; Biblioteca da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto; Biblioteca Pública Municipal do Porto; Biblioteca Nacional de Lisboa; Arquivo Histórico Ultramarino; Museu Etnológico de Lisboa. Às instituições brasileiras e baianas: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Biblioteca Municipal de Salvador – Secção Obras Raras, Biblioteca do Museu de Arte da Bahia, Arquivos das Ordens Terceiras de São Francisco, São Domingos, Carmo, Conceição do Boqueirão, Arquivos das Irmandades do Rosário dos Pretos, do Colégio e Casa Pia dos Órfãos de São Joaquim, Arquivo Público do Estado da Bahia, Arquivo Público Municipal de Salvador, Centro de Estudos Baianos e Centro de Estudos da Arquitectura da Universidade Federal da Bahia, que através de seus funcionários possibilitaram que nosso trabalho alcançasse pleno êxito.

À Universidade Estadual de Feira de Santana e, nomeadamente, ao Museu Casa do Sertão e Centro de Estudos Feirenses, pelo apoio efectivo superando as distâncias.

Ao Professor Doutor Joaquim Jaime Ferreira-Alves e Professora Doutora Natália Marinho Ferreira-Alves pela atenção e cuidados a mim e minha filha.

Aos colegas e amigos, Eugénio de Ávila Lins, Luís Alberto Ribeiro Freire, Antero Cunha, Rui Alferes d'Ávila Lourido, Maria de Deus Manso, Maria Lúcia Cintra Sousa, Railda Ferreira, Agripino Gonçalves Cerqueira, Cerivânia Almeida de Araújo Cordeiro, Graça Maria Simões.

De forma especial, a Suzana Campos de Freitas Paranhos, Cristiana Barbosa de Oliveira Ramos, Silvania Maria Batista e Eduardo Vasconcelos Santos.

## SUMÁRIO

<b>Agradecimentos</b>	<b>03</b>
<b>Lista de Ilustrações</b>	<b>08</b>
<b>Lista de Abreviaturas e Siglas</b>	<b>09</b>
<b>Introdução</b>	<b>11</b>
<b>Capítulo I – Uma revisão aos estudos da pintura na Bahia nos séculos XVIII e XIX</b>	<b>21</b>
<b>Capítulo II – Salvador, a Capital da Província da Bahia: aspectos religiosos e culturais</b>	<b>51</b>
<b>1 A metrópole colonial baiana</b>	<b>51</b>
<b>2 O papel do clero na sociedade baiana</b>	<b>74</b>
<b>3 As freguesias</b>	<b>90</b>
<b>4 Os espaços de devoção e de deleite</b>	<b>95</b>
<b>5 O culto à Virgem Maria</b>	<b>119</b>
<b>6 A laicização da sociedade soteropolitana</b>	<b>131</b>
<b>Capítulo III – Monumentos religiosos de Salvador: antecedentes históricos, devocionais e aspectos arquitectónicos e artísticos</b>	<b>145</b>
<b>1 As repercussões do Concílio de Trento no Brasil</b>	<b>145</b>
<b>2 Os santos e as devoções baianas: normalizações em Salvador</b>	<b>156</b>
<b>3 Os palcos das celebrações: monumentos religiosos</b>	<b>167</b>
<b>4 Os monumentos religiosos analisados</b>	<b>183</b>
<b>Igreja do antigo Colégio dos Jesuítas (Catedral Basílica de Salvador)</b>	<b>198</b>
<b>Igreja do Convento de Santa Clara do Desterro da Bahia</b>	<b>202</b>
<b>Igreja de Nossa Senhora da Saúde e Glória</b>	<b>205</b>
<b>Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia</b>	<b>207</b>
<b>Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos</b>	<b>210</b>
<b>Igreja e Ordem Terceira de São Domingos</b>	<b>212</b>
<b>Igreja do Santíssimo Sacramento do Passo</b>	<b>215</b>
<b>Igreja de Nossa Senhora da Palma</b>	<b>217</b>
<b>Igreja e Convento de Nossa Senhora da Conceição da Lapa</b>	<b>219</b>
<b>Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora da Conceição do Boqueirão</b>	<b>221</b>
<b>Igreja e Ordem Terceira do Carmo</b>	<b>223</b>
<b>Igreja de Nosso Senhor do Bonfim</b>	<b>227</b>
<b>Igreja de Nossa Senhora do Pilar</b>	<b>230</b>

Igreja Pia e Colégio dos Órfãos de São Joaquim	232
Igreja da Ordem Terceira de São Francisco	235
<b>Capítulo IV – A pintura religiosa em Salvador</b>	<b>241</b>
1 Offício	241
2 Clientela e formas de trabalho	271
3 Os mestres	285
4 A aprendizagem	325
5 Técnicas e materiais	352
Condições das irmandades para execução de obras artísticas	352
Pintura da Casa de Câmara na parte externa e interna	356
A pintura do monumento religioso na parte externa	357
A pintura do monumento religioso na parte interna	358
As procissões e os objectos de adorno e pintura	364
Pintura da parte externa e interna de propriedades para aluguer	367
Pintura da imaginária religiosa	367
Pintura em painéis	369
Materiais usados para a pintura	372
Restauros e retoques da pintura e do dourado	375
O douramento da talha	379
Dourado	380
Execução dos douramentos	384
Douramento brunido, Segundo Cennini	384
Douramento brunido e mate, segundo Watin	385
Douramento com estofamento, segundo Felipe Nunes	385
6 Temas	387
7 Modelos	410
<b>Capítulo V – Estilo</b>	<b>420</b>
Igreja de Nossa Senhora da Saúde e Glória	451
Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia	453
Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos	455
Igreja e Ordem Terceira de São Domingos	456
Igreja do Santíssimo Sacramento do Passo	459
Igreja de Nossa Senhora da Palma	462
Igreja e Convento de Nossa Senhora da Conceição da Lapa	465
Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora da Conceição do Boqueirão	467
Igreja e Ordem Terceira do Carmo	469
Igreja de Nosso Senhor do Bonfim	470
Igreja de Nossa Senhora do Pilar	472
Igreja e Casa Pia e Colégio dos Órfãos de São Joaquim	475

<b>Igreja da Ordem Terceira de São Francisco</b>	<b>476</b>
<b>Conclusão</b>	<b>483</b>
<b>Fontes</b>	<b>489</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>498</b>
<b>Apêndice</b>	<b>514</b>



## Lista de Ilustrações

Fig. 1	Jean Baptiste Debret “Os refrescos do Largo do Palácio”	59
Fig. 2	Jean Baptiste Debret “Os barbeiros ambulantes”	59
Quadro I	Freguesias de Salvador e suas jurisdições (1760-1870)	91
Quadro II	Devoções distribuídas por monumento religioso	191
Fig. 3	Jean Baptiste Debret “Loje”, Rio de Janeiro	258
Fig. 4	Estampa “O ofício do pintor”	328
Fig. 5	Estampa “O ofício do pintor”	329
Fig. 6	Modelo de estampa “Jesus da Paciência”	413
Fig. 7	Modelo de estampa “Narrativa da vida de Jesus”, ao centro São Francisco e Santo António	413
Fig. 8	Perspectiva da pintura do tecto da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia	447
Fig. 9	Perspectiva da pintura do tecto da Igreja de Santo Inácio em Roma	447
Fig. 10	Pintura do tecto da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia	447
Fig. 11	Pintura do tecto da Igreja de Nossa Senhora da Palma	447

## Lista de Abreviaturas e Siglas

<b>ACCS</b> .....	Arquivo do Convento do Carmo de Salvador.
<b>ACPCOSJ</b> .....	Arquivo da Casa Pia e Colégio dos Órfãos de São Joaquim.
<b>AHU</b> .....	Arquivo Histórico Ultramarino.
<b>AIA</b> .....	Arquivo da Igreja da Ajuda.
<b>AIB</b> .....	Arquivo da Igreja do Boqueirão.
<b>AINSRP</b> .....	Arquivo da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos.
<b>AIP</b> .....	Arquivo da Igreja do Passo.
<b>AIPA</b> .....	Arquivo da Igreja da Palma.
<b>AIRP</b> .....	Arquivo da Igreja do Rosário dos Pretos.
<b>AIS</b> .....	Arquivo da Igreja de Santana.
<b>AISBJB</b>	Arquivo Irmandade do Senhor Bom Jesus do Bonfim.
<b>AISSP</b>	Arquivo da Irmandade do Santíssimo Sacramento do Pilar.
<b>AISPV</b> .....	Arquivo da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja de São Pedro Velho.
<b>AMS</b> .....	Arquivo Municipal de Salvador.
<b>AOTB</b> .....	Arquivo da Ordem Terceira do Boqueirão.
<b>AOTSD</b> .....	Arquivo da Ordem Terceira de São Domingos.
<b>AOTSF</b> .....	Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco.
<b>AOTCS</b> .....	Arquivo da Ordem Terceira do Carmo de Salvador.
<b>APC</b> .....	Arquivo da Prefeitura de Cachoeira.
<b>APEB</b> .....	Arquivo Público do Estado da Bahia.
<b>APMS</b> .....	Arquivo Público Municipal de Salvador.
<b>ASCMS</b> .....	Arquivo da Santa Casa de Misericórdia de Salvador.
<b>BPMS</b> .....	Biblioteca Pública Municipal de Salvador.
<b>BNL</b> .....	Biblioteca Nacional de Lisboa.
<b>BNRJ</b> .....	Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.
<b>BMAB</b>	Biblioteca do Museu de Arte da Bahia.
<b>BSMG / MCS / UEFS</b> .....	Biblioteca Setorial Monsenhor Renato de Andrade Galvão do Museu Casa do Sertão / Universidade Estadual de Feira de Santana.
<b>CU</b> .....	Conselho Ultramarino.
<b>IPAC-Ba</b> .....	Inventário de Proteção do Acervo Cultural da Bahia.
<b>SBPH</b> .....	Sociedade Brasileira de Pesquisa Histórica.
<b>UEFS</b> .....	Universidade Estadual de Feira de Santana.
<b>UFBa</b> .....	Universidade Federal da Bahia.
<b>Cf.</b> .....	Conferir.

<b>doc.</b> .....	Documento
<b>ed.</b> .....	Edição.
<b>Fo.</b> .....	Folha; folhas.
<b>l.</b> .....	Livro.
<b>n.</b> .....	Número.
<b>p.</b> .....	Página; páginas.
<b>r. e v.</b> .....	Retro e verso.
<b>v.</b> .....	Volume.

## Introdução

O trabalho que ora se apresenta tem a finalidade de analisar **A pintura religiosa na Bahia**, durante o período de 1790 a 1850, tendo como objecto os monumentos religiosos da Cidade de Salvador que contêm representações pictóricas produzidas entre esses anos. O recorte escolhido possui a sua justificativa na tentativa de resgatar a história da pintura, na capital baiana, tema ainda pouco conhecido e explorado nos meios académicos brasileiros; e caracteriza-se por um enfoque novo, tendo em vista relacionar a produção da pintura religiosa no Brasil com as influências oriundas de Portugal e da Europa.

Ao finalizar a tese, recuperam-se as motivações, os objectivos, as dificuldades encontradas.

Por ocasião do IV Colóquio Luso-Brasileiro, realizado no Museu de Arte Sacra da Bahia, em Salvador, houve a oportunidade de conhecer professores e conferencistas portugueses e brasileiros, que discutiram as artes produzidas nessa inter-relação cultural entre Portugal e Brasil. Nesse encontro foi possível trocar ideias, obter respostas às dúvidas e aos questionamentos sobre pintura. Já tinha grande interesse desde a escolha do tema sobre “caricatura” para a dissertação de mestrado, realizada na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, na década de 1980.

Assim, foi possível participar das etapas de selecção para a realização do doutoramento na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, sob a orientação do Professor Doutor Agostinho Rui Marques de Araújo. Mais do que isto, foi possível a convivência, por um período de quatro anos, com a cultura portuguesa, durante a estadia

nas cidades do Porto e de Lisboa; e completar uma etapa fundamental da formação académica.

A escolha do tema “A pintura religiosa em Salvador, 1790-1850” permitiu estabelecer vínculos entre a história e as artes luso-brasileiras. Tais inter-relações foram sendo tecidas à medida que se tinha contacto com os arquivos e bibliotecas portuguesas, descobrindo uma vasta documentação manuscrita, impressa e iconográfica, relacionando-a, por sua vez, com a documentação consultada em arquivos e bibliotecas de Salvador e Feira de Santana.

Os estudos sobre as artes na Bahia, a partir do século XVIII, focam um período de crescente desenvolvimento através de construções monumentais, religiosas e civis, onde o embelezamento do interior dessas construções era realizado por dezenas de mestres e artistas. Em Salvador, concentrou-se a maior produção; e, sem dúvida, a cultura portuguesa fez-se presente nos modelos artísticos, na utilização de técnicas e materiais, na existência de artistas portugueses trabalhando, sob encomenda, em obras de arquitectura, escultura e pintura. Contudo, quase todas as pinturas eram anónimas e tiveram autoria atribuída por estudiosos, quer através de comparações das características perceptíveis, quer por terem sido encontrados alguns documentos nos arquivos das confrarias, dando indício de semelhanças.

A pesquisa de campo representou um dos mais difíceis obstáculos a serem superados para a realização desta tese, notadamente, pelo desgaste natural dos documentos e pela inexistência de uma política nacional pública de consciencialização para a organização e preservação destes acervos, em especial, os particulares, o que prejudicou o andamento mais eficiente e eficaz das actividades de pesquisa. Contratos entre pintores e encomendantes, infelizmente, não foram encontrados. Por outro lado, há a registar que,

infelizmente, a maioria das confrarias não possui mais o fausto de outrora, sendo, por isso, muito dispendioso manter em boas condições os respectivos arquivos. Isso não desmerece a boa receptividade das mesmas em atender os pesquisadores que buscam o conhecimento do seu passado de glória. Merece ressalva o bom estado de conservação dos documentos, bem como o fácil acesso aos mesmos, do acervo do Arquivo Público do Estado da Bahia – APEB. Assim como o acesso aos documentos da Biblioteca Sectorial Monsenhor Renato de Andrade Galvão do Museu Casa do Sertão, Órgão Suplementar da Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS, que, entre outros, possui uma Coleção Especial de Obras Raras, referências imprescindíveis para o conhecimento da História da Bahia, destacando-se o exemplar das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia e obras de viajantes estrangeiros dos séculos XVIII e XIX.

De suma importância para a pesquisa de campo se configuraram os acervos de Marieta Alves e de Carlos Ott. No tocante aos documentos reunidos por Marieta Alves, actualmente sob a guarda do Arquivo Público do Estado da Bahia – APEB, é pequeno em se tratando de volume, todavia contém informações importantes. Contudo, foi no acervo de Carlos Ott que avanços significativos foram alcançados para a consecução desse trabalho.

Esse acervo denominou-se aqui “Coleção Arquivo Carlos Ott”, composta por livros e ficheiros do historiador. Nesses ficheiros constam transcrições de documentos variados, entre eles os mais recorrentes são os recibos, os relatórios das Mesas Administrativas das Confrarias, as folhas de pagamento; mas também anotações realizadas pelo historiador durante as suas incursões nos diversos arquivos pesquisados nas sedes das Irmandades e Ordens Terceiras de Salvador. Merece nota que esta colecção é o resultado de toda uma vida dedicada ao estudo das artes na Bahia, o que confere um perfil especializado aos seus estudos, muitos deles aqui consultados. Esta colecção encontra-se no Centro de

Estudos Baianos da Universidade Federal da Bahia - UFBA, em Salvador, em formato de fichas com dados por artistas, onde destaca a obra executada e a fonte (arquivo). Tendo como referência esta coleção, organizou-se neste trabalho um banco de dados. Priorizou-se os conteúdos a partir dos pintores, suas obras e respectivas datas, dando-se, ainda, informações acerca dos logradouros de onde provinham, assim como a localização dos referidos documentos. Devido à sua importância e, também, pelo facto de alguns documentos não mais existirem, a Coleção Arquivo Carlos Ott tornou-se imprescindível para tais estudos. Assim, no trabalho apresentado, a parte referente à pintura da citada coleção compõe o Anexo Documental, conforme se encontra no banco de dados. O que possibilitou que tais fichas fossem revisadas nos arquivos, para garantir a veracidade e também conferir as cotas, que se encontravam desactualizadas.

Outra importante série documental consultada para a elaboração desta tese foram os Jornais “Diário da Bahia”, “Idade do Ouro do Brasil” e “O Noticiador Católico”, que fornecem informações acerca da vida quotidiana, evidenciando aspectos da sociedade, da vida comercial, da entrada e saída de artigos, em especial aqueles relacionados com a produção artística.

Em se tratando de um trabalho que tem como principal elemento de análise e crítica a imagem, foi imprescindível a construção de um Anexo Iconográfico. Este instrumento foi composto por gravuras, reunidas em arquivos de Portugal. No período estudado, elas configuraram-se como modelos para o processo de aprendizagem ou referências para a produção, fiel ou adaptada, de cópias solicitadas pelos encomendantes. Houve, ainda a produção de material fotográfico, elaborado ao longo da feitura deste trabalho, sendo fotografados 15 (quinze) monumentos, listados no Capítulo III, bifurcados basicamente em pinturas de tectos e painéis que compõem as paredes laterais das igrejas e dos demais

cómodos dos referidos prédios, possibilitando maior facilidade no processo de análise e comparação estilística das mesmas.

Tão importante quanto as fontes consultadas em arquivos brasileiros e portugueses foi a utilização do texto do Concílio de Trento (1545-1563) e das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia (1707), pois se constituíram como elementos norteadores da conduta religiosa e moral.

O Concílio foi o instrumento usado pelos quadros da Igreja Católica a fim de questionar a Reforma Protestante, reafirmando as doutrinas tradicionais do Catolicismo, em especial a conduta do clero, com o objectivo de eliminar os abusos até então comuns dentro das suas hostes. Também instituiu um moralismo que atingiu a vida das pessoas comuns, influenciado a forma de organização em grupos religiosos que reflectia nas relações sociais então vigentes.

A sua versão para terras brasileiras consistiu na publicação das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia que, a exemplo do Concílio, postulava e regia a vida na colónia, de tal modo que o seu texto possui claras evidências de adaptações ao *modus vivendi* regional. A princípio de natureza religiosa e moral, acabou repercutindo na construção de edifícios do culto católico, bem como na sua decoração e ornamentação, influenciando, portanto, na criação e no gosto dos artistas e seus encomendantes.

Em se tratando de pintura religiosa, fez-se necessária a utilização da Bíblia Sagrada, cujos textos são referências primordiais para o entendimento da liturgia e dos signos que fundamentam os dogmas da Igreja Católica, bem como os elementos da sua tradição, como os Sacramentos, a Vida de Jesus Cristo e a de Maria, os exemplos a serem seguidos a partir dos Evangelhos e do Antigo Testamento. Também foram utilizados textos secundários a



respeito da vida de santos, que completam os exemplos vistos nas pinturas que se encontram nos templos aqui estudados.

*Pari passu*, recorreu-se à utilização de crónicas dos contemporâneos da época em destaque. De entre esses, há a destacar Luís dos Santos Vilhena, com o importante registo “A Bahia no século XVIII”, mais conhecido como as “Cartas de Vilhena,” que testemunham a vida e o quotidiano de Salvador desse período, versando sobre aspectos económicos, sociais, administrativos e religiosos, o que proporcionou um resgate da visão histórica durante Setecentos. Outros nomes, como Maria Graham, Thomas Lindley, Jean Baptiste Debret, J. B. Spix, Von Martius, Louis François de Tollenare e George Gardner, representaram, para a construção do texto, a apreensão dos princípios em voga e os seus (pre)conceitos diante dos usos e costumes da Capital baiana, principalmente frente às devoções e aos cultos baseados no Catolicismo popular, com demonstrações públicas de fé, onde sagrado e profano se confundiam.

Como modelos teóricos e metodológicos temos que destacar os trabalhos de alguns estudiosos que se debruçaram sobre a Bahia de outrora, a saber: Kátia Mattoso, Carlos Ott, Marieta Alves, Manoel Querino, Maria Helena Flexor, João José Reis, Russel Wood, Pierre Verger, entre outros. Cada um com enfoque e objecto de estudo diferenciado, analisaram a Bahia buscando compreender os diversos aspectos a partir das hierarquias sociais, desigualdades, relações entre as camadas populares e a elite, donde resultaram análises que vão desde vertentes da história demográfica à compreensão da cultura, da religiosidade e das artes aqui fomentadas.

Sobre pintura na Bahia, a bibliografia específica existente é sumária e incorre em interpretação distorcida. Exemplo disso são algumas inferências de Carlos Ott. Em “A Escola Bahiana de Pintura” atribui a José Joaquim da Rocha a pintura do tecto da nave da

Igreja de Santo António da Barra, em Salvador, por acreditar ser muito semelhante com o estilo do artista<sup>1</sup>.

O desconhecimento de muitos nomes de artistas desse período foi revisto. Tal revisão foi iniciada pelo “Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia”, da autoria de Marieta Alves. Nessa obra constam vários nomes, em especial de pintores que executaram obras grandiosas e que antes não estavam devidamente estudados e divulgados.

Como já foi mencionado, o trabalho exaustivo de investigação nos arquivos realizado por Carlos Ott proporcionou-lhe a concretização de várias publicações acerca das artes na Bahia. Contudo, foi necessário distinguir que a interpretação adoptada para os estudos da pintura baiana foi equivocada, repetida por seguidores e criticada por alguns estudiosos. Ressalta-se aqui, portanto, que o avanço da investigação desta tese se deu no momento em que foi realizado uma distinção entre “Carlos Ott, o investigador” e “Carlos Ott, o publicista.”

Como na Bahia dos séculos XVIII e XIX o Catolicismo envolvia toda a sociedade, mesmo levando em consideração o processo de resistência e inserção de outras religiões no cenário baiano, era nos monumentos religiosos que as relações sociais encontravam forma latente, trazendo à tona as suas principais contradições. Merece nota que alguns desses modelos se configuram na literatura consultada como importantes referências e até, mesmo, como clássicos para o estudo da história da arte na Bahia, assumindo-se, assim, como pioneiros no resgate da memória patrimonial e artística.

---

<sup>1</sup> OTT, Carlos. **A Escola Bahiana de Pintura. 1764-1850.** São Paulo: MWM Motores Diesel, 1982. p. 153.

Estruturalmente, o trabalho que ora se apresenta possui cinco capítulos, subdivididos em itens a fim de facilitar a discussão sobre as diferentes etapas integrantes do contexto que fomentou o desenvolvimento da pintura, em especial religiosa, na Bahia dos séculos XVIII e XIX. O Capítulo I faz uma revisão dos estudos sobre a pintura religiosa na Bahia, dando destaque aos clássicos de Manoel Querino, Argeu Guimarães, Marieta Alves e Carlos Ott, que tiveram como base o documento anónimo “Noções sobre a procedência da arte de pintura na Província da Bahia”, existente na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro – BNRJ. Tais autores revelaram “olhares” diferenciados acerca das autorias e/ou atribuições de pinturas que formam o património artístico de Salvador. Nesse sentido, propõe-se uma revisão sobre essas visões, utilizando-se para isso estudos que possuem um carácter analítico e crítico, dentro de uma perspectiva teórica, metodológica e de fundamentação documental, inclusive com a descoberta e o cotejo de novos documentos e considerando outras escolas e regiões do país. Destaca-se neste cenário os trabalhos de Maria Helena Flexor, Vítor Serrão, Eugênio Ávila Lins e Luís Alberto Ribeiro Freire, além das análises realizadas a partir desta pesquisa.

Vale ressaltar que a grande dificuldade estava em ter uma bibliografia a ser revisionada completamente, desconsiderando quase tudo que tinha sido colocado como verdade por Carlos Ott, Manoel Querino e outros. Por outro lado, tomaram-se como base os estudos de Maria Helena Flexor, sobre os ofícios mecânicos, e o de Vítor Serrão, que versa sobre o estatuto do pintor português, referenciais para um caminho seguro diante dos equívocos e erros encontrados na historiografia das artes baianas.

O Capítulo II versará sobre a Cidade de Salvador, enquanto Capital da Província, contextualizando o período nas suas diversas características, tendo ênfase os aspectos culturais e religiosos. De facto as irmandades e as ordens – religiosas e leigas - figuraram

como os principais encomendantes, acabando tais confrarias por representar, nesse recorte histórico, os microcosmos da sociedade baiana. Nesse sentido, formam esse capítulo os itens “A metrópole colonial baiana”, “O papel do clero na sociedade baiana”, “As freguesias”, “Os espaços de devoção e de deleite”, “O culto à Virgem Maria” e “A laicização da sociedade soteropolitana”; todos eles objectivam traçar um perfil da Cidade e dos personagens que efervesciam esse mosaico cultural.

“As repercussões do Concílio de Trento no Brasil”, “Os santos e as devoções baianas”, “Os palcos das celebrações: monumentos religiosos” e “Os monumentos religiosos analisados” formam o Capítulo III, intitulado “Monumentos religiosos de Salvador: antecedentes históricos, devocionais e aspectos arquitectónicos e artísticos”. Analisou-se, nesta parte do trabalho, os eixos centrais que fomentaram o desenvolvimento das pinturas, como a legislação religiosa da época, que regulava tal produção artística, e bem assim os cenários arquitectónicos onde figurou a decoração iconográfica, além de trazer à baila os santos mais recorrentes dentro do imaginário religioso baiano.

O Capítulo IV destaca o objecto de estudo propriamente dito, qual seja “A pintura religiosa em Salvador” durante o período de 1790-1850. Assim sendo, os itens “Ofício”, “Clientela e formas de trabalho”, “Os mestres”, “A aprendizagem”, “Técnicas e materiais”, “Temas” e “Modelos” buscaram reconstituir esta actividade profissional, em suas prerrogativas, condições, meios e finalidades. A pintura era feita nos moldes das concepções medievais, embora desde o século XVI os pintores fossem considerados profissionais liberais, isto é, não dependiam do controle administrativo da Câmara. Os *ateliers* tinham a mesma estrutura e funcionamento das oficinas. Em geral o mestre fazia o “risco” ou “inventava” e pintava as partes nobres – rosto, mãos e pés – deixando o resto para seus colaboradores. A maestria era reconhecida quando o oficial fosse capaz de copiar

os grandes mestres. Assim, a forma de trabalho e a concepção de pintura permitiram que muitas delas se parecessem umas com as outras. Também se procurou identificar e perceber os encomendantes e o estatuto do trabalho que regia as formas de parceria. Foi de fundamental importância enumerar as técnicas e os materiais utilizados que dão conta do processo de planejamento, elaboração e execução das obras, e que reflectiam a condição económica das irmandades, responsáveis pelo gosto e temáticas escolhidos.

Por fim, o Capítulo V aborda o estilo das pinturas religiosas existentes nos templos analisados, promovendo uma crítica acerca do quadro evolutivo do programa barroco colocado em prática em terras baianas, com a tendência ao decorativismo mas sem perder de vista o objectivo de levar ao espectador a observação e contemplação de cenas sagradas. Além desse aspecto, tivemos também a preocupação de perceber as mudanças ocorridas com o advento do novo gosto neoclássico junto das elites baianas, que marcou o processo de laicização da sociedade.

Quanto aos modelos que os artistas seguiram nas suas pinturas, foram poucas as informações encontradas. Apenas foram consultadas aquelas que seguiam as estampas dos missais, ilustrações da Bíblia ou das imagens de santos e santas. Assim aparecem obras com características flamengas ou italianas, conforme a estampa que se copiava. As estampas do pintor Rafael e sua escola foram bastantes utilizadas. Nesse sentido, tratou-se de listar os mestres que antecederam a conhecida “Escola Bahiana de Pintura”, bem como os afamados José Joaquim da Rocha, José Teófilo de Jesus e Joaquim Franco Velasco, que com características e estilos individuais marcaram a pintura religiosa na Bahia.

## Capítulo I - Uma revisão aos estudos da pintura na Bahia nos séculos XVIII e XIX

Os primeiros estudos sobre a pintura, na Bahia, nos séculos XVIII e XIX, foram realizados ainda no terceiro quartel de oitocentos tendo maior produção na primeira metade do século XX, e sob vários aspectos foram considerados válidos e durante todo esse período não foram revistos.

Considera-se que não só as autorias e atribuições de obras de arte baiana carecem de revisão, mas também o conhecimento acerca da própria história da arte e, nomeadamente, da pintura baiana e brasileira.

Poderemos mencionar em primeiro lugar a “Historia artística”, da autoria de Argeu Guimarães, publicação do *Dicionário histórico, geographico e ethnographico do Brasil*, numa edição comemorativa do primeiro Centenário de Independência. Esse texto possui características ufanistas, sendo datado de 1922, e traz um resumo das artes plásticas brasileiras. Contudo, deveremos incluí-lo como referencia obrigatória para analisar a mentalidade brasileira desse período em que igualmente se insere Manoel Querino, responsável pelos estudos “Artistas bahianos”<sup>1</sup> e “As artes na Bahia”, publicados respectivamente, em 1909 e 1913 que serviram de modelo para estudos de outros especialistas durante todo século XX.

Nessa perspectiva, a Professora Dra. Maria Helena Flexor, analisando as obras de Manoel Querino, Marieta Alves e Affonso Ruy tece o seguinte comentário:

Tornou-se a obra de Manoel Querino a fonte mais recorrida para identificação e resgisto biográfico de artistas e artífices. *Ou ainda*: A época em que Manoel Querino escreveu, e em parte Marieta Alves e Affonso Ruy, foi o de valorização das coisa nacionais, pois decorria o

---

<sup>1</sup> QUERINO, Manoel Raymundo. **Artistas bahianos**. 2 ed. Bahia: Oficinas da Empresa “A Bahia”, 1911. Infelizmente a obra **As artes na Bahia** não foi consultada devido à dificuldade de encontrá-la nas bibliotecas da capital baiana.

período próximo à comemoração do centenário da Independência do Brasil e se era atingido pelo espírito nacionalista do mundo ocidental. Assim, procurava-se valorizar, também, o tipo nacional como o mestiço de negro e índio (cabra), o mulato, confundindo-se, inclusive, trabalho mal elaborado com a cor da pele.<sup>2</sup>

Essa valorização das “coisas” nacionais repercutia-se nas inúmeras formas da linguagem artística, notadamente, em princípios do século XX, no Brasil. Sendo uma busca de reconhecimento e resgate do passado nacional.

Cabe aqui registrar que o texto “Historia Artística,” da autoria de Argeu Guimarães<sup>3</sup> será o norteador das análises empreendidas, no que diz respeito a sucessão de fatos relevantes para a história da arte no Brasil e ponto de referência para balizar as incursões de autores como Manoel Querino (1851 - 1923), Marieta Alves (1892 - 1981), Carlos Ott (1908 - 1997) e de um documento anônimo intitulado “Noções sobre a procedência da arte de pintura na Província da Bahia”, escrito provavelmente entre 1866-1876.

O texto “Historia Artistica” coloca como marco divisório *natural e inegável*, para as artes no Brasil o deslocamento da Corte Portuguesa para o Rio de Janeiro.<sup>4</sup> Podemos concordar parcialmente com esta afirmação, se tivermos em conta as mudanças ocorridas, como a abertura dos portos, ao comércio internacional, a legalização da imprensa, a instituição da Biblioteca Nacional, etc.

A arte brasileira então, antes de 1808, era considerada dentro de uma perspectiva pejorativa.

...colonial na submissão aos modelos lusos, na timidez dos seus vãos, na compressora dependência que lhe impunha o velho Portugal,

---

<sup>2</sup>FLEXOR, Maria Helena. **Autorias e atribuições: a escultura na Bahia dos séculos XVIII e XIX.** Salvador, 1998. (texto mimeografado).

<sup>3</sup> GUIMARÃES, Argeu. **História artística.** In: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Dicionário histórico, geográfico e ethnographico do Brasil. Commemorativo do primeiro centenario de Independencia. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1922. v. 1: Introdução geral.

<sup>4</sup> GUIMARÃES, Argeu. Idem, *ibidem*. p. 1585.

procurando amesquina-la, abastarda-la, nega-la, prohibi-la; colonial, politica e estheticamente; sem sensivel autonomia de processos, de motivos, de idéaes; conseguindo, sem embargo, corajosamente afirmar-se, contra as mil hostilidades ambientes; mas, apesar disso, colonial na forma e na essência, na maneira e na estrutura.<sup>5</sup>

Como havia uma rígida vigilância adoptada pela política colonial portuguesa controladora das novas vias político-económicas tomadas pelo Brasil, tornando-se um trabalho árduo o desenvolvimento de uma arte autóctone nas províncias brasileiras. Porém, mesmo em face dessas limitações, desenvolveu-se arduamente a arte no Brasil, mesmo com as dificuldades inerentes à ausência de um ensino mais formal. Apesar da situação exposta havia artistas que se esforçavam para realizar bons trabalhos e, que frequentemente transmitiam aos seus discípulos as suas técnicas e estratégias de subsistência nesse ofício. Era uma arte prática, desenvolvida no quotidiano, nomeadamente, em Salvador, de onde irradiava-se para outras vilas da província, bem como, para outras províncias como as do Nordeste.

O texto em análise considera que durante o século XVII, XVIII e primeiro quartel do século XIX, e nos principais centros urbanos, que se assistiu a um desenvolvimento progressivo da pintura, principalmente devido à acção dos jesuítas.

Enquanto a política portugueza se obstinava no mesmo ingrato esforço destruidor, os Jesuitas, obscura mas vigorosamente, iam contrabalançando a acção deleteria. O Brasil muito lhes deve. Na Historia da Arte, impossivel olvida-los.

[...] educados para todos os misteres, onde quer que lançassem as pedras de seus edificios, tudo faziam e fabricavam e inventavam e ensinavam, para attender ás necessidades da vida civilizada.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> GUIMARÃES, Argeu. Idem, ibidem. p. 1585.

<sup>6</sup> GUIMARÃES, Argeu. Idem, ibidem. p. 1586.



Os jesuítas percorreram o Brasil catequizando os índios, fundando Igrejas, colégios e seminários, disseminando um saber formal em terras tão vastas.

Segundo a “História Artística” os centros urbanos, a província de Minas Gerais, estiveram na dianteira do desenvolvimento artístico, devido à abundância de ouro, fenómeno propulsor do embelezamento e vocação artística.

Em Minas Geraes, improvizada a riqueza pela exploração do oiro, mais viva era a floração artistica. Levantavam-se templos opulentos. Sobrava margem para um fecundo labor esthetico. O ambiente de luxo e o fervor catholico permittiam o florescimento de uma arte mais intensa.<sup>7</sup>

Por sua vez, em Pernambuco, houve uma situação inusitada pela presença de invasores holandeses nessa Província, governada pelo Príncipe Maurício de Nassau, entre os anos de 1637 e 1644.

Pernambuco foi então um grande emporio... Abriram-se estradas de penetração, aperfeiçoaram-se varias industrias, cunharam-se as primeiras moedas obsidionaes, installou-se o primeiro observatorio astronomico, museus e blibliotecas, arsenaes, presumivelmente a primeira officina typographica...<sup>8</sup>

Através de tantas inovações, Pernambuco fervilhava num ambiente propício a formação de artistas de mérito e reconhecido valor, devido ao incentivo propiciado pelos holandeses naquela Província.

O Rio de Janeiro que passou a ser Capital do Brasil em 1763, foi também um dos pólos promotores de desenvolvimento artístico brasileiro. A Cidade é considerada outro fecundo centro de florescimento artístico, tão largo e opulento que a muitos críticos tem merecido a designação de escola.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> GUIMARÃES, Argeu. Idem, ibidem. p. 1591.

<sup>8</sup> GUIMARÃES, Argeu. Idem, ibidem. p. 1588.

<sup>9</sup> GUIMARÃES, Argeu. Idem, ibidem. p. 1596.

A Bahia, em especial a sua Capital - Salvador, sobressaiu-se nesse ambiente artístico. Desenvolvendo o que passou a ser comumente reconhecido como uma "arte religiosa" por excelência.

O culto catholico na capital bahiana tocava ao maximo do esplendor. No seculo XVIII se erigiram os mais numerosos e ricos templos dentre os 100 que possui a cidade do Salvador. Cultivavam-se habitos de pompa, sendo os religiosos os de mais relevo. Nas procissões saíam á rua os mais característicos representantes do poder e da riqueza. Dentro dos templos era o *rendez-vous* da alta sociedade. Os padres consumiam os maiores esforços para que as igrejas resultassem á altura de tão marcado luxo e opulencia.

A "História Artística" analisa o ambiente de esplendor decorrente do culto católico na Capital baiana. Nas procissões saíam á rua os mais característicos representantes do poder e da riqueza. Porém, não tem em conta a participação da elite baiana no processo de promoção artística (composta de autoridades portuguesas e comerciantes).

Argeu Guimarães, o autor que vimos acompanhando, considerava que Portugal não tinha desenvolvido uma grande arte, *como aquelas que immortalizaram a Italia, a Hollanda, a Flandres, a Hispanha.*<sup>10</sup> E continuava:

Dividimos a Historia da arte em dois periodos perfeitamente nitidos e caracterizados - o colonial e o autonomico estando o segundo compreendido no século XIX até os dia contemporaneos. Até a Missão franceza o Brasil vegeta na mediocridade do barroco e nas algemas da pintura de devoção portugueza. Em de 1816 nos entregamos as grandes correntes europeas da arte.

Guimarães argumentava que o que diferencia a arte Portuguesa é o ter-se fechado às influências estrangeiras, quando na verdade isto é falso, pois Portugal sofreu influências de correntes estéticas europeias e, indirectamente, transmitiu-as ao Brasil.

Guimarães destaca ainda a pintura de devoção como a marca dominante.

---

<sup>10</sup> GUIMARÃES, Argeu. Idem, *ibidem*. p. 1585.

... caminha desde as figuras inexpressivas servilmente copiadas de antigas estampas e as paisagens convencionais e phantásticas – para uma autonomia creadora cada vez mais accentuada. A ingenuidade do desenho, da côr e composição, vai cedendo aos poucos ao influxo de um maior aperfeiçoamento e de um gosto mais educado, mais sincero, mais livre.<sup>11</sup>

Na verdade, esta desvalorização da pintura de devoção é uma consequência dos princípios iluministas, que desvalorizam a pratica como forma fundamental do conhecimento artístico do barroco. Continua Guimarães definindo os artistas brasileiros:

Os artistas são tímidos e ingenuas figuras do povo, improvisadas na Arte e que, apesar da espontanea vocação, manifestam-se pouco destras, vacilantes e incertas nos seus poucos recursos. Alheios quasi inteiramente ás luminosas florações da Arte europeá, tudo conspira para que vegetem no mesmo insulso obscurantismo. Os progressos que grangêam são um prodigio de força de vontade e talento natural. Finalmente, encontram na Côrte bragantina a primeira larga e dadivosa protecção official. Mas já estamos em pleno seculo XIX ...<sup>12</sup>

O autor diz que os pintores brasileiros *estavam alheios quase inteiramente as luminosas florações da Arte europeia*, desvalorizando as influências chegadas de Portugal no período colonial, influências estas assimiladas de outros centros europeus, como a Itália, no período de D. João V. Afirma ainda que só no século XIX, os artistas brasileiros encontraram *a primeira larga e dadivosa protecção official*. Argeu Guimarães desconsiderou também a relação do Rei com o Padroado no período colonial. Considera ainda que, os artistas de procedências negra e índia, tinham um processo de formação artística predominantemente experiencial, de formação espontânea, aprendendo no quotidiano, erros e acertos gestados na prática diária.

Simplees artifices, senhores de vocações por assim dizer organicas, [...] iam-se transformando em genuinos artistas pelo proprio esforço, o proprio engenho, a propria pugnacidade. [...] humildes borradores se

<sup>11</sup> GUIMARÃES, Argeu. Idem, ibidem. p. 1599.

<sup>12</sup> GUIMARÃES, Argeu. Idem, ibidem. p. 1599.

constituem decoradores e pintores. Era uma vingança do destino. Os pobres parias com o estigma da raça inferior e reduzidos ao cativoiro, destinados ao labor obscuro e penoso, haveriam de constituir as primeiras e dignas afirmações estheticas de uma grande raça em elaboração.<sup>13</sup>

Quanto à influência francesa para o ensino académico da arte Guimarães afirma:

Durante os tempos coloniaes, os nossos modestos artistas desconhecem quasi por completo o genio esthetico da Humanidade em sua magnificas eclosões de toda a Europa. A licção mais frequente, directa ou indirecta, é a dos Portugueses. Influiram mediatamente sobre a cultura esthetica brasileira, pois, toda a nossa sociedade era o prolongamento americano da metropole europeá. Actuaram de um modo mais directo pela licção constante dos Jesuítas, unicos a propinarem o ensino artistico no Brasil colonial.<sup>14</sup>

Desconhece Guimarães a vinda de artistas portugueses, como António Simões Ribeiro, que não é citado. A vinda de obras de arte oriundas de encomendas de Portugal no período colonial, e continua:

Pelos Jesuítas aprendemos na Architectura o barroco e a Ornamentaria aurifulgente, na Estatuaria as imagens sacras, na Pintura chamada de "devoção", toda ella consagrada ao culto catholico e raramente se permittindo o retrato e a paizagem. Nos primeiros tempos é a pintura de devoção exclusiva, com as paizagens convencionais e as figuras e o arranjo affectado das velhas estampas. Só nas proximidades do século XIX a inspiração ganha liberdade e vai aos poucos procurando a natureza, único e eterno modelo.<sup>15</sup>

Quanto à análise da pintura no período colonial, Guimarães, é bem objectivo: historia sacra, retracto ingénuo e solene, desconcerto das formas, a tergiversação do desenho, ingenuidade do colorido, a pobreza dos recursos. Porém, aos poucos certos progressos são desenvolvidos, segundo o autor.

<sup>13</sup> GUIMARÃES, Argeu. Idem, ibidem. p. 1593.

<sup>14</sup> GUIMARÃES, Argeu. Idem, ibidem. p. 1599.

<sup>15</sup> GUIMARÃES, Argeu. Idem, ibidem. p. 1599-1600.

Atravez dessas pinturas desabrochadas em Minas Gerais, Pernambuco, Bahia e Rio de Janeiro, pelo curso dos seculos XVII, XVIII e primeiro quartel do seculo XIX, pode-se observar entre as priemiras e as ultimas, uma escala de progresso. A pintura de devoção, preferida por todos esses velhos artistas, caminha desde as figuras inexpressivas servilmente copiadas de antigas estampas e as paizagens convencionaes e phantasticas – para uma autonomia creadora cada vez mais accentuada. A ingenuidade do desenho, da côr e da composição, vai cedendo aos poucos ao influxo de um maior aperfeiçoamento e de um gosto mais educado, mais sincero, mais livre.<sup>16</sup>

Considera o resultado desta pintura como fruto da capacidade natural e apaixonada de artistas humildes e incompreendidos. Desconsidera o aprendizado de tradição medieval, que foi introduzido no Brasil pelos portugueses e através da vinda de seus pintores lusos. Mais uma vez, analisando a influência dos franceses sofrida pelos artistas brasileiros Guimarães acentua:

A lição mais duradoura e eficaz, recebemo-la dos Franceses. E era bem necessaria Em nenhuma parte o genio nacional se basta a si mesmo para improvisar uma nobre arte; influencia estrangeira, ainda nos meios mais civilizados, actua beneficemente como uma renovação necessaria.<sup>17</sup>

A influência estrangeira traz novas perspectivas e atua, pois como uma maneira de intercâmbio, percebendo tendências artisticamente inovadoras.

Essa influência estrangeira teve um incentivo decisivo com a “Missão Artística Francesa”, de 1816, durante o reinado de D. João VI, no Rio de Janeiro. No contexto da missão francesa, tiveram especial destaque os mestres Debret, Taunay e Montigny, cujas lições tiveram consequências proficuas para os seus contemporâneos e as futuras gerações de artistas.

Sobre a pintura baiana, no período colonial, em meados do século XVIII, Guimarães destaca a actuação do pintor José Joaquim da Rocha, considerado mineiro

---

<sup>16</sup> GUIMARÃES, Argeu. Idem, ibidem. p.1599.

<sup>17</sup> GUIMARÃES, Argeu. Idem, ibidem. p. 1600.

imigrado.<sup>18</sup> Deve-se a ele os tectos das igrejas: da Conceição da Praia, de Nossa Senhora da Palma, de São Pedro o Velho, do Rosário da Baixa dos Sapateiros e da Ordem Terceira de São Domingos.

O citado autor define os artistas mestiços da seguinte forma:

É mistér não perder de vista que os pioneiros eram a flor de uma sociedade em formação, acoimada de ignara e deslembada do culto da Arte. Contra os artistas se erguia a muralha do indifferentismo, da ignorancia, da malquerença, da hostilidade. Os precussores escravos e mestiços, quasi sempre, eram gente de infima condição, a qual senhores magnanimos consentiam mandar ennsinar um officio...<sup>19</sup>

Cita os artistas mestiços: Chagas, “o Cabra”, Lisboa, o “Aleijadinho”, “Mestre Valentim”, aos quais se juntam na pintura um Rocha, um Velasco, um Viegas, um Manuel Dias, um José Leandro. Desconsidera a utilização da mão de obra escrava, onde escravos “de ganho” que trabalhavam, entre outros serviços, como assistentes de pintores, escultores, como também de artífices.

Antes de prosseguir com a análise do estudo do clássico de Argeu Guimarães, faz-se necessário algumas considerações acerca do trabalho de Maria Helena Flexor sobre os oficiais mecânicos da Cidade de Salvador, onde realizou pesquisa comparativa entre a Capital baiana e a Província de São Paulo.<sup>20</sup> Através do mesmo, foi possível a afirmar que no campo destes segmentos da sociedade deve-se evitar as generalizações, principalmente, devido às peculiaridades dos espaços geográficos e, conseqüentemente, a forma de interação entre os grupos sociais e os seus espaços urbanos. Nesse sentido, visualizar as especificidades das províncias citadas é pedra de toque para a realização de

---

<sup>18</sup> Provavelmente, Argeu Guimarães retirou esta informação do “Noções sobre a procedencia da arte de pintura na Província da Bahia”, Biblioteca Nacional d Rio de Janeiro – BNRJ – Secção de Manuscritos. s/a, s/d, s/l. Bahia. (Cota II 33, 34, 10). p. 1 e QUERINO, Manoel. Idem, ibidem, contesta que o mestre pintor José Joaquim da Rocha fosse mineiro, ao contrário defende a naturalidade baiana do referido pintor. p. 53.

<sup>19</sup> GUIMARÃES, Argeu. Idem, ibidem. p. 1593.

<sup>20</sup> FLEXOR, Maria Helena. **Ofícios, manufacturas e comércio.** In: História econômica do período colonial. Tomás Szmrecsanyi (org). São Paulo: Hucitec, 1996. p. 173-194.

um estudo que se pretende (re)construir a história, em especial a história da arte, dentro dos rigores do conhecimento científico.

Assim, chega-se à conclusão de que a Bahia e a região Nordeste possibilitaram, no contexto do florescimento da lavoura da cana-de-açúcar, melhores condições materiais aos oficiais mecânicos. Tal afirmação é possível a partir do cotejo entre Salvador e São Paulo de onde se pode abstrair diferenças de usos e costumes, bem como, pelo padrão de vida das duas regiões. Como os exemplos do modo de trajar-se (roupa e calçado) podemos referir que na cidade de São Paulo o seu uso era, em geral, mais simples e menos variados que os da Província baiana, em particular de Salvador. Outro ponto de importante esclarecimento diz respeito aos processos artesanais, que se mantinham constantes em ambas as regiões, embora tivessem melhor acabamento na Bahia. Os oficiais mecânicos paulistas eram considerados ineficientes, e até o início do século XIX, os mestres, os pedreiros e os carpinteiros considerados mais hábeis eram encontrados com maior facilidade no Rio de Janeiro e na Bahia. Por fim, a incidência dos ofícios, passados de geração a geração, ocorreram mais em Salvador pelo fato de possuir uma sociedade mais estável do ponto de vista econômico, como se verá no capítulo II.

Dessa forma ao comparar aspectos do trabalho dos oficiais mecânicos à luz das diferenças regionais, pode-se constatar que a Cidade de Salvador possuía melhor contingente de artífices e, por conseguinte, de artistas de gabarito profissional.

Nesse sentido, apesar de uma visão maniqueísta de que os melhores artistas só podiam ser oriundos dos grandes centros europeus, ao desenvolver suas apreciações sobre José Joaquim da Rocha, permitiu-se Argeu Guimarães garbosos e eloquentes elogios.

Foi mais que um artista, foi um Mecenaz. Transmitiu a arte notavel á pleiade de discipulos, que lhe continuaram e ampliaram o renome. [...] O pintor se desvelou pelo ensino da Arte até ao extremo carinhoso de prover ao sustento de alguns discipulos e chegando a enviar outros á Europa. Um verdadeiro semeador, cujo formoso exemplo é digno de ser exaltado em termos entusiasticos. Desenvolvendo estímulos artisticos.

A acção de Rocha desenvolvendo estímulos artisticos foi fecunda. Além disso, difundiu o gosto pelo retrato, pintando a effigie dos mais illustres membros do clero, da nobreza, do exercito, do commercio.<sup>21</sup>

Merece nota que, o documento anónimo nas suas primeiras linhas também faz menção ao espirito criativo de José Joaquim da Rocha como *homem culto e de letras*, o que lhe faz o reconhecimento de ser *fundador e mestre capital de uma eschola de diversos discipulos*.<sup>22</sup>

Sobre os discipulos de Rocha tece os seguintes comentários:

Cada um dos discipulos de Rocha alcançou nome distincto. São: Lopes, Marques, Antonio Dias, Antonio Pinto, Ramos Nunes da Motta, Sousa Coutinho, José Theophilo de Jesus, José Verissimo, Lourenço Machado e Franco Velasco, o mais notavel. Dias e Pinto fizeram parceria os tectos das egrejas do Sacramento, da Ajuda, Conceição do Coqueiro, Saude e Gloria. Sousa Coutinho foi scenographo do teatro São João...<sup>23</sup>

Ao atribuir os nomes dos discipulos de José Joaquim da Rocha, Guimarães utilizou o documento anónimo e os estudos de Manoel Querino, acrescentando os nomes de António Dias e Lourenço Machado. Sobre a informação da parceria de Dias e Pinto, o autor utiliza mais uma vez do documento anónimo e o de Manoel Querino. Contudo Marieta Alves ao descobrir o contrato de pintura da Igreja da Saúde e Gloria, desfaz este equívoco. Sobre Sousa Coutinho, há de se acrescentar que o mesmo era pintor do arsenal da Marinha.

<sup>21</sup> GUIMARÃES, Argeu. Idem, *ibidem*. p. 1595.

<sup>22</sup> Noções sobre a procedência... p. 1-2.

<sup>23</sup> GUIMARÃES, Argeu. Idem, *ibidem*. p. 1595.



A respeito de José Teofilo de Jesus, Argeu baseia-se novamente no documento anónimo, para dizer que era discípulo, apadrinhado e agraciado por Rocha com estudos na Itália e em Portugal, apontando obras de sua autoria nas igrejas baianas, analisa:

Jesus, mestiço baiano, deixou copiosos retratos e painéis sacros, como os da Igreja do Bonfim e os jogos decorativos das cupulas de São Joaquim, Pilar, Barroquinha, Itaparica, Recolhimento dos Perdões e as Ordens franciscana e carmelita. No mosteiro de S. Bento se assinalam da sua palheta um Mercurio e os Quatro Evangelistas.

Outro discípulo de José Joaquim da Rocha, Velasco é assim descrito:

O mais insigne discipulo de Rocha é, porém, Antonio Joaquim Franco Velasco (Bahia, 1778-1833), em cuja vida e em cujas obras a escola toca o zenith. Foi o mais espontaneo, o mais original, o mais creador, o mais inspirado, o mais pessoal entre os confrades.

Esta avaliação vem, mais uma vez de Manoel Querino e do documento anónimo. Tais predicados atribuídos a Velasco por Argeu Guimarães, deve-se ao fato do comportamento mais académico do Franco Velasco, o que não ocorreu com José Teofilo de Jesus que continuou mais próximo às características da formação barroca.

Interessante a comparação que Argeu Guimarães estabelece dos expoentes lusos da pintura com a figura de Franco Velasco:

os principaes perfis patricios e lusos do tempo dos ultimos vice-reis foram fixados pelo pincel de Vellasco. Quando o imperador foi à Bahia, enquanto Jesus se esquivava, canhestro e rude, este outro aproveitava jubiloso o ensejo para incensar o Bragança. A d. João VI já fizera antes valiosa ddiva de quadros. A Vellasco pertencem Os Passos da Paixão do tecto da Igreja do Bonfim.<sup>24</sup>

Está incorrecta a informação da localização da obra os Passos da Paixão (ver anexo iconográfico figs. n. 140 - 146), pois estes encontram-se nos altares-laterais e não no tecto.

<sup>24</sup> GUIMARÃES, Argeu. Idem, ibidem, p. 1595.

O pintor Bento José Capinam, discípulo de Rocha e Velasco<sup>25</sup>, cultivou a pintura de género e a historia sacra. A Igreja do Bonfim guarda duas composições de sua autoria: Morte do Pecador e Morte do Justo (ver anexo iconográfico figs. n. 157 - 158 ) as quais se caracterizam por elementos entre o ingénuo e o piedoso.

Quanto a José Rodrigues Nunes foi, segundo Argeu Guimarães, o discípulo predilecto e, por isso, sucessor directo de Velasco. Com Bento Capinam e Rodrigues Nunes, trabalhou em igrejas, dedicando-se à pintura de devoção e ao retracto. Considera-se que foi cenógrafo do teatro São João. Estes foram os principais pintores do período que marca o rompimento da pintura dita colonial, em companhia de outros continuadores. Todos reflectem os últimos lampejos da escola baiana. Na verdade, reflectem a crise da arte religiosa e o alvorecer da laicização da pintura na Bahia.

Os alunos de franco Velasco, Lopes Rodrigues, Macario da Rocha, Olympio Matta, Francisco Romão, Francisco Rodrigues Nunes e Bento Capinam. Este último, formou Tito Campinam, Rufino de Sales, Cunha Souto e outros considerados de menor importância do cenário da pintura baiana. Em torno de Nunes e Bento Capinam se agruparam os últimos representantes da fase sob a influência da Escola Bahiana de Pintura.

Segundo Argeu Guimarães nesse momento da-se início ao que chamou de *decadencia. O eixo da arte se deslocou para o Rio de Janeiro.*<sup>26</sup> Salienta que no ano de 1877, com a fundação da Escola de Belas Artes, por *Canzaries*, estabeleceu-se novos padrões de relações para a produção artística. Mais uma vez escreve Guimarães:

já mal perduram os derradeiros ecos da velha pintura, dispersados pela morte ou combalidos pela velhice os discipulos dos antigos mestres. Surgem então outros, resultantes do esforço de Canzaries.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Noções sobre a procedência.. p. 8.

<sup>26</sup> GUIMARÃES, Argeu. Idem, ibidem. p. 1596.

<sup>27</sup> GUIMARÃES, Argeu. Idem, ibidem. p. 1596.

Percebe-se que o autor desconhece a actuação do Liceu de Artes e Ofícios, escola de cunho popular, e mais uma vez, valoriza o eixo Rio de Janeiro, pois estava ali instalada a Academia de Belas Artes, resultado da presença da Missão Artística Francesa.

Numa abordagem mais crítica e analítica, Maria Helena Flexor refere-se ao documento anónimo com notícias e indicações biográficas de pintores e escultores. Entretanto, verifica-se que no texto citado a referência a Domingos Pereira Baião, ainda vivo na época da escrituração do documento, portanto, deve o mesmo datar do período anterior a 1871, ano da morte desse artista.

Podemos acrescentar que, devido ao desaparecimento de documentos dos arquivos baianos, em especial os eclesiásticos, há uma lacuna na produção historiográfica das artes baianas nos últimos tempos.

Deve-se a Manoel Querino o início dos estudos da história da arte na Bahia. Com o estudo "Artistas bahianos" e suas obras posteriores alcançou grande repercussão a nível nacional, Maria Helena Flexor considera que a obra de Manoel Querino foi a fonte frequentemente citada para identificação e registo biográfico de artistas e artífices na Bahia. Querino como um estudioso atribuiu obras de arte a artistas cujos nomes se tornaram mais conhecidos, não necessariamente por serem os mais importantes, os mais produtivos ou os mais talentosos. As atribuições vem sendo repetidas por outros autores sem o crivo da análise crítica, sem a busca da comprovação documental.<sup>28</sup>

Maria Helena Flexor afirma ainda que, a visão de Manoel Querino perdurou na mentalidade vigente no século XIX, onde pintores e escultores retomaram a liberdade de criação.<sup>29</sup> Imbuídas desta visão estão o grande número de obras que foram atribuídas

<sup>28</sup> FLEXOR, Maria Helena. Idem, ibidem. Manoel Querino publicou o livro **Artistas bahianos** e em seguida **As Artes na Bahia**.

<sup>29</sup> Entende-se que esta liberdade continuou limitada principalmente nas encomendas de arte religiosa, como será tratado no século XIX.

por Querino a Manoel Inácio da Costa cujo o número, contudo, se revela difícil de determinar.

Segundo Maria Helena Flexor, Manoel Querino foi mais um cronista que um historiador, pois as informações que apresentou, principalmente no período que não vivenciou, basearam-se na tradição oral ou em deduções pessoais.

Destacam-se, Carlos Ott, historiador alemão e Marieta Alves, professora primária, que dedicaram anos de investigação, em arquivos religiosos e públicos, em busca de documentação sobre os artistas, nomeadamente, os pintores e suas respectivas obras.

Mais uma vez, Maria Helena Flexor, analisa os estudos de Carlos Ott, sobre a pintura e escultura e considera que a mentalidade individualista do século XX, o desenvolvimento do conceito de originalidade impregnou as considerações do historiador ao analisar a arte dos séculos XVII e XVIII. Além da copia de modelos que dificultam a identificação, deve-se considerar as intervenções ocorridas nas reformas no século XIX e XX.

Para os artistas cuja aprendizagem decorreu dos ofícios mecânicos, de tradição medieval, a noção de originalidade e criação não era totalmente compreendida. A partir do século XIX, os artistas começaram a praticar os métodos neoclássicos das Academias de Belas Artes, mas as mudanças não trouxeram resultados significativos. O trabalho colectivo, próprio do período Barroco, de tradição medieval, omitia o nome da maioria dos autores das obras de arte. Desta forma, nem sempre é possível identificar o autor. Deve-se perceber que, dentro do contexto sócio-histórico dos séculos XVIII e XIX, a nenhum personagem social era permitida a notoriedade individual, diante da

figura do rei. Sendo assim, artistas deveriam manter-se no anonimato, ou ao menos manter discrição em sua vida artística.<sup>30</sup>

Com as reformas dos edifícios no século XIX em Salvador, alteraram todo o conjunto Barroco para o Neoclássico. As imagens de santos deviam também tornar-se neoclássicas. Maria Helena Flexor, cita o exemplo das imagens barrocas da Ordem Terceira de São Francisco, onde por ocasião da grande reforma por qual passou aquele templo, a partir de 1828. Sendo convidado, em 1833, o escultor Manoel Inácio da Costa para modificar as feições das imagens, ao gosto moderno (Neoclássico), em razão de as considerarem, nesta época, muito grosseiras.

Portanto, a grande maioria das autorias e/ou atribuições das pinturas religiosas na Bahia só são conhecidas devido às referências na documentação oriundas, principalmente, das ordens religiosas e das confrarias, de onde se encontra o registo das encomendas e pagamentos efectuados pelas mesmas aos artistas que executaram as referidas obras.

No caso da pintura, foram encontrados recibos de obras que constavam nos demonstrativos de despesas das Mesas Administrativas, responsáveis pela coordenação, execução, fiscalização e decisões das irmandades. Contratos foram poucos, mas cabe fazer observações com relação a existência da concorrência, ainda que a escolha recaísse sempre em favor do mestre que oferecesse o melhor preço, mas também contava a competência e prestígio do artista.<sup>31</sup> Neste caso, a escolha era pela qualidade do trabalho já conhecido. Seguia-se o mesmo encaminhamento de assinatura de contrato

---

<sup>30</sup> Maria Helena se detém nas várias interpretações que Manoel Querino e Carlos Ott fizeram sobre autorias e atribuições baseados em comparações estilísticas ou fundamentadas na tradição oral. Na imaginária, a identificação de autorias tornava-se difícil diante das repinturas e reencarnações que eram muito frequentes para manter as imagens em estado decente, nos altares dos templos, segundo as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia.

<sup>31</sup> Ver caso de José Rodrigues Nunes e José Rufino Sales.

que era para garantir o cumprimento das obrigações das partes, da execução da obra e do prazo previsto.

Sobre a pesquisa de Marieta Alves, destaca-se antes de mais nada, o trabalho árduo em arquivos da Cidade de Salvador. Dentre estes, merece ressalva a pesquisa sobre a Ordem Terceira de São Francisco<sup>32</sup> trazendo a público uma grande série documental com informações sobre a história da arte. Neste trabalho a autora dedica-se a analisar a fundação, bem como, aos aspectos religiosos que são a razão primeira de sua existência. Porém, sem perder de vista as características devocionais, arquitectónicas, históricas, resgatando dessa forma a memória colectiva de cada ordem em particular, oferecendo um recorte da sociedade soteropolitana.

Uma outra obra de autoria de Marieta Alves e de reconhecido valor no campo da História das artes plásticas na Bahia é o “Dicionário de artistas e artífices na Bahia.”<sup>33</sup> A autora realizou um estudo detalhado nos séculos XVIII e XIX baseada em levantamento de fontes nos arquivos e através de recibos e outros documentos conseguiu destacar, em especial, os principais pintores, contudo dados biográficos são raros, mas, traz à luz nomes dos artistas que actuaram nesse período. Não menos importantes, são os vários artigos publicados em jornais de Salvador, onde tratou individualmente de artistas e/ou de obras e monumentos favorecendo assim a socialização do conhecimento acerca da história da arte na Bahia.

O importante trabalho de pesquisa desenvolvido pela professora Marieta Alves, encontra-se hoje agrupado em colecção especial à consulta no Arquivo Público do Estado da Bahia – APEB, servindo de fonte aos pesquisadores da história da vida dos

---

<sup>32</sup> ALVES, Marieta. **História da Venerável Ordem 3ª da Penitência do Seráfico Pe. São Francisco da Congregação da Bahia.** Bahia: Imprensa Nacional, 1948.

<sup>33</sup> ALVES, Marieta. **Dicionário de artistas e artífices na Bahia.** Salvador: UFBA, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976.

artistas, dos monumentos e das irmandades e ordens terceiras que actuaram na Bahia dos setecentos e dos oitocentos.

Em “História das Artes Plásticas da Bahia (1550-1900)”, Carlos Ott aborda a pintura na Bahia, desde os tempos pré-históricos até os anos 1900, enquadrando-a nas características da pintura portuguesa do período colonial. Neste período foi frequente a participação de pintores portugueses vindos ao Brasil em busca de melhores oportunidades. O contacto com o meio social baiano e o intercâmbio com os artistas locais propiciou a contribuição dos mesmos para a formação de artistas locais.

O autor identifica uma influência flamenga nas pinturas religiosas e na formação do aprendizado dos pintores, através do uso de estampas. A permanência dessa influência da-se até o início dos oitocentos na obra de pintores como José Teófilo de Jesus.

Ao lastimar que os pintores baianos não tivessem aprendido com os pintores holandeses (ou alemães), que Maurício de Nassau trouxe para Pernambuco, no século XVII, e que representaram paisagens, naturezas –mortas, cenas de usos e costumes dos índios brasileiros, parece desconhecer a influência totalizante que a vinda das ordens religiosas que se estabeleceram em terras brasileiras tiveram e, nomeadamente, em terras baianas, e que utilizaram as artes como meio de catequese e devoção.

Sobre os pintores portugueses que produziram obras notáveis na Bahia, não reconhece o aprendizado destes em terras lusitanas, e sim por um esforço pessoal que fizeram para se aperfeiçoarem na arte da pintura. Considera, ainda, o autor que a Cidade de Salvador estimulava os artistas através de “galeria de arte” (as pinturas em cobre sobre o arcaz da sacristia do antigo Colégio dos Jesuítas (ver anexo iconográfico figs. n. 1 – 12)) que despertava o interesse de alguns artistas portugueses e baianos de imitar estes mestres. Sem dúvida que as pinturas que são referidas por Carlos Ott causaram

impressão e foram copiadas pelos artistas locais, mas certamente que estas obras não terão sido a única fonte iconográfica para esses pintores.

Ott considerou que durante a centúria de 1650-1750, em Portugal, não havia nem bons pintores e nem boas escolas, desta forma, nega a contribuição de pintores portugueses na formação de artistas baianos. Entretanto, o mesmo autor possuía o conhecimento da presença dos pintores portugueses José Pinhão de Mattos e António Simões Ribeiro que viveram na Bahia, na primeira metade do século XVIII.

Sobre José Pinhão de Mattos, pintor que realizou obras para a Ordem Terceira do Carmo de Salvador, tem as obras como as pinturas do tecto do Convento do Carmo, pintura do tecto e painéis do arcaz da sacristia do mesmo convento atribuídas por Carlos Ott. Porém, não há documentação que comprove a autoria defendida pelo autor.

Quanto a António Simões Ribeiro, comenta o historiador:

Este último, até poucos anos atrás, era considerado o introdutor da pintura ilusionista na Bahia, quando hoje sabemos ter sido o “insigne pintor de Roma” que trabalhou aqui entre 1689-1691. E pelos trabalhos identificados de António Simões Ribeiro podemos deduzir que ele apenas na Bahia desenvolveu aos poucos seu próprio estilo bombástico, tendo sido na decoração das três salas da Biblioteca de Coimbra apenas colaborador pouco eficiente de Vicente Nunes, o que os próprios historiadores portugueses até hoje não perceberam.<sup>34</sup>

Este equívoco será comentado no capítulo IV, para além de podermos citar outros estudos que reafirmam, cada vez mais, a competência de António Simões Ribeiro, na execução de pinturas ilusionistas em grandes obras na Cidade de Salvador no período de 1735(?)-1755(?).

Sobre os pintores baianos, Carlos Ott caracteriza-os pelo baixo nível económico e cultural, por não terem condições de alcançar um estatuto social e até de nobreza, nos

---

<sup>34</sup> OTT, Carlos. *Historia das Artes Plásticas da Bahia (1550-1900)*. Pintura, Bahia. v. III. Salvador: Alfa Gráfica e Editora, 1993. p. 6.



moldes europeus. Sem duvida que os artistas tiveram dificuldades e restrições no Brasil, diante da condição de colônia portuguesa, durante os séculos XVII, XVIII até o XIX.

De todos os pintores desta época José Joaquim da Rocha foi considerado por Ott como o que melhor trabalhou na Bahia, contudo fez a seguinte ressalva:

na primeira fase de sua atividade profissional, na composição de seus quadros era orientado por frades ou copiava a composição, embora disfarçadamente de outros; e quando não acontecia uma das duas coisas, cometeu erros graves na composição, como aconteceu na pintura do teto da Ordem 3<sup>a</sup> de São Domingos. Na Segunda fase profissional depois de ter estudado melhor a Bíblia, ele mesmo se meteu a fazer suas composições, repetindo-as duas ou tres vezes, aperfeiçoando porém a pintura, da terceira dimensão, da profundidade, a elaboração do volume dos corpos humanos.<sup>35</sup>

Ainda que observe a pintura com elementos formais e no programa iconográfico religioso, o entendimento de Ott sobre officio do pintor esteve sempre com o olhar do século XX, desconhecendo as exigências dos encomendantes e de regras estabelecidas pelas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia para o culto e a catequese.

Quanto a abordagem do assunto, não se detém apenas nos pintores e suas obras em ordem cronológica, como o fez ao tratar dos escultores, entalhadores, marceneiros e canteiros. No campo da pintura, Carlos Ott considerou estar mais adiantado nas pesquisas e análises de fontes do que em outros ramos das artes da Bahia, e dividiu em pinturas de tectos em caixotões, pinturas de tectos de salões teatrais (embora servindo de igrejas), em quadros destinados a paredes e em retratos. O autor caracteriza a sua dificuldade em analisar a pintura baiana:

(...) é muito mais difícil dividir as pinturas baianas em estilos e épocas determinadas, pois aqui encontramos já pinturas barrocas perfeitas em fins do século XVII, enquanto outros contemporâneos ainda estavam imbuídos de idéias renascentistas. A mesma coisa dá-se com o gênero de pinturas de tetos. Na segunda metade do século XVII ainda dominavam na Bahia os tetos em caixotões; e no entanto, ao mesmo

---

<sup>35</sup> OTT, Carlos. Idem, *ibidem*. p. 6.

tempo, já se fizeram dois tetos em formas de abobadas de berço para serem cobertas de pinturas em perspectiva.<sup>36</sup>

A concepção de arte de Carlos Ott é, antes de tudo, desvinculado do contexto histórico local e global, em que está posto, sobretudo, as relações políticas; administrativas e religiosas entre Brasil e Portugal. Desta forma, os avanços nos gêneros de pinturas de tectos deu-se integrado a um programa de construção e embelezamento dos templos das ordens religiosas que se instalaram em terras baianas a partir do século XVI e que puderam alcançar melhores condições materiais no século XVIII.

No que diz respeito ao entendimento de autorias e atribuições, Carlos Ott dedicou vários estudos sobre o pintor José Joaquim da Rocha. Inicialmente escreveu uma monografia na década de 1960<sup>37</sup>, onde atribuía a produção do artista de forma isolada e sem referências documentais. Ao dar continuidade aos estudos, sobre o mestre pintor, considerou conhecer melhor o estilo individual e pôde incluir novos trabalhos na sua lista de produções, com a mesma avaliação de comparação estilística:

Assim hoje atribuo a José Joaquim da Rocha a pintura do teto da nave da Igreja de Santo Antônio da Barra, restaurada, ou digamos melhor, deformada no século XIX por Rufino de Sales porque a mesma cabeça de Santo Antônio se encontra no teto da Portaria do Convento de São Francisco e outra cabeça é muito semelhante à de São Pedro na "Assunção de Nossa Senhora", existente na capela-mor da santa Casa de Misericórdia da Cidade de Salvador, e "capolavoro" do mestre, executado em 1792.<sup>38</sup>

Para além desta avaliação desprovida de conhecimento sobre o aprendizado e formação dos artistas pautada na tradição medieval dos ofícios mecânicos, do trabalho individual estar submetido, em primeiro instância, as regras das corporações e também as exigências dos encomendadores da obra artística.

<sup>36</sup> OTT, Carlos. *Idem*, *ibidem*. p. 6.

<sup>37</sup> Carlos Ott. **José Joaquim da Rocha**. n. 15. Rio de Janeiro: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1961.

<sup>38</sup> OTT, Carlos. **A Escola Bahiana de Pintura**. Editor Emanuel Araújo. São Paulo: MWM, 1982. p. 10.

Carlos Ott, nutre uma imaginação fértil sobre a vida e a obra do pintor, a percorrer várias províncias brasileiras para executar obras monumentais. Uma das obras atribuídas foi a pintura do tecto da Igreja de Santo António de João Pessoa comparando esta com a pintura do tecto da portaria do Convento de São Francisco da Bahia, onde verificou a repetição de quase todos os santos no último trabalho, concluindo:

Faltava apenas dizer qual dos dois era o primeiro. Para verificar isso havia dois caminhos, um histórico e outro estilístico. Segui os dois: já que tinha tomado nota de qualquer referência a José Joaquim da Rocha nas minhas pesquisas de arquivo, verifiquei que, em 22 de janeiro de 1766 ele largou um quarto alugado para aparecer novamente apenas em 28 de agosto de 1769. O que ele teria feito neste meio tempo? E a resposta foi: a pintura do teto da igreja de Santo Antonio de João Pessoa.<sup>39</sup>

Manifesta ainda uma tendência de interpretação da história da arte baiana que tem como origem o documento manuscrito da Biblioteca Nacional, que ele publicou em 1947<sup>40</sup> e que foi utilizado anteriormente, também como referência, nos estudos de Manoel Querino.

Sobre a origem de José Joaquim da Rocha, até hoje desconhecida, suscitou a atenção de vários historiadores, como algo de importância que pudesse elucidar dados biográficos, como também, questões que viessem esclarecer a sua formação artística feita no Brasil ou em Portugal. E conclui o autor:

Não conseguimos porém eliminar completamente a opinião antiga do seu nascimento, manifestada entre 1860 e 1870 pelo autor anônimo do manuscrito da Biblioteca Nacional(...) É possível ter nascido no Brasil como filho de um funcionário português que geralmente voltava à pátria, depois de alguns anos de serviço. Mas quer me parecer que esta opinião de sua origem mineira nasceu do fato de trabalhar na segunda metade do século XVIII um engenheiro de nome José Joaquim da Rocha o qual, em 1778, fez o levantamento do “Mapa da Capitania de Minas Gerais com a devisa de sua comarcas”(...).<sup>41</sup>

<sup>39</sup> OTT, Carlos. Idem, *ibidem*.p. 12.

<sup>40</sup> Noções sobre a procedência... p. 197-224.

<sup>41</sup> OTT, Carlos. Idem, *ibidem*. p. 14.

Considerando que a formação artística de José Joaquim da Rocha era desconhecida, devemos analisar que já era de conhecimento dos artistas os novos métodos da pintura em perspectiva, desde a pintura do tecto da biblioteca do antigo Colégio dos Jesuítas, ou antes disto, como o próprio Carlos Ott cita documentos da construção da antiga Sé e do interesse do Chantre de buscar recursos junto a Coroa Portuguesa para fazer a pintura do tecto em perspectiva., isto em 1768.

Magno Mello, cita dois momentos na pintura decorativa portuguesa: os artistas descendentes dos formulários de Bacherelli e aqueles dependentes da difusão do tratado “Perspectiva Pictorum et architectorum”, de Andrea Pozzo, que foi traduzido para o português, em 1768, pelo Frei José de Santo António Ferreira Vilaça.<sup>42</sup>

Em “História da Arte portuguesa no mundo (1415 – 1822) – o espaço atlântico”, Pedro Dias destaca a importância da pintura brasileira como uma das disciplinas de maior valor para a arte local, em especial a pintura ilusionista dos tectos das capelas e igrejas da Bahia, Pernambuco e Minas Gerais. Porém, afirma que as primeiras pinturas possuíam, em sua maioria, origem reinol e de alguns outros países europeus.<sup>43</sup> O seu desenvolvimento se processou a partir da inspiração italiana, *com formulário claramente barroco, evoluindo depois para o rococó.*<sup>44</sup>

O historiador Carlos Ott reconhece que pintores portugueses aportaram na Bahia já tendo praticado a pintura em perspectiva em Portugal, como os exemplos dos trabalhos já mencionados pelo pintor António Simões Ribeiro, acrescentando a contribuição do pintor José Pinhão de Matos: *Infelizmente, justamente estas pinturas*

---

<sup>42</sup> POZZO, Andrea. **Perspectiva Pictorum et Architectorum** COD. 4414 um manuscrito da Biblioteca Nacional de Lisboa – BNL. (Tradução para o português em 1768 pelo Fr. José de Santo Antonio Ferreira Vilaça). In: Leituras: Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa, S. 3, n. 9-10, out. 2001/out. 2002. APUD MELLO, Magno Moraes. p.391.

<sup>43</sup> DIAS, Pedro. **História da arte portuguesa no mundo (1415-1822) – o espaço atlântico**. Círculo de Leitores . v. 2. Navarra: Gráfica Estela, 1988. p. 496-502.

<sup>44</sup> DIAS, Pedro. Idem, ibidem. p. 498.

*ilusionistas dos dois pintores não vieram aos nossos dias, mas ainda eram conhecidas a José Joaquim da Rocha.*<sup>45</sup> E completa,

Não me parece ter sido tão grande a influencia na pintura ilusionista portuguesa, no século XVIII, do italiano Vincenzo Baccarelli, pois praticamente não foi imitada. Muito mais eficiente foi a influencia de Andrea Pozzo, embora viesse mais por intermédio do seu livro sobre arquitetura e pintura.<sup>46</sup>

Entende-se que a concorrência da pintura do tecto da Igreja da Saúde e Glória em que participaram os pintores Domingos da Costa Filgueiras, José Renovato Maciel e José Joaquim da Rocha, em 1766, já demonstrava que era de conhecimento dos pintores baianos o novo programa iconográfico que tinha como ênfase a pintura em perspectiva. Deve-se considerar que a falta de condições materiais anteriores não possibilitaram a adopção da pintura monumental com perspectiva.

A partir da execução da pintura do tecto da Igreja da Conceição da Praia, em 1773, pelo pintor José Joaquim da Rocha, houve um grande desenvolvimento deste programa no embelezamento dos templos religiosos baianos. Não há documentação que comprove a prevalência da equipa de José Joaquim da Rocha na maioria ou quase todas as pinturas que foram executadas até o final do século XVIII. Existem atribuições confirmadas por comparação estilística feitas não só por Carlos Ott, como também, por outros estudiosos que se seguiram.<sup>47</sup>

<sup>45</sup> OTT, Carlos. Idem, *ibidem*. p. 14.

<sup>46</sup> Carlos Ott, Idem, *ibidem*. p. 32.

<sup>47</sup> Mais do que isto, Carlos Ott atribuiu ao Pintor José Joaquim da Rocha mais de 150 obras realizadas na segunda metade do século XVIII. Interessa-nos relacionar estas obras, ainda que com grandes dúvidas de autoria, pois o autor teve o trabalho de identificar e sistematizar em ordem cronológica, o que tornou-se útil para o nosso estudo:

1. Cristo na coluna da flagelação, destinado para o Recolhimento da Santa casa de Misericórdia da Cidade do Salvador, pintado entre 1764-1765 (paradeiro desconhecido); 2. Pintura do teto da nave da Igreja de Nazaré, da Cidade do Salvador, representando a Coroação de Nossa Senhora pela SS. Trindade, por volta de 1765; 3. Anunciação e outros quadros como pintura decorativa no teto da capela-mor, na mesma matriz de Nazaré, por volta de 1765; 4. Quadro de santa Luzia existente na parede do arco cruzeiro da mesma matriz, por volta de 1765; 5. São Gonçalo do Amarante, quadro existente na mesma parede, por volta de 1765; 6. Pintura de uma cúpula fingida por cima do altar do Coração de Jesus da Igreja de São Francisco da Cidade do Salvador, por volta de 1765; 7. Pintura de uma cúpula por cima do altar de Nossa

Senhora da Gloria da Igreja de São Francisco da Bahia, por volta de 1765; 8. Pintura em perspectiva do teto da Igreja de Santo Antonio em João Pessoa, Paraíba, entre 1766-1769; 9. Quadro de São Gregório, existente no espaldar do arcaz da sacristia do antigo convento franciscano de Igaracu, em Pernambuco, muito parecido com a figura do lado direito, reproduzida na capa do fascículo nº 9 da "Arte no Brasil", São Paulo 1979, em 1769; 10. Quadro de Santo Ambrosio, existente no espaldar do arcaz da mesma sacristia pernambucana, muito parecido a figuras existentes no mencionado teto paraibano, em 1769; 11. Quadro de Santo Agostinho, existente no espaldar da mesma sacristia, parecido com figuras no dito teto paraibano, em 1769; 12. Em quarto lugar evidentemente havia aí um quadro de São Jerônimo, pois estes quatro Padres da igreja sempre aparecem juntos; mas quando, em 1980, o filho do autor fotografou estes painéis da sacristia pernambucana, já estava muito apagado o ultimo quadro; 13 Pintura em perspectiva da Igreja franciscana da Boa Viagem, na Cidade do salvador, provavelmente representando a sua padroeira antiga, Nossa Senhora da Boa Viagem, hoje existente, em 1770; 14 Pintura do teto da capela-mor da mesma Igreja, imitando obras de talha como as existentes no teto do antigo Convento de Santa Clara, na Vila do Conde, em Portugal. A pintura da capela-mor da Boa Viagem, segundo o autor, ainda existe em perfeito estado de conservação e dá ao primeiro aspecto a impressão de ser obra de talha, quando se trata realmente de decoração, executada em 1770; 15-21. Sete quadros pequenos, cercados por molduras barrocas, existentes nas paredes da nave da igreja da Boa Viagem, representando São Pedro, São José, Santa Catarina de Alexandria, Margarida de Cortona, São João Batista e mais duas Santas que não foi possível ao autor identificar, executado por volta de 1770; 22-23 Dois quadros do mesmo estilo e de molduras iguais encontradas nas paredes debaixo do coro da Igreja do Pilar, do tamanho 70X50 cm, representando um: Cristo Salvador do Mundo e o outro Nossa Senhora; 24-29 Seis quadros existentes no espaldar do arcaz da igreja da Boa Viagem, representando dois deles símbolos eucarísticos(cálice e ostensório) e os outros quatro a Ascensão de Cristo, Cristo tirado da Cruz, deitado no chão, Descimento de Cristo da Cruz e a Transfiguração de Cristo no Monte Tabor e os Apóstolos deitados no chão; 30 Pintura em perspectiva do teto da nave da igreja do Boqueirão, na Cidade do Salvador, em 1771; 31 Pintura em perspectiva do teto da portaria do Convento de São Francisco da Cidade do salvador, em 1772; 32 Pintura em perspectiva do teto da nave da matriz da Conceição da praia, entre 1773-1774; 33 Pintura do teto da capela-mor da Conceição da Praia, em 1774( destruída em 1887 quando aí colocaram um zimbório); 34 Última Ceia, existente por cima da porta lateral esquerda da nave da Conceição da praia, em 1774; 35 Cristo dando a comunhão a Nossa Senhora, existente por cima da porta lateral direita da nave da mesma igreja, em 1774; 36 Nossa Senhora com dois anjos, existente no teto da sacristia interna da mesma matriz, em 1774; 37 Pintura do teto da nave da igreja de Santo Antonio da barra, por volta de 1775; 38-45 Oito painéis existentes por cima dos arcazes da sacristia franciscana de São Francisco do Conde, no Recôncavo Baiano, representando cenas da Paixão de Cristo, começando ao lado esquerdo com sua oração no Horto das Oliveiras, por volta de 1775; 46 Visitação de Nossa Senhora a Santa Isabel, destinada para a boca do altar-mor da igreja da santa casa da Cidade do Salvador, em 1777; 47 Assunção de Nossa Senhora ao céu, quadro da antiga Igreja do Convento das Mercês, por volta de 1777; 48 Coroação de Nossa Senhora pela SS. Trindade, da mesma igreja demolida das Mercês, por volta de 1777(atualmente existente no Museu de Arte Sacra de Santa Teresa da Bahia); 49 Descida do Espírito Santo sobre os Apóstolos, da mesma igreja, por volta de 1777; 50 Morte e subida ao céu de Nossa Senhora, da mesma igreja, por volta de 1777; 51 Adoração do Cristo crucificado, quadro central do teto da nave, da igreja dos Aflitos, por volta de 1778; 52 Cristo ludibriado, pintura lateral esquerda do mesmo teto, por volta de 1778; 53 Cristo no Horto das Oliveiras, pintura lateral direita do mesmo teto, por volta de 1778; 54 Cristo com a cruz nas costas, pintura por cima do arco cruzeiro da mesma igreja dos Aflitos, pro volta de 1778; 55 Cristo com as mãos amarradas, pintura por cima do coro da mesma igreja, por volta de 1778; 56 Dístico do Senhor dos Aflitos, pintura debaixo do coro da mesma igreja, por volta de 1778; 57 Nossa Senhora com o Menino Jesus aparecem a Santo Antonio de Lisboa, primeiro quadro lateral esquerdo na parede da Igreja de santo Antonio da barra, por volta de 1779; 58 Santo Antonio tendo uma aparição do menino Jesus, o segundo quadro da parede esquerda da mesma igreja, por volta de 1779; 59 Cena de milagre de santo Antonio, terceiro quadro do lado esquerdo da mesma igreja, por volta de 1779; 60 Santo Antonio ressuscitando um menino, primeiro quadro da parede do lado direito da mesma igreja, por volta de 1779; 61 Cura do doente por Santo Antonio, segundo quadro do lado direito da dita igreja, por volta de 1779; 62 Santo Antonio ajoelhado em frente a um papa cercado por dois cardeais, terceiro quadro do lado direito da mencionada igreja, por volta de 1779; 63 Visitação de Nossa Senhora a santa Isabel, quadro pintado para a antiga secretaria da santa Casa de Misericórdia da Cidade do salvador em 1780; 64 Pintura em perspectiva do teto da nave da igreja do Rosário dos pretos, do pelourinho, representando Nossa Senhora, São Domingos e Bartolomeu de las Casas, em 1780; 65 Pintura do teto da capela-mor da mesma igreja, representando Nossa Senhora, São Domingos e santa Catarina de Siena, em 1780; 66-69 Quatro painéis das paredes da nave da mesma igreja, parcialmente estragados por goteiras,

conservados no Museu do mesmo templo, em 1780; **70** Pintura do teto de uma capela particular, representando a Conceção de cristo por intermédio do Espírito santo, existente no Museu de Arte sacra de santa Teresa, por volta de 1780; **71** Pintura em perspectiva do teto da nave da igreja de São Domingos, por volta de 1781; **72** Nossa Senhora do Rosário com rosas vermelhas no colo, cercada por santos, pintada para o antigo altar-mor da mesma igreja, hoje existente no Salão Nobre da mesma Ordem 3ª de São Domingos, por volta de 1781; **73** A Divina pastora, quadro existente do lado direito do altar-mor da igreja da Palma, por volta de 1783; **74** Judite, quadro existente do lado esquerdo do altar-mor da mesma igreja, por volta de 1783; **75** Adoração do Menino Jesus pelos Reis Magos, quadro existente na capela-mor da mesma igreja, por volta de 1783; **76** A Sagrada Família, quadro existente na mesma capela-mor, por volta de 1783; **77** Apresentação do Menino Jesus no templo, quadro existente no mesmo lugar e do mesmo tempo; **78** Circuncisão do menino Jesus, quadro existente no mesmo lugar e no mesmo tempo; **79** São Pedro, quadro pequeno em moldura oval, anos atrás existente na parede esquerda da capela-mor da igreja da palma, por volta de 1783; **80** Imaculada Conceição, quadro existente na parede esquerda do arco-cruzeiro da igreja da Palma, por volta de 1784; **81** Cristo com a cruz, quadro existente do lado direito do arco-cruzeiro da mesma igreja, por volta de 1784; **82** Pintura em perspectiva do teto da capela interna do salvador do Convento do Carmo, onde aparece o mesmo Cristo com a cruz, mencionado no nº anterior 81 da igreja da Palma e a cabeça de Deus Padre mais parecida com a da Capela Sistina de Roma de Michelangelo, segundo o autor, por volta de 1784; **83** Quadro de Nossa Senhora, anos atrás existente em cima do arcaz da sacristia da igreja da Palma, por volta de 1784; **84** Nossa Senhora da Conceição, quadro existente anteriormente, no Salão Nobre do palácio do Arcebispo, por volta de 1784; **85** São José quadro existente anteriormente no dito salão, por volta de 1784; **86** Santo Agostinho, quadro existente anteriormente no dito Salão, por volta de 1784; **87** Pintura em perspectiva da nave da igreja da palma, representando a glorificação de santo Agostinho, por volta de 1785; **88** Pintura em perspectiva da nave da matriz de São Pedro Velho, em 1786(esta igreja foi demolida em 1913, e não há noticia de se Ter conservado alguma peça deste teto); **89** Sumo Sacerdote judaico, sacrificando pão e vinho, o prototipo do sacrificio da missa, de 1786( da Igreja demolida de São Pedro Velho); **90** O Sumo Sacerdote, incensando com um turibulo, aceito no culto da Igreja Catolica, da antiga matriz de São Pedro Velho, de 1786; **91** Dois sacerdotes judaicos sacrificando um cordeiro, prototipo do sacrificio da missa, da antiga matriz de São Pedro, de 1786; **92** Santa Helena, mãe do Imperador Romano Constantino, com a cruz redescoberta em que Cristo foi crucificado, quadro Da antiga matriz de São Pedro Velho, de 1786; **93** David tocando harpa, quadro da mesma igreja, de 1786; **94** Quadro da mesma igreja e do mesmo tempo, em anos passados vendido; **95** O Coração de Jesus, quadro da mesma igreja de São Pedro Velho, de 1786; **96** O Coração de Maria, quadro da capela-mor da demolida Igreja de São Pedro velho, de 1796; **97-100** Quatro Evangelistas da capela-mor da demolida Igreja de São Pedro velho, de 1796; **101** O Cordeiro, simbolo eucaristico, quadro da mesma igreja, de 1876; **102** O Pelicano, simbolo eucaristico, da mesma igreja, de 1786(os ultimos dois painéis também se encontram no Museu de Arte da Bahia); **103** Santa Ana e Nossa Senhora Menina, quadro existente no corredor do Mosteiro de São Bento da Cidade de Salvador, por volta de 1786; **104** Apresentação de Nossa Senhora Menina por Santa Ana no templo, quadro existente no espaldar do arcaz da sacristia franciscana da Ilha de Cairu, por volta de 1786; **105** Nascimento de São João batista, da mesma sacristia de Cairú, por volta de 1786; **106** Apresentação do Menino Jesus ao templo, da dita sacristia de Cairú, por volta de 1786; **107** Anunciação, na sacristia da Igreja de Cairú, por volta d 1786; **108** Visitação, da mesma sacristia, por volta de 1786; **109** Fuga para o Egito, da mesma sacristia e do mesmo tempo; **110** Assunção de Nossa Senhora, da mesma sacristia franciscana de Cairu; foram pintados todos estes quadros, segundo o autor, em vinhático na Cidade de Salvador e mandados a Cairú, por volta de 1786; **111** São Jerônimo, quadro existente na parede direita da nave da Igreja de Nossa Senhora da Palma, em Salvador, por volta de 1787; **112** São Gregório, quadro de grandes dimensões existente na parede esquerda da nave da Palma, por volta de 1788; **113** Santo Ambrosio, consagrando padre o futuro Santo Agostinho, quadro de grandes dimensões existente na parede esquerda da nave da Igreja de Nossa Senhora da Palma, por volta de 1788; **114** Santo Ambrosio, consagrando bispo o futuro Santo Agostinho, quadro de grandes. Dimensões existentes na parede esquerda da nave da Palma, por volta de 1788; **115** Santo Ambrosio negando a comunhão ao Imperador Romano Teodózio, quadro de grandes dimensões existentes na parede direita da igreja de Nossa Senhora da Palma, por volta de 1788; **116** Anjos pintados por cima do altar direito da mesma nave, cerca de 1788; **117** Anjos pintados por cima do altar esquerdo da mesma nave, cerca de 1788; **118-124** Sete quadros de anjos, muito semelhantes aos da Igreja da Palma, por volta de 1788, atualmente existentes no Museu de Arte da Bahia; **125** Pintura debaixo do Coro da Igreja da Palma, representando Nossa Senhora e os quatro continentes, por volta de 1788; **126** Anunciação, quadro existente na parede do lado direito na nave da igreja do Pilar, por volta de 1790; **127** O Menino Jesus no meio de escribas e fariseus, quadro existente na mesma parede, mais para cima do anterior, cerca de 1790; **128** Apresentação do Menino Jesus no templo,

José Joaquim da Rocha destacou-se na pintura baiana, devido ao seu prestígio social nas irmandades mais ricas de Salvador. A ausência de documentação dificulta a análise das suas obras que não eram assinadas, pois deviam manter o trabalho em parceria, integrados numa razão maior, as pinturas serviam como imagens de devoção, de culto, portanto não era mais a obra do artista que o executou, mas um instrumento para a evangelização catequética.

José Teófilo de Jesus, discípulo de José Joaquim da Rocha, baiano foi um dos maiores expoentes da pintura baiana. Sob o patrocínio de Rocha viajou para Lisboa, onde teve contacto com obras de pintores portugueses como Pedro Alexandrino Cerqueira, Vieira Lusitano, além de outros artistas europeus como Pompeu Batoni e o renomado Rubens.

Teófilo morreu em 1847, em idade avançada, quase nonagenário. Segundo documento anónimo, faleceu quase em penúria, muito por conta dos preços módicos que cobrava e da falta de valorização de seu trabalho.<sup>48</sup>

---

quadro existente na mesma parede, por volta de 1790; **129** Cristo na coluna da flagelação, quadro existente na mesma parede, por volta de 1790; **130** Adoração do Menino Jesus pelos pastores, quadro existente na parede esquerda da mesma nave da igreja de Nossa Senhora do Pilar, por volta de 1790; **131** O Crucificado, quadro existente na mesma parede esquerda na parte superior, por volta de 1790; **132** Coroação de Nossa Senhora pela SS. Trindade, quadro existente na parede esquerda da capela-mor da Santa Casa de Misericórdia da Cidade do Salvador, de 1792; **133** Casamento de Nossa Senhora, na mesma capela-mor, de 1792; **135** Anunciação, na mesma capela-mor, de 1792; **136** Apresentação do Menino Jesus, na dita capela-mor, de 1792; **137** Assunção de Nossa Senhora ao céu e os apóstolos em redor do sepulcro vazio, quadro existente na parede direita da capela-mor da Igreja da santa Casa, de 1792; **138** Cristo dando a comunhão a São Pedro, quadro pintado para a antiga Sé, em 1793, atualmente existente no Museu de Arte sacra de Santa Teresa, segundo o autor com identificação errada, pois atribui a José Teófilo de Jesus a autoria; **139** O Sumo Sacerdote, quadro pintado para a antiga Sé, em 1793, hoje existente no Museu de Arte Sacra com atribuição, errada a José Teófilo de Jesus, segundo o autor; **140-141** Dois quadros pintados para a capela do SS. Sacramento da antiga Sé, hoje existente no Museu da Catedral Basílica em cima da sua sacristia, por volta de 1793; **142** Cristo com a cana verde, painel pintado para o Recolhimento da santa Casa, em 1796; **143** Cristo dando a comunhão a São Pedro, quadro existente na sacristia da igreja do Pilar, em 1796; **145** O Sumo Sacerdote ofertando pão e vinho, quadro existente na dita sacristia do Pilar, em 1796; **146** Dois sacerdotes judaicos sacrificando um cordeiro, quadro da mesma sacristia do Pilar, de 1796; **147** Um sacerdote hebraico recebendo as tábuas de Moisés, quadro da dita sacristia do Pilar, de 1796; **148** Um sacerdote católico incensando e adorando o SS. Sacramento, quadro da sacristia do Pilar, de 1796; **149.-150** Dois painéis de assuntos desconhecidos, pintados para um Oratório da Ordem 3ª de São Francisco da Cidade do Salvador, em 1801. Não consta na relação acima obras com numeração 134 e 144.

<sup>48</sup> Noções sobre a procedência... p. 4.



Quando da visita do Imperador à Bahia, em 1826, Teófilo desobrigou-se de conhecer D. Pedro I. Teófilo como se percebe, não era dado às “manifestações cortesãs” de bajulação perante os mandatários do poder.<sup>49</sup>

Poderia José Teófilo ter mais discípulos, número inferior ao seu talento.

... teve Theophilo de Jesus algum egoísmo, não transmittindo á discípulos os recursos de sua pratica esclarecida. Com tudo, para o fim de sua existência admittia alguns assistentes á seus trabalhos; e Olympio Pereira da Matta, um destes, meses antes de seu fallecimento, retratou-o.<sup>50</sup>

Sobre José Teófilo, Carlos Ott possuía uma atitude céptica a respeito da pintura produzida pelo referido pintor. No livro “A Escola Bahiana de Pintura”, na parte dedicada a Teófilo deixa evidente a sua predilecção pelo trabalho desenvolvido pelo mestre José Joaquim da Rocha. Nesse sentido, durante quase todo o espaço dedicado ao discípulo realiza comparações de estilos e técnicas entre os dois, conforme abstrai-se do trecho a seguir:

... este pintor não teve o estilo característico e bastante uniforme de seu mestre , José Joaquim da Rocha, do qual só se pode duvidar da autenticidade de alguns trabalhos feitos no começo de sua carreira profissional.<sup>51</sup>

A partir dos estudos realizados pelo referido autor, tanto os de análise de comparação das obras artísticas, como as pesquisas realizadas nos arquivos, chega à conclusão que Teófilo tratava-se de um *talento individual menor para pintar em perspectiva*.<sup>52</sup> Porém, deixou claro que no conjunto de sua obra não havia razão para menosprezá-lo, antes, confirmou o que o documento anónimo traz no seu texto menções honrosas ao seu trabalho.

<sup>49</sup> Noções sobre a procedência... p. 4.

<sup>50</sup> Noções sobre a procedência... p. 4 e 5.

<sup>51</sup> OTT, Carlos. Idem, ibidem. p. 75.

<sup>52</sup> OTT, Carlos. Idem, ibidem. p. 75.

Outro expoente da pintura baiana foi António Joaquim Franco Velasco, chamado de professor por ensinar discípulos formalmente, através de aulas regulares.

O predicado [...] de continuador e regenerador da escola de pintura na Bahia, fundada pelo illustre mineiro mestre José Joaquim da Rocha, coube em sucessão ao distinto artista e professor Antonio Joaquim Franco Velasco.<sup>53</sup>

Assim, foi o primeiro professor nacional da cadeira pública de Desenho.

Que expressão de seu lápis!... que enérgico efeitos de seu pincel!... Foi assim que o 1º professor nacional da cadeira publica de desenho, foi assim que Franco Velasco, sempre dedicado á profundos estudos, e assi duas meditações, que o crescer dos annos nunca nelle enfraqueceram nem afrouxaram...<sup>54</sup>

Como atesta o documento anónimo era ao mesmo tempo bom desenhador, estudioso de sua arte e esmerado professor. E, ao contrário de Teófilo, costumava gravitar na órbita de influência dos mais ricos e poderosos, não se furtando a contentá-los com sua arte.

Por fim, tanto os estudos de Argeu Guimarães, Manoel Querino, Marieta Alves e Carlos Ott, colocam Rocha, Teófilo e Velasco como os três grandes expoentes que actuaram na Bahia entre os séculos XVIII e XIX, como bem retracta o documento anónimo:

Á época do maior florescimento da pintura aqui pode-se, entretanto, á estes abalisados mestres referir: já porque, em ampla escala, puderam elles desenvolver seu pensamento, ao mesmo tempo mantendo-se em seu magistral character; já porque, aos seus successores, difficultando-se a causa, a segunda na contingencia se acha desse espírito político, que, abseorvendo cada vez mais a nacionalidade, despenha-se desde as altas gerarchias sociais até a rudez popular no revolvimento de interesses, que garantem as caballas eleitoraes.<sup>55</sup>

<sup>53</sup> Noções sobre a procedência... p. 6.

<sup>54</sup> Noções sobre a procedência... p. 6.

<sup>55</sup> Noções sobre a procedência... p. 7.

Esse consenso pode, em parte, derivar do documento anónimo, pois o mesmo por ter sido escrito ainda no século XIX, influenciou a escolha dos recortes históricos dos referidos autores, quando esclarece mais objectivamente a actuação de pintores dos séculos XVIII e XIX. É claro que o referido documento traz em seu bojo referencias de diversos pintores que actuaram no cenário baiano desde o século XVIII até a data em que foi escrito o mesmo. Mas, deve-se levar em consideração que tais períodos históricos possuem, apesar das dificuldades ainda hoje encontradas, uma maior quantidade de documentos preservados, o que possibilita uma análise mais segura do ponto de vista da fundamentação documental, bem como, as identificações, ou pelo menos, as atribuições das pinturas executadas nesses séculos.

Porém, deverá destacar-se a presença de pintores que antecederam a “Escola Bahiana de Pintura” e, por conseguinte, a importância destes para a construção e evolução deste campo das artes em solo baiano. Assim, o trabalho que ora se desenvolve possui o objectivo de estudar a pintura religiosa na Bahia, entre os anos de 1790 a 1850, tendo em conta as naturais contradições sociais que neste período se fizeram sentir, e que enquadraram a acção quotidiana e artística dos pintores baianos.

## Capítulo II - Salvador, a Capital da Província da Bahia: aspectos religiosos e culturais. (1750-1850)

### 1 A metrópole colonial baiana

Salvador metrópole colonial, capital do Brasil até 1763, rica em cultura, economicamente uma praça comercial bastante movimentada, ambiente propício ao desenvolvimento de práticas religiosas ostensivas. Assim a descrevia, o professor de grego e morador da Salvador setecentista, Luís dos Santos Vilhena, na última década do século XVIII:

Pouco menos de meia légua para dentro da barra, e pelo pé da montanha, que acompanha a marinha, correndo de Nordeste a Sul-Sudoeste, fica a cidade do Salvador, começando na praia no sítio da Preguiça até a Jiquitaia [...] a esta povoação, que por toda a sua extensão, deita diversos becos, que vão morrer na marinha, chamam a Praia, ou Cidade Baixa. Por sete calçadas, que sobem pela colina procurando a campanha para a parte do Nascente, se comunica esta com a Cidade Alta [...]<sup>1</sup>

Cidade beira-mar, fundada por Tomé de Souza, Primeiro Governador Geral do Brasil, em 1549, localizada em elevações que se debruçam sobre o mar, voltada estrategicamente para a protecção local, as portas principais da América portuguesa de então. Como Vilhena mencionou a “Praia” era denominada de Cidade Baixa, ou seja, a extensão de terra ao nível do mar, perdurando tal denominação pelos séculos. Destaca-se a divisão espacial da Cidade com suas praças. Assim, continua o narrador:

Há nela muitos edifícios nobres, grandes conventos, e templos ricos, e asseados. Tem igualmente três praças, que são. A Nova da Piedade [...]

---

<sup>1</sup> VILHENA, Luís dos Santos. *A Bahia no século XVIII*. v. I (livro I). Salvador: Itapuã, 1969. p. 44

desembocam nela sete ruas, e poderá para o futuro vir a ficar mais regular, quando se forem levantado alguns edifícios, que ornem o seu prospecto.<sup>2</sup>

A segunda praça com base nessa descrição era a do Palácio, composta por importantes prédios civis:

A Praça de Palácio, é um quadrado, a que um autor patricio dá 26 244 pés quadrados; e é ornada pelo lado Sul com o Palácio da residência dos Governadores; no oposto fica a Casa da Moeda, e duas propriedades de particulares. Ao Nascente fica a grande Casa da Câmara, e Cadeias, e no lado oposto estão os Paços da Relação, o Corpo da Guarda principal [...] Seis ruas vêm sair a esta praça pelas quais se comunica a toda a cidade.<sup>3</sup>

A última das três praças descritas por Vilhena era a do Terreiro de Jesus. Assim denominada por abrigar a Igreja e o Colégio fundado pelos dos Padres Jesuítas.

É a terceira praça o Terreiro de Jesus; forma esta um retângulo a quem o mesmo autor dá 79 800 pés quadrados, e orna o seu lado ocidental o famoso templo, e parte do Colégio, que foi dos Jesuítas, destinado hoje, depois de arrumadíssimo para Hospital Militar; e fronteira fica a igreja dos Terceiros de São Domingos, com sua casa de consistório nobre, e gosto moderno; e outra grande propriedade ao lado da igreja. Pela parte do Norte fica o templo da Irmandade dos Clérigos de São Pedro, ainda por acabar; e tudo o mais naquele lado são casas pequenas, antigas, e irregulares; a face oposta é mais regular, e tem melhores edifícios: comunica-se esta praça com os bairros da cidade toda, por sete ruas, que nela vão sair.<sup>4</sup>

Percebe-se pela descrição que a Praça do Terreiro de Jesus primava por suas construções de cunho religioso, que até hoje podem ser vistos por aqueles que conhecem Salvador.

Menciona ainda sobre “o bairro da praia”:

---

<sup>2</sup> VILHENA, Luís dos Santos. Idem, ibidem. p. 44-45.

<sup>3</sup> VILHENA, Luís dos Santos. Idem, ibidem. p. 45.

<sup>4</sup> VILHENA, Luís dos Santos. Idem, ibidem. p. 45.

O bairro da praia, opulento pela assistência, que nele fazem os comerciantes da praça; fica este ao Poente da cidade, ao correr da marinha, com não menores templos, fortalezas e melhores edifícios.<sup>5</sup>

Cidade dividida: Alta e Baixa. Na Cidade Baixa estava o porto, a alfândega, a vida o comercial de Salvador, contava também com templos, fortalezas e vários edifícios.

Outra descrição de Salvador, já no século XIX, foi deixada por Thomas Lindley, inglês, preso na Bahia, onde escreveu um diário, entre 1802 e 1803, acusado de contrabando. Depois de conseguir fugir transformou o diário em livro, publicando-o em 1805, em Londres.

A cidade da Bahia fica ao lado direito do golfo, e a terra, a pequena distância da praia, ergue-se abruptamente, formando uma elevada cercadura de montanhas, no alto das quais a cidade está construída, com exceção de uma única rua, que corre paralela à praia. [...]<sup>6</sup>

Destaca o autor o carácter religioso e católico da cidade e considerando as construções de maior relevo os monumentos religiosos. O abandono da Sé não passa despercebido ao inglês e que ficou mais agravado com a ocupação da igreja do Colégio dos Jesuítas, após expulsão desses, em 1765, pelo Arcebispado da Bahia para celebrarem os Offícios Divinos.

A catedral é grande, mas acha-se em ruínas, ao passo que o colégio e o palácio arquiiepiscopal (ou melhor, casa), contíguos, encontram-se em perfeito estado de conservação. Na época em que foram erigidos, eram

---

<sup>5</sup> VILHENA, Luís dos Santos. *Idem*, *ibidem*. p. 45.

<sup>6</sup> LINDLEY, Thomas. *Narrativa de uma viagem ao Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969. p. 160.

todos eles edificios espaçosos, dispendo de imponente situação, no alto de uma colina, dominando o mar e as terras vizinhas. A grandiosa igreja dos antigos jesuítas é, sem dúvida, a construção mais elegante da cidade. É toda em mármore europeu, importado para esse fim a um custo elevadíssimo, sendo sua decoração interna superfluamente rica: o gradil do altar é de metal amarelo fundido; as obras de talha incrustadas de tartaruga, ao passo que o altar-mor e vários outros (que se projetam das alas laterais) com os seus respectivos santos, são carregados de dourados, pinturas, imagens e outras decorações em profusão.”<sup>7</sup>

*Lindley* destaca a geografia acidentada da cidade, os prédios religiosos imponentes, em especial a igreja dos jesuítas. No início do século XX, a Igreja da Sé foi demolida, elevando a antiga Igreja dos Jesuítas a sede episcopal.

Entre fins do século XVIII e primeira metade do século XIX, Salvador continuava pois, importante enquanto sede provincial da Bahia e maior centro populacional, com mais de 50 mil habitantes em 1808.<sup>8</sup>

Economicamente ocorreram duas principais situações. A primeira até o final do século XVIII e início do século XIX, com a exportação de açúcar, produzido nos engenhos do Recôncavo por braços escravos.<sup>9</sup> A segunda situação caracterizou-se pelo incremento da mercantilização da economia, ao longo do século XIX, impulsionada pela abertura à navegação internacional dos portos brasileiros.

Para compreendermos o contexto da primeira situação referida, é necessário termos em conta que o Recôncavo abrangia a área formada por margens, baixas e tabuleiros que contornavam a Baía de Todos os Santos, e incluía a capital administrativa – Salvador desde 1549. Esta funcionava como cidade-porto e as actividades desenvolvidas na periferia do

<sup>7</sup> LINDLEY, Thomas. Idem, *ibidem*. p.160-161.

<sup>8</sup> SCHWARTZ, Stuart B. **Segredos internos: engenhos e escravos na sociedade colonial, 1550-1835**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 352.

<sup>9</sup> REIS, João José. **A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 40.

território das freguesias, nos engenhos, fazendas que a cercavam eram distintas e articulavam-se com as actividades do seu centro urbano. O povoamento do Recôncavo Baiano fez-se desde os primórdios do século XVI, devido as condições naturais favoráveis ao plantio da cana-de-açúcar.

As povoações surgiram a partir da concessão de sesmarias que eram doadas pelo rei de Portugal àqueles que tivessem posição financeira para se fixar nas terras e cultivá-las.

No final do século XVII, são elevados a vila os principais portos da região. A primeira e mais próxima da cidade do Salvador foi a de São Francisco, com o nome de Sergipe do Conde.

A vila de Santo Amaro da Purificação desenvolveu-se nos primórdio do século XVIII, situada as margens do rio Sergipe do Conde, seguindo-se-lhe Santo Amaro. Estava situada num terreno de barro massapé bom para o cultivo da cana-de-açúcar e tabaco e, era servida por duas estradas: uma que ia para o Norte, penetrando os sertões e o Maranhão; a outra atravessando os Campinhos, que conduzia para Minas Gerais e até Rio de Janeiro.<sup>10</sup>

A vila de Cachoeira teve o seu desenvolvimento a partir do século XVII. A freguesia foi criada em 1698, como Nossa Senhora do Rosário do Porto de Cachoeira e os limites do termo foram estes: desde o rio Subahuma, da Freguesia de São Domingos de Saubara; divisão da mata com o termo de São Francisco de Sergipe; até Inhambupe seguindo o Rio Real. Estava situada num vale, à margem esquerda do Rio Paraguaçu.<sup>11</sup> A vila de Cachoeira e a Vila de Santo Amaro da Purificação tinham limites dos termos próximos entre si.

---

<sup>10</sup> VILHENA, Luis dos Santos. *A Bahia no século XVIII*. v. II. A vila de Santo Amaro possuía 4 freguesias: Nossa Senhora da Purificação de Santo Amaro, São Pedro em Jacuípe ou Rio Fundo, Nossa Senhora da Oliveira dos Campos, São Domingos da Saubara. P. 479-480.

<sup>11</sup> MILTON, Aristides. *Ephemerides cachoeiranas*. Salvador: UFBA, 1979. p. 16-17.



O desenvolvimento da Vila de Cachoeira deu-se a partir do fim do século XVII, graças a lavoura da mandioca e do fumo e do comércio favorecido pela localização geográfica, formando-se um entreposto entre o sertão e o litoral. No início do século XVIII, passavam as boiadas pela vila no seu caminho para a capital.

A segunda situação inicia-se a partir de 1808, com a transferência da sede da monarquia portuguesa para o Brasil provocando mudanças económicas, políticas e sócio-culturais, como a abertura dos portos ao livre comércio com nações estrangeiras, a reformulação da estrutura administrativa da colónia, que resultou numa certa independência face a Portugal e na absorção de novos elementos culturais dominantes de origem inglesa e a francesa.

Salvador, capital da Província da Bahia, manteve-se com determinado prestígio pelas suas actividades comerciais e de entreposto ao mercado regional, nacional e internacional, e teve que agregar mudanças de progresso e civilização aos padrões tradicionais da sociedade baiana.

A Bahia tem a gloria de ser a primeira Cidade do Brazil, que levantou huma Praça do Commercio; mas a Bahia reconhece que era obrigada a isto por ser a primeira Cidade que se glorificou com a Benefica Presença do Soberano, e por ser o ditoso sitio aonde se lavrou a Carta Regia da franqueza dos portos.<sup>12</sup>

Sobre a relevância do comércio, principalmente o de escravos, desenvolvido em Salvador, no período em estudo, Thomas Lindley relata:

---

<sup>12</sup> JORNAL Idade do Ouro do Brasil. n. 9, 1817, Bahia.

Mantém a Bahia um comércio assaz considerável, devido às suas superiores vantagens locais, não à operosidade de seus habitantes. As principais trocas são efetuadas diretamente com Lisboa e o Porto, nas quais uns vinte navios de grande porte são empregados, realizando eles suas viagens com bastante rapidez. Esses navios abastecem a colônia de manufaturas européias e indianas, bem como de vinhos, farinha, bacalhau, manteiga, queijo holandês, e outras mercadorias. Em troca, recebem algodão, açúcar, aguardente, café, fumo, pau-santo, mogno, pau-cetim, tulip-woods, várias resinas, bálsamos e raízes medicinais, o que deixa considerável margem de lucro em favor de Lisboa. Os baianos têm permissão de importar seus próprios escravos e de trazer, nos mesmos navios, diversos artigos africanos, tais como cera e ouro em pó, que obtêm em troca de estampados grosseiros de algodão, aguardente e fumo. O preço de um escravo, no Brasil, é de aproximadamente trinta libras esterlinas.<sup>13</sup>

No âmbito da reorganização internacional do trabalho, a imposição ao governo português de abolir gradualmente a mão-de-obra escrava, não teve aceitação fácil por parte das elites e das classes populares no Brasil. Os escravos urbanos sustentavam os seus proprietários em diversas actividades.

No estudo sobre os ofícios desenvolvidos pelos cativos na cidade do Rio de Janeiro, Leila Mezan Algranti distinguiu três categorias: ocupações manuais especializadas (sapateiros, costureiros, alfaiates, ferreiros, marceneiros, padeiros, barbeiros, cirurgiões, músicos, que eram os aprendizes de oficiais mecânicos); semi-especializadas (vendedores ambulantes, negras quitandeiras que vendiam produtos domésticos básicos ou manufacturados de porta em porta, ou em pontos fixos com barracas montadas), ocupações não-especializadas (afazeres domésticos, carregadores ou transportadores de pequenos e grandes volumes que transitavam pela cidade). Eram também utilizados nos serviços públicos de limpeza, conservação das ruas e construção de estradas.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> LINDLEY, Thomas. Idem, *ibidem*. p. 170.

<sup>14</sup> ALGRANTI, Leila Mezan. **Os ofícios urbanos e os escravos ao ganho no Rio de Janeiro colonial (1808-1822)**. in: AAVV, *Historia econômica do período colonial*. (Coletânea de textos apresentados no I Congresso Brasileiro de Historia Econômica). São Paulo: Hucitec, 1996. p. 198-199.

As actividades realizadas mantinham grandes e pequenos proprietários de escravos que, em tempo integral ou parcial, deixavam seus escravos saírem das suas casas para alugarem seu tempo e força de trabalho e deviam no final de um determinado período entregar a seus senhores uma soma previamente estabelecida.<sup>15</sup>

*Jean Baptiste Debret* (1768-1848) que chegou ao Brasil com artistas franceses para fundarem a Academia de Belas Artes em 1816, registrou graficamente cenas do quotidiano da cidade do Rio de Janeiro dando grande destaque aos aspectos sociais e culturais advindos do regime escravista, entre outros temas e publicou, posteriormente, *Voyage pittoresque et Historique au Brésil*.

Em “Os refrescos do largo do Palácio”, *Debret* retrata o pequeno capitalista, proprietário de um ou dois escravos negros, (...) *cuja renda diária, recolhida semanalmente, basta à sua existência.*<sup>16</sup> Somente à tarde, este pequeno proprietário sai de casa e entrega-se aos passatempos habituais:

É por conseguinte, lá pelas quatro horas da tarde que se podem ver esses homens de pequenas rendas chegar de todas as ruas adjacentes ao Largo do Palácio a fim de sentarem nos parapeitos do cais onde tem por costume respirar o ar fresco até a hora da Ave Maria, comprar doces e beber um trago da pequena moringa que os negros carregam à mão.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> ALGRANTI, Leila Mezan. Idem, *ibidem*. p.201.

<sup>16</sup> DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. [tradução e notas de Sergio Millet, notícia biográfica de Rubens Borba de Moraes]. São Paulo, Martins/ Ed. Da Universidade de São Paulo, 1972. v.1 p.143.

<sup>17</sup> DEBRET, Jean Baptiste. Idem, *ibidem*, p. 144.



Fig. 1. *Jean Baptiste Debret*. "Os refrescos do largo do Palácio."

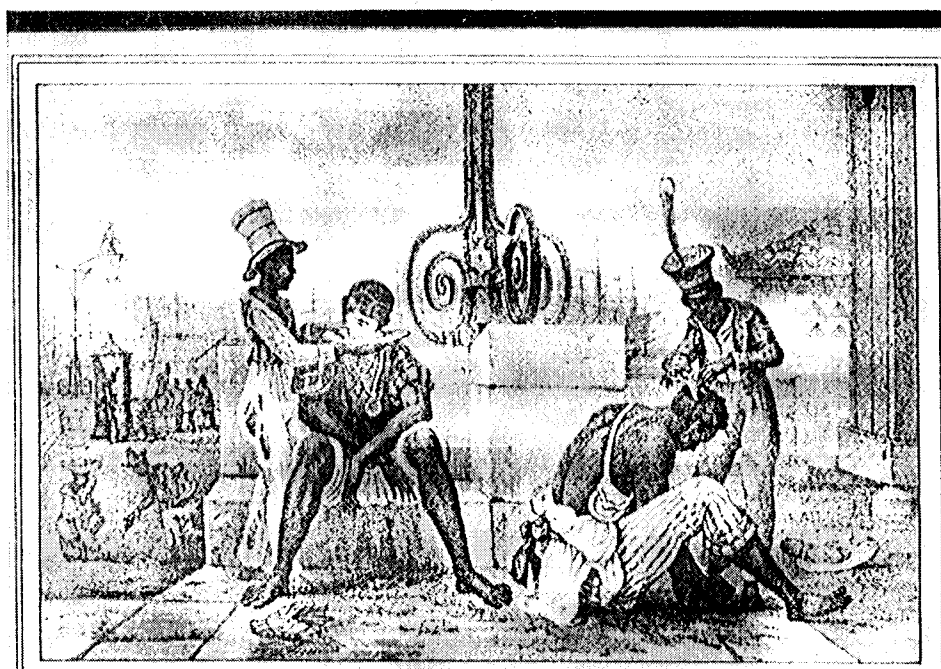


Fig. 2. *Jean Baptiste Debret* – "Os barbeiros ambulantes."

Com relação aos escravos de ganho, *Debret* retrata os *barbeiros ambulantes*, ao apresentar um negro em más condições de tratamento, aparentemente vagabundo, a buscar serviço junto a grupo de escravos ou ainda a espera, nas estradas de tropas, que chegam cansadas das lutas.

Vagueiam desde manhã pelas praias nos pontos de desembarque pelos cais, nas ruas e praças publicas, ou em torno de grandes oficinas, certos de encontrar entre os negros de ganho(carregadores, moços de recado, pedreiros, carpinteiros, marinheiros e as quitandeiras).<sup>18</sup>

Na Bahia, não acontecia diferentemente do Rio de Janeiro. *J. B. von Spix e C. P. von Martius* em *Viagem pelo Brasil* descreve a estada na cidade do Salvador, nas primeiras décadas do século XIX, o contacto com diversos grupos étnicos e o modo de vida destes: *Embarçados e cansados, atravessamos por entre alas de mulatos, que atravancam a rua sentados em bancos baixos, ocupados em obras de alfaiate;(...)*.<sup>19</sup>

Ou ainda, (...) *o estrangeiro dirige-se com prazer para a Cidade-Alta, livrando-se da imundicie, do atropelo, e calor da praia. Nas ladeiras íngremes, em partes calçadas com tijolo, quási impossibilitando passar-se ali a cavalo, o viajante encontra cadeiras de alluguel (de arruar), e dois negros robustos carregam-no rapidamente até ao alto(...)*.<sup>20</sup>

Mas ao comparar o trabalho do escravo nos engenhos de açúcar e na cidade, os estrangeiros consideram que (...) *Na cidade, é tristissima a condição dos que são obrigados a ganhar diariamente uma quantia (uns 240 réis) para os seus senhores; são considerados*

<sup>18</sup> DEBRET, Jean Baptiste. Idem, ibidem. p.149.

<sup>19</sup> SPIX, J. B. von & MARTIUS, C. F. P. von. **Viagem pelo Brasil**. Tradução Brasileira promovida pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro para a comemoração do seu centenário. Trad. De Lucia Furquim Lahmeyer. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938. v. 2, p. 284.

<sup>20</sup> SPIX, J. B. von & MARTIUS, C. F. P. von Idem, ibidem. p. 285.

*como capital vivo em ação, e, como o seus senhores querem resgatar dentro de curto prazo o capital e juros empregados, não os poupam.*<sup>21</sup>

A *Gazeta Idade do Ouro do Brazil*, impressa em Salvador nas primeiras décadas do oitocentos, servia, também, para anunciar o comércio de escravos aos interessados: *Quem tiver alguma escrava mulata, moça, que saiba bem cozer, e engomar; ou negra com as mesmas qualidades: dirija-se a Rossa do Canelas, onde se acha Bernardo d'Abreo de Carvalho e Contreiras, para ver, e ajustar, e da mesma sorte algum Escravo que tenha Officio de Carpina, Pedreiro, Alfaiate, ou Çapateiro.*<sup>22</sup>

Ou ainda: *Quem quiser alugar um preto para serviço domestico, annuncie sua morada para ser procurado, ou dirija-se á casa n° 35, na rua do Maciel de baixo, a fallar com J. J. de Mello Pacheco.*<sup>23</sup>

Durante o século XIX, a estratificação que originou-se ao longo do período colonial, foi atenuada dentro do limites possíveis. Essa modificação ocorreu através da mobilidade social possível, se bem que limitada ainda, pela formação e dilatação de classes intermediárias entre escravos e senhores, sobretudo pelo prestígio e importância de que a cidade e seu complexo de actuações e desempenhos vieram a gozar na centúria passada.<sup>24</sup> Os mulatos, por exemplo, almejavam uma ascensão social e trabalhavam activamente para obtê-la.

Os libertos também procuravam adequar-se à sua nova situação jurídica, tanto que a primeira providencia que costumavam tomar quando adquiriam a carta de alforria era a compra de sapatos, sendo os escravos proibidos de usá-los. Uma das formas de distinguir

<sup>21</sup> SPIX, J. B. von & MARTIUS, C. F. P. von Idem, *ibidem*. p.301.

<sup>22</sup> ALGRANTI, Leila Mezan. Idem, *ibidem*. p. 198-199.

<sup>23</sup> ALGRANTI, Leila Mezan. Idem, *ibidem*. p.201.

<sup>24</sup> AUGEL, Moema Parente. **Visitantes estrangeiros na Bahia oitocentista**. Salvador: Dissertação final apresentada ao Mestrado de Ciências Humanas da UFBA. 1975. 285 p. il. p. 196. (policopiada).

os libertos dos escravos era uso de sapatos. Exercem as mais diversas atividades, que em parte são as mesmas dos cativos, ganhadores ou transportadores de cadeiras, barqueiros, vendedores ambulantes das mais diversas mercadorias, artífices, artesãos.<sup>25</sup>

Libertos e mulatos também costumavam comprar escravos, assim que podiam. Era uma forma de aplicar o dinheiro que ganhavam, além de distingui-los numa sociedade em que trabalho braçal era considerado coisa de escravo. No entanto, o inusitado era um escravo comprar outro escravo, situação juridicamente ilegal. Abria-se uma exceção e em vista disso um escravo chegava a juntar dinheiro o suficiente para comprar sua própria liberdade e/ou um outro cativo que o ajudasse a ter uma fonte de renda ou ainda que servisse como mercadoria de troca, substituindo-o junto ao dono. O negro cativo fazia tudo dentro de casa e, fora, ainda proporcionava bom rendimento a seu dono, o qual recebia dele uma fêria diária ou semanal proveniente do que vendesse ou do aluguel do seu trabalho e quanto maior o número de escravos, tanto mais ascendia o prestígio de quem os possuísse.<sup>26</sup>

Em 1836, houve uma regulamentação do trabalho em oito freguesias de Salvador:

Tem finalmente os Bahianos capatazias, capatazes, inspectores desta micelanea e tudo a cargo do Juiz de paz.

Art. 1. Em cada districto da Paz das Freguesias da Sé, Rua do Paço, Santo Antonio além do Carmo, Penha, Pilar Praia, S. Pedro, e Santa Anna, haverá uma ou mais capatazias de ganhadores, onde serão matriculados todos os indivíduos de quasquer districtos, que se quizerem empregar no mister de ganharem pelo transporte, e condução de gêneros de qualquer espécie, sejam os ditos indivíduos escravos, ingênuos ou libertos. Nos districtos da Praia, e Pilar, haverá capatazias do mar, onde se matricularão da mesma forma os indivíduos que se quizerem empregar no serviço de saveiros, e alvarengas.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> AUGEL, Moema Parente. Idem, ibidem. p. 216.

<sup>26</sup> ARAÚJO, Emanuel. *O teatro dos vícios: transgressão e transigência na sociedade urbana colonial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p.87.

<sup>27</sup> JORNAL Diário da Bahia. n. 03, 1836.

Digno de nota era que, o termo ingênuos utilizado segundo o Dicionário do Brasil Colonial, era sinônimo de inocentes e referia-se crianças, sendo um termo utilizado pela Igreja católica para designar os que não tinham, ainda, condições de pecar.<sup>28</sup>

É importante discorrer que mesmo o liberto não sendo mais propriedade de outra pessoa, algumas restrições se verificavam aos mesmos como direitos políticos e de cidadãos. Os historiadores João Reis e Eduardo Silva mencionam que muitos escravos pagavam suas cartas de alforria ao longo de muitos anos, o que de certa forma ainda os mantinha num regime de semi-escravidão. Além disso, é enorme o número de cartas de alforria contendo cláusulas restritivas que, ora obrigavam o liberto a continuar servindo ao senhor enquanto vivesse, ora exigiam do alforriado obediência absoluta ao ex-dono.<sup>29</sup>

Vale salientar ainda outros aspectos da escravidão no Brasil, para o entendimento da sociedade em estudo. Havia mais escravos de procedência africana do que de procedência brasileira vivendo na Salvador de então. O fluxo de escravos era constante vindos da África para o Brasil, mesmo em face das pressões inglesas para o fim do tráfico, o que só ocorreu efetivamente em na segunda metade do século XIX. Assim era maior o número de escravos vindos da África do que aqueles nascidos no Brasil. O tráfico de escravos era um negócio altamente lucrativo. Quanto maior o número de escravos amontoados nos porões do navio negreiro maior o lucro auferido pelo traficante.

Sobre o tráfico de africanos Maria Graham, preceptora inglesa dos filhos de D. Pedro I, que esteve na Bahia, em 1821, relata

---

<sup>28</sup> VAINFAS, Ronaldo (direção). **Dicionário do Brasil Colonial ( 1500-1808 )**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. p. 306.

<sup>29</sup> REIS, João José e SILVA, Eduardo. **Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.105.



Terça-feira, 6 de novembro. – O Morgiana, sob o comando do capitão Finlaison, chegou do Rio de Janeiro. Pertence à estação da África, e veio ao Brasil por causa de algum negócio de presa ligado ao comércio de escravos. O capitão Finlaison conta-me coisas que me fazem gelar o sangue acerca de horrores cometidos, especialmente nos navios negreiros franceses: jovens negras, metidas em barricas e atiradas ao mar quando os navios são perseguidos; negros presos em caixas quando o navio é revistado, com uma remota possibilidade de sobreviver à prisão. Mas uma vez que se admite o tráfico, não admira que o coração se torne duro para os sofrimentos individuais dos escravos. Outro dia tomei alguns jornais velhos da Bahia, exemplares da Idade do Ouro, e encontrei na lista dos navios entrados durante três meses d~este ano os seguintes dados:

Navios negreiros	entrada	vivos	Mortos
1. Navio de Moyanbique [Maçambique]	25 de março,	313	180
1. id	com 6-março	378	61
1. id	30-maio	293	10
1. id de Molendo [Malembo]	29-junho	357	102
1. id	26-junho	233	21
		<hr/> 1.574	<hr/> 374

De modo que da carga desses cinco navios, calculada assim acidentalmente, mais de um quinto morreu na travessia.

Parece que os vasos de guerra inglesas na costa d'África estão autorizados a alugar negros livres para completar seus quadros, quando deficientes. Há vários agora a bordo do Morgiana, dois dos quais são oficiais inferiores, e são considerados auxiliares utilíssimos. Recebem o pagamento e a ração tal qual nossos marinheiros.<sup>30</sup>

Quando chegavam em Salvador eram vendidos no mercado comercial da Cidade Baixa, sendo expostos aos possíveis compradores. Notório era também o número expressivo de escravos do sexo masculino, capturados em grande quantidade na África e que tinham um valor comercial maior. Raro era o caso de crianças trazidas da África, pois a necessidade de mão-de-obra imediata e as más condições da viagem tolhiam essa prática.

<sup>30</sup> GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956. p. 166-167.

As mulheres vinham em menor quantidade. Só os mais fortes conseguiam sobreviver à travessia do Atlântico e já no Brasil, manter-se na condição de escravo.

Maria Graham foi testemunha de mais alguns fatos que relacionavam a vinda de africanos para o Brasil.

22 de novembro. — (...) posso fazer pouco mais que escrever, ou olhar pela janela da cabine, e, quando olho, estou certa de ver alguma coisa desagradável. Neste momento mesmo, há um navio negreiro desembarcando sua carga, e os escravos estão cantando enquanto vão para a praia. Deixaram o navio percebem que vão para terra firme. E assim, ao comando de seu feitor, estão a cantar uma das canções de sua terra em um país estranho. Pobres desgraçados! Pudessem eles antever o mercado de escravos, a separação de amigos e parentes a que ali se procederá, a marcha para o interior, o trabalho nas minas e nos engenhos de açúcar, e a canção deles seria um grito lamentoso. Mas aquela graça da “cegueira quanto ao futuro”, conceda-lhes umas poucas horas de amarga alegria. Este é o principal porto de escravos no Brasil; e os negros me parecem ser de uma raça mais bela e mais forte do que qualquer outra já vista.<sup>31</sup>

A observadora inglesa viu os africanos cantando e dirigindo-se a terra firme e não deixou de registrar o futuro de dissabor dos mesmos. Ressalta ainda que o porto de Salvador era o principal escoadouro de escravos do Brasil.

Graham continua:

Durante o último ano setenta e seis navios partiram deste pôrto para a costa d'África, e é sabido que muitos deles tomarão escravos ao norte da linha, a despeito dos tratados em contrário. Mas o sistema de documentos falsos está tão hábil e tão geralmente organizado que a apreensão está longe de ser fácil e são tais as dificuldades que surgem para se obter a condenação de qualquer navio negreiro, que só por acaso é possível detê-los. Um proprietário, contudo, fica bem satisfeito se um carregamento em cada três chega a salvamento, e oito ou nove viagens fazem uma fortuna. Muitos portugueses no Brasil não têm outra ocupação: aplicam uma soma de dinheiro em escravos; estes escravos saem todos os dias e devem trazer uma certa soma cada noite. São canoeiros, carregadores de cadeirinhas,

---

<sup>31</sup> GRAHAM, Maria. *Idem*, *ibidem*. p. 171.

carregadores e tecedores de esteiras e chapéus, que se podem alugar nas ruas e mercados, e que assim sustentam seus senhores.<sup>32</sup>

O negócio de traficar escravos era tão lucrativo que mesmo perdendo parte da carga, ainda assim propiciava bons rendimentos aos seus proprietários.

George Gardner, botânico inglês, em viagem à Salvador, no ano de 1837, observou também como eram belos e fortes os negros que viu na referida cidade.

Regressando à cidade passamos por uma pequena aldeia junto ao mar, cujos habitantes, na maioria pretos, cuidam principalmente da pesca da baleia, que não é rara nesta parte do litoral. Vimos ao entrar na baía grande número de barcos baleeiros tripulados por negros. O estrangeiro que visita a Bahia, mesmo quando chegado de outras províncias do Brasil, sente a atenção fortemente impressionada pela aparência dos pretos que encontra nas ruas: são dos mais belos que se vêem no país, homens e mulheres de alta estatura e boa conformação, em geral inteligentes, sendo uns até, como já disse em outro capítulo, toleravelmente instruídos e, arábico.<sup>33</sup>

Enquanto mão-de-obra os escravos actuavam em diversos sectores. Segundo Maria José Andrade havia em Salvador, entre 1811 a 1860, uma grande variedade de actividades profissionais dos escravos, desde trabalhos mais rudimentares até aos especializados, como os ourives.<sup>34</sup> Actuando em vários serviços urbanos os escravos eram uma fonte de renda para seus senhores, sendo um escravo especializado em algum tipo de ofício muito valorizado no mercado. Como era comum neste período, os escravos, por vezes, prestavam serviços fora da residência de seus donos, proporcionando outra forma de lucro aos proprietários dos mesmos. Exemplo disso eram as escravas lavadeiras. Na falta de outros

<sup>32</sup> GRAHAM, Maria. Idem, *ibidem*. p. 171.

<sup>33</sup> GARDNER, George. *Viagem ao interior do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975. p. 49.

<sup>34</sup> ANDRADE, Maria José de Souza. *A mão-de-obra escrava em Salvador, de 1811 a 1860, um estudo de história quantitativa*. Salvador: Dissertação final apresentada ao Mestrado de Ciências Humanas da UFBA. 1975. 172 p. il. p. 116-117.

recursos um ou mais escravos poderiam, através de seus préstimos, manter a família de seu dono. Havia também casos em que os senhores nem mesmo gastavam com a manutenção de seus escravos, que auto-sustentavam-se e ainda pagavam renda a seus senhores.<sup>35</sup>

Os escravos realizavam serviços no comércio, na lavoura, no transporte de pessoas e mercadorias, bem como nos serviços domésticos. Dentre tantos ofícios executados pelos escravos, salientam-se os chamados oficiais e artesãos, designados assim por Maria José Andrade, que assim os distribuí: alfaiate, alambiqueiro, amassador, barbeiro e cabeleireiro, cabouqueiro, calafate, canteiro, caldeireiro, carpinteiro, cravador, serviço de curtume, empalhador, estanhador, estaleiro, ferrador, ferreiro, folieiro, fundidor, fabrico de algodão, funileiro, imaginário, lavrador de madeira, marceneiro, oleiro, ourives, padeiro, pedreiro, pintor, polidor, pisador de tabaco, sapateiro, serrador, serralheiro, de serviço de fundir cobre, de fazer contas de ouro na prensa, tanceiro e torneiro.<sup>36</sup>

Pode-se analisar que esses escravos oficiais e artesãos eram dotados de técnicas específicas que os diferenciavam dos demais, sendo muito valorizados, proporcionando possibilidade de maior rentabilidade ao seu senhor, obtendo também preços altos no mercado em caso de venda dos mesmos. E, no caso particular desta a nossa tese, chamar a atenção que existiam escravos pintores na Salvador do período em estudo.

Os escravos eram, na Salvador do período em estudo, indispensáveis às actividades diárias da cidade. Assim se de um lado os escravos eram privados de liberdade jurídica, por outro lado, a estrutura económica de Salvador dependia da sua existência. Situação dual e ao mesmo tempo paradoxal. O grau de complexidade urbana de Salvador dava margem a essa situação. A multiplicidade e interligação dos papéis económicos de escravos e libertos

---

<sup>35</sup> ANDRADE, Maria José de Souza. *Idem*, *ibidem*. p. 120.

<sup>36</sup> ANDRADE, Maria José de Souza. *Idem*, *ibidem*. p. 122-123.

na cidade demonstrava a profunda e extensa dependência da sociedade face ao seu trabalho, e sugeria a possibilidade ou expectativa futura de uma vida independente do domínio senhorial.<sup>37</sup>

Tendo como premissa a evidente importância dos escravos para o Brasil como um todo e para a Bahia, em particular e as exigências, principalmente dos ingleses para o fim do tráfico faz-se necessário reflectir sobre a economia brasileira e baiana de então.

Mesmo com a crise económica e política que passava o Brasil, da partida da Corte, à regência de D. Pedro I e à separação do reino de Portugal e dos Algarves, a mesma estrutura de vida colonial mantivera-se. Entretanto, no período pós-independência, a crise agravou-se na exportação do açúcar nas décadas de 1820 e 1830, em parte pela entrada da grande produção cubana, em parte pela extracção do açúcar de beterraba, na própria Europa. A produção de fumo e algodão também declinou. Para além da crise económica a guerra da Independência na Bahia, em 1822, e o clima antiportuguês, muitos comerciantes portugueses fugiram, desorganizando o comércio externo."<sup>38</sup>

É necessário destacar que desde o ano de 1808, quando da transferência da família real portuguesa para o Brasil, acorreram uma série de transformações foram sofridas na sociedade local decorrentes, principalmente da abertura do portos às “nações amigas”, tendo a Inglaterra como privilegiada. Neste contexto, colocava-se à xequo o principal pilar do sistema colonial, que era o monopólio das relações económicas entre a metrópole e a colónia. Porém, além desse aspecto económico baseado no pacto colonial, Elizete da Silva em *Cidadãos de outra Pátria: anglicanos e batistas na Bahia*, ressalta outras modificações no cenário religioso, a partir do início do século XIX. Como nação oficialmente protestante,

---

<sup>37</sup> REIS, João José e SILVA, Eduardo. Idem, ibidem. p. 115.

<sup>38</sup> REIS, João José. Idem, ibidem.. p.40.

a Inglaterra garantiu para seus súbditos privilégios de carácter religioso, sem precedente na história da colônia. É evidente que tais privilégios, que se opunham frontalmente ao monopólio da Igreja, só foram concedidos em decorrência do poder económico que a Inglaterra tinha sobre Portugal.<sup>39</sup>

Fica evidente que as modificações que o século XIX traz em seu bojo afectam sobremaneira o quadro religioso brasileiro, em especial o baiano, haja vista de ter sido a capital baiana, a primeira cidade do Brasil, a receber grupos de anglicanos e baptistas organizados, configurando-se dessa forma em mais um elemento de resistência cultural, através do Protestantismo, ao monopólio da Igreja Católica na Bahia de Todos os Santos.<sup>40</sup> Assim a religião fosse a Católica ou a Protestante (e outras como a Mulçumana, Judaica, que não tinham as concessões para a manifestação livre), mantiveram-se como elemento dinâmico da cultura em interacção com outros elementos da vida social e da realidade vigente. Portanto, a sociedade soteropolitana, de maioria católica pejada de forte influência afro (na exteriorização da sua fé), tinha na religião o centro de resistência para as mudanças culturais impostas pelo devir histórico. Vale notar que, essa resistência se processa no campo das representações como assinala Roger Chartier dando ênfase aos valores de um dado grupo na luta para impor, ou ao menos na tentativa de tornar dominante a sua visão de mundo e nas formas de operações intelectuais que realizam para apreendê-lo.<sup>41</sup>

Essa discussão deve-se ao fato da sociedade de Salvador, (onde se desenvolveu a prática de construções de templos católicos e em seus interiores a pintura religiosa, objeto

---

<sup>39</sup> SILVA, Elizete. **Cidadãos de outra pátria**: anglicanos e batistas na Bahia. Tese (doutorado): Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de História. São Paulo: [s.n], 1998. p.33.

<sup>40</sup> SILVA, Elizete. *Idem*, *ibidem*. p.43.

<sup>41</sup> CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1990. p.17-18.

de estudo em questão), ter um contexto notadamente marcado por uma religiosidade, onde o Catolicismo oficial e o popular são associados aos cultos africanos. Esta religiosidade consubstanciou o recurso simbólico de relevo, ao mesmo tempo que legitimou e imprimiu significados aos seus códigos e práticas, interagindo na Bahia de finais do século XVIII e princípios do século XIX.

*Pari passu*, as pressões para a extinção do regime escravista eram intensas, a exemplo desta matéria do Diário da Bahia de 1836, que apoiava a prosperidade nacional ajudada pelos esforços bem dirigidos e contínuos do Governo, como também de cidadãos, reunidos em Companhias e Sociedades, cujo intuito era promover a prosperidade e a Moral. (...) *Estas Sociedades são, a de Agricultura, Commercio e Industria, a de Beneficencia, Colonisação, além do Estabelecimento de uma Caixa Economica, cujos felizes efeitos tem sido reconhecidos por muitas Nações cultas.*(...)<sup>42</sup>

Os próprios escravos não aceitavam passivamente a redução do seu estatuto a simples mercadoria e muitas vezes subvertiam a ordem vigente, seja resistindo no cotidiano com pequenas barganhas e situações diárias, seja promovendo revoltas ou formando quilombos. A concentração na Bahia de um grande número de africanos com origens étnicas comuns (principalmente iorubas, chamados na Bahia de nagôs, ewes ou jejes e haussás) contribuiu para a formação de uma cultura escrava mais independente.<sup>43</sup>

Essa grande concentração étnica em Salvador proporcionava o ajuntamento de escravos e ex-escravos em levantes. Exemplo de rebelião foi a dos malês, ocorrida em Salvador em 1835, com participação de escravos e libertos africanos, inspirada na religião muçulmana. Porém, apesar das lideranças serem muçulmanas havia fortes alianças étnicas

<sup>42</sup> ALGRANTI, Leila Mezan. Idem, ibidem. p.149.

<sup>43</sup> REIS, João José e SILVA, Eduardo. Idem, ibidem. p. 100.

entre os africanos nagôs que possibilitaram a participação de elementos não muçulmanos na revolta. O objectivo primeiro dos participantes eram verem-se livres das próprias condições de escravidão, reduzindo as desigualdades sociais a que estavam sujeitos. Contudo, a rebelião foi controlada e debelada pelas autoridades constituídas.

Outras agitações urbanas ocorreram em Salvador no período em estudo, como a Cemiterada, no ano de 1836. A Cemiterada foi uma revolta urbana, coordenada por irmandades e ordens terceiras, por conta de uma lei que proibia enterros no interior das igrejas soteropolitanas. Essa lei possibilitou ainda que uma empresa obtivesse o monopólio dos enterros que ocorressem em Salvador, que ocorreriam no Cemitério Campo Santo, por um período de trinta anos. Houve uma passeata a partir da Praça do Terreiro de Jesus até a Praça do Palácio do Governo, exigindo que a lei fosse revogada. Os representantes do governo resolveram, ganhar tempo e optaram por discutir alternativas para a questão num momento posterior. Mesmo assim, grande parte dos manifestantes resolveram ir até o dito cemitério e destruíram-no quase que completamente.

Havia a alegação de que a prática de enterros nesse cemitério particular, seria contra os princípios da Religião Católica e do direito das pessoas de serem enterradas próximas da “Casa de Deus”, sendo considerada uma medida anti-cristã. É salutar mencionar que as irmandades e ordens terceiras, em Salvador, costumavam encarregar-se do sepultamento de seus membros, auferindo dividendos por tais benesses. De um lado havia realmente a credulidade de algumas pessoas envolvidas, de outro, existiam interesses económicos de todos àqueles que ganhavam com a consecução de enterros, inclusive os leigos de confrarias religiosas e o próprio clero. Além dessas controvérsias havia a questão de higiene pública, pois com o constante enterro de cadáveres dentro das igrejas, favoreciam a



disseminação de odores fétidos e possíveis contágios de doenças. Já que mortos e vivos conviviam assiduamente nos interiores dos templos católicos.

A mentalidade e os costumes da época não mudaram imediatamente, em face da simples publicação de uma lei. E os enterros só começaram a serem efectuados no Cemitério do Campo Santo por volta de 1843, principiando com indigentes e escravos. Em 1855, o referido cemitério passou a operar plenamente, por conta de uma epidemia de cólera ocorrida em Salvador, que gerou o pânico da população e a consciência do perigo de contaminação através dos cadáveres das vítimas da doença, gerando medidas práticas para combater a epidemia.

Neste contexto de ebulição a alternativa para a mão-de-obra escrava, residia muitas vezes nos colonos estrangeiros. A Companhia de Colonização trazia colonos europeus para aqui se instalarem e para trabalharem em diversos ramos da indústria e das artes.

O povo brasileiro devia receber os colonos europeus de bom agrado, pois, só dessa maneira poderia prosperar, a exemplo dos Estados Unidos da América do Norte e (...) *em vez de escravos, inimigos naturais de seus Senhores, em vez de homens fisicamente e moralmente defeituosos, adquirirá homens civilizados, que nos venham aperfeiçoar nas Artes industriais, nas Ciências, em todo finalmente, que não sabemos, e devemos aprender, para felicidade nossa e prosperidade geral do Brasil*<sup>44</sup>.

O autor concluiu exigindo medidas futuras tais como: a inteira abolição do comércio de escravatura e que fosse abolida a escravidão gradualmente pelo Poder Legislativo; que fosse promovida a emigração europeia na maior escala e que se aumentasse progressivamente a povoação de gente livre e inteligente.

---

<sup>44</sup> JORNAL Diário da Bahia, n. 30, 1836.

À medida que os escravos se tornavam alforriados, engrossavam as classes populares e enfrentavam dificuldades de sobrevivência num mercado competitivo e oscilante. Os artistas e artífices deparavam-se com novos processos mecânicos de manufacturas e de produtos vindos do estrangeiro, perdendo importância social e tendo de competir com novas actividades profissionais.

A *Gazeta Idade do Ouro do Brazil* divulgava ao público dos artigos dos comerciantes:

Madamas de S. Martin que há pouco chegarão de Paris abrirão huma loja defronte da Capela do Corpo Santo, onde vendem todas as especies de mercadorias da moda para Senhoras, e geralmente tudo o que se pode desejar em porcelana, rendas, moveis, toucadores, joias, paineis, bombas para regar &c. Além disso as ditas Madamas vestem as Senhoras á moda, e vendem vestidos bordados de ouro e prata: tudo a preço commodo<sup>45</sup>.

Apesar dos entraves económicos, Salvador mantinha sua relevância. Seus traços multiculturais como uma das metrópoles das Américas, porto de chegada de pessoas e mercadorias dos mais diversos locais do mundo rendiam-lhe traços específicos, onde os costumes variados pouco deixavam valer normas rígidas de conduta e de comportamento.

---

<sup>45</sup> JORNAL Idade do Ouro do Brazil, n. 6, 1817.

## 2 O papel do clero na sociedade baiana

Antes de analisar o papel do clero na sociedade baiana no período em estudo, faz-se necessário discorrer sobre a vinda de algumas ordens para o Brasil.

A vinda organizada de ordens religiosas para o Brasil ocorreu a partir de 1549, com a chegada do 1º Governador Geral do Brasil, Tomé de Sousa à cidade de Salvador. Padres jesuítas foram os primeiros a acompanhar o governador com o objectivo de fazer a evangelização e a catequese sistemática do Brasil. Só nas décadas seguintes outras ordens religiosas se estabeleceram e fundaram conventos no Brasil.<sup>46</sup>

Aos poucos, os colégios da missão jesuíta foram ampliados, pois as suas salas de aulas passaram a ser freqüentadas por um maior número de residentes no Brasil. Exemplo de criação de colégio jesuíta foi o de Salvador, no século XVI. Vale notar que, a manutenção financeira desses colégios ficava a cargo da Coroa Portuguesa. O antigo Colégio dos Jesuítas em Salvador tinha uma importância expressiva, destacando-se o valor da sua biblioteca. Expulsos do Brasil, em 1759, esse colégio foi abandonado. Merece nota que, esse abandono ocasionou, também, a perda da valiosa biblioteca, perdendo-se quase totalmente o acervo.

Salienta-se que nesses colégios formavam-se muitos candidatos ao clero, numa época em que era rara a educação formal, no Brasil. Durante quase todo o período colonial, cabia somente à Igreja a instrução, fosse nos colégios, fosse nas famílias, tendo como parâmetro para o recebimento de uma educação formal a efectuação do pagamento.

---

<sup>46</sup> AZZI, Riolando. A instituição eclesiástica durante a primeira época colonial. IN: **História Geral da Igreja na América Latina**. Tomo II/I – História da Igreja no Brasil. Primeira Época. Coordenador José Oscar Bezco. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1992. p. 212.

Durante as duas últimas décadas do século XVI vieram para o Brasil religiosos de três grandes ordens de tradição medieval: beneditinos, carmelitas e franciscanos. O primeiro grupo de religiosos beneditinos chegou à cidade de Salvador em 1581.<sup>47</sup> Merece nota que, para a Igreja de Roma, as ordens religiosas eram vistas como as mais preparadas para a evangelização nos trópicos, pois devidamente organizadas em hierarquias e conhecedoras da Teologia Cristã, podiam disseminar o catolicismo dentro da ortodoxia religiosa. No entanto, há muitos relatos de viajantes europeus que no Brasil ficaram perplexos com a vida desregrada e de opulência em que viviam ordens masculinas e femininas.

O primeiro mosteiro beneditino das Américas foi construído em Salvador, sendo considerado abadia em 1584. Até hoje os beneditinos continuam activos na capital baiana.

Na sequência, vieram os carmelitas, fixando-se na Bahia em 1586, com instalação de um convento. Já os franciscanos fundaram o convento um ano depois, em 1587. Esses conventos funcionavam também como locais de formação para futuros religiosos, aumentando numericamente os membros do clero no Brasil. Os capuchinhos franceses chegaram à Bahia no final do século XVII, com a uma proposta de um trabalho missionário, sendo expulsos em 1700.

As décadas primeiras do século XVIII foram favoráveis, principalmente a nível económico, para as ordens instaladas no Brasil, consequentemente na Bahia, de expansão e grandes investimentos. A maior parte das ordens já tinha província própria e algumas completamente independentes do governo de Portugal.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> AZZI, Riolando. Idem, ibidem. p. 213.

<sup>48</sup> AZZI, Riolando. Idem, ibidem. p. 220.

Exemplos de sumptuosidade são o templo e convento dos franciscanos enriquecidos com obras resultando em um dos mais importantes conjuntos arquitetônicos religiosos e sede da província franciscana. Grande parte das despesas foi custeada por fiéis abastados que recebiam em troca o hábito franciscano e sepultura oficial no convento quando morriam. Entre estes estavam o Coronel Garcia D'Ávila, mestre de campo António Guedes de Brito, D. António Souza de Teles de Menezes, entre outros.<sup>49</sup>

No decorrer da instalação dos conventos iniciaram-se as construções das ordens terceiras com igrejas e instalações próprias, na sua maioria contíguas às primeiras.

Essas ordens religiosas, contudo, costumavam receber doações, principalmente em terras do Estado português e de particulares, como são os casos de vultuosas quantias deixadas por defuntos beneméritos, em testamento. Crescia, assim, o património de cada ordem despertando a cobiça alheia. Pelas tradições de parcimónia, os franciscanos e capuchinhos não podiam acumular bens. Em contrapartida, a segunda metade do século XVIII é caracterizada pela política do Marquês de Pombal, que rechaçava o fausto das ordens religiosas da colónia brasileira.

A partir da segunda metade do século XVIII a vida religiosa entra numa fase de crise progressiva acrescida pela posição de oposição do Marquês de Pombal aos religiosos em geral e aos jesuítas. Além disso, todo o século XVIII respirava as novas ideias do iluminismo.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> CASIMIRO, Ana Palmira Bittencourt. **Mentalidade e estética na Bahia colonial: a Venerável ordem Terceira de São Francisco de Assis da Bahia e o frontispício da sua igreja.** Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia / Empresa Gráfica da Bahia, 1996. p. 122-123.

<sup>50</sup> AZZI, Riolando. Idem, *ibidem*. p. 221.

Finalmente, os dominicanos, como corporação, chegaram ao Brasil, no século XIX, com instalação de conventos. Anteriormente, havia um trabalho realizado por membros isolados da ordem.

Desde o princípio da colonização havia restrições pelo governo português à instalação de conventos femininos no Brasil. Motivo: numa terra em que as mulheres brancas eram poucas e os casamentos necessários para povoá-la, era temerário incentivar a constituição de conventos femininos. Mesmo assim, essas resistências foram ao poucos minadas e tais casas instaladas.

A primeira ordem religiosa feminina foi a Ordem das Clarissas, que fixou-se em Salvador no século XVII, com sede no Convento do Desterro, assim nomeado pelo bairro que o abrigou. O recolhimento do Desterro da Bahia constituiu-se na primeira casa religiosa feminina do Brasil, pois vieram religiosas professas directamente de Portugal para organizar o convento nos padrões de vida religiosa europeia.<sup>51</sup>

Após a fundação do Convento do Desterro, no século XVII, estava aberta as portas às ordens religiosas femininas na Bahia e, no século subsequente, instalaram-se conventos de outras ordens. Fundaram-se os conventos das Ursulinas das Mercês em 1735, das Ursulinas da Soledade, em 1739 e das Ursulinas Franciscanas da Lapa, em 1747. Fundaram-se também o Recolhimento de São Raimundo, com seus estatutos em 1761.<sup>52</sup>

Depois desse breve resumo da chegada e/ou instalação de algumas ordens religiosas, sejam masculinas, sejam femininas no Brasil pode-se iniciar a análise do papel do clero para o quotidiano de Salvador.

---

<sup>51</sup> AZZI, Riolando. Idem, *ibidem*. p. 224.

<sup>52</sup> AZZI, Riolando. Idem, *ibidem*. p. 226.

Durante o período em estudo é necessário fazer referência a abrangência das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, “feitas e ordenadas” por D. Sebastião Monteiro da Vide, Arcebispo Metropolitano de Salvador, que desde 1707 orientavam a conduta dos católicos e de seus representantes residentes no Brasil, versando sobre as normas, leis e regras exigidas pela Igreja Católica de seus fiéis.

Fazemos saber, que reconhecendo Nós o quanto importão as Leis Diocesanas para o bom governo do Arcebispado, direcção dos costumes, extirpação dos vícios, e abusos, moderação dos crimes, e recta administração da Justiça, depois de havermos tomado posse deste Arcebispado em 22 de maio de 1702, e visitado pessoalmente todas as Parochias delle, e cuidando a grande obrigação, com que devemos ( enquanto em Nós for) procurar o aproveitamento espiritual, e temporal, e a quietação de nossos súbditos, fizemos diligencia pelas Constituições, e por onde o Arcebispado se governava; [...] D. Sebastião Monteiro da Vide Arcebispo da Bahia, Metropolitano do Brasil.<sup>53</sup>

Entre 1790 e 1850, elas ainda vigoravam, em que pese algumas modificações devido, por exemplo, à independência do Brasil, em 1822, e, por consequência a outorgação da Constituição Imperial de 1824.

Embora as Constituições do Arcebispado da Bahia fossem adoptadas pelos Srs. Bispos do Brasil como as alterações necessárias, accommodadas aos usos, e costumes das Dioceses, já na epocha da Independência Brasileira, innumeraveis de suas disposições tinham cahido em desusu. Apenas porêem appareceo a Constituição Política do Império muitas caducarão, não obstante serem fundadas em Direito Canônico: ninguém ignora, que as immunidades da Igreja, e do Clero erão fundadas naquelle Direito; e como poderião subsistir a vista da Constituição do Imperio?<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia (1707). São Paulo: Typografia 2 de dezembro de Antonio Louzada Antunes, 1853. p. XXI.

<sup>54</sup> Constituições Primeiras... p. V.

Um aspecto salutar desse período é a actuação do clero na sociedade soteropolitana.

As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia tratava assim o assunto:

Quanto é mais levantado, e superior o estado dos Clérigos, que são escolhidos para Divino ministério, e celestial milícia, tanto é maior a obrigação que tem de serem Varões espirituais e perfeitos, sendo cada Clérigo que se ordena tão modesto, e compondo de tal sorte suas acções, que não só na vida, e costumes, mas também no vestido, gesto, passos, e praticas tudo nelles seja grave, e religioso, para que suas acções correspondão ao seu nome, e não tenham dignidade sublime, e vida disforme; procedimento illicito, e estado santo; ministério de Anjos, e obras de demônios.<sup>55</sup>

Cada membro do clero, no Brasil, segundo essas Constituições eram representantes e mantenedores do Catolicismo, sendo “protectores” de um rebanho numeroso e por isso mesmo teriam como obrigação serem exemplos de boa conduta, “Varões espirituais e perfeitos”.

O clero brasileiro entre os séculos XVIII e XIX reflectia ainda algumas peculiaridades como, a participação de alguns dos seus membros em lojas maçónicas, mesmo em face das restrições do Vaticano. Politicamente actuaes, sendo inclusive eleitos vereadores e deputados, orientavam a vida material e espiritual dos brasileiros. Era usual que, quando por morte ou impossibilidade do Presidente da Província da Bahia, o Arcebispo, exercesse o cargo:

D. Fr. Antonio Corrêa [12º Arcebispo Metropolitano de Salvador], da mesma Ordem de Santo Agostinho, e Oppositor na universidade de Coimbra ás Cadeiras de Theologia, eleito Arcebispo aos 16 de Agosto de 1779, chegou a Bahia aos 24 de dezembro de 1781; governou o Arcebispado até 1802, tempo de seu fallecimento. Presídio ao Governo

---

<sup>55</sup> Constituições Primeiras... Livro III, Título I, n. 438, p.175.



interino da Província por ausência do Márquez de Valença, e de D. Fernando José de Portugal.<sup>56</sup>

Longe dos ditames de Roma e sob os mandos do Estado, o clero atuante no Brasil burlava a ortodoxia oficial e a evangelização em prol de um Catolicismo afeito às práticas públicas e ostensivas do culto, submetendo-se aos ditames do Estado. Acrescido do fato dos dirigentes eclesiásticos normalmente vindos de Portugal, numericamente poucos, dispersos em um território amplo, pouco conseguiam acompanhar o andamento da religião cotidiana.

Conclui-se, parcialmente ... a existência de um clero, em grande parte, submisso aos interesses do Estado e impossibilitado de autonomia uma vez que dependente do Estado e explica-se em termos, porque a Igreja atuante no Brasil colonial, mais do que um instrumento de verdadeira evangelização e de justiça, ou mesmo de propagação da fé, foi, na maioria das vezes, instrumento ideológico, repressor e de censura.<sup>57</sup>

Até 1676, o Brasil tinha apenas um Bispado, em Salvador. Em um território tão vasto era absolutamente insuficiente para orientar o clero e os católicos no Brasil.

Como as povoações do Brasil se iam diariamente aumentando, e crescendo em extremo o número dos seus habitantes impossível era, como deixo referido, que um só prelado pudesse atender às necessidades espirituais de tantas almas, o que merecendo a atenção do sereníssimo Príncipe Regente o Sr. D. Pedro sem reparar na avultada despesa de côngruas, prebendas, e capelarias, dividiu o grande bispado da Bahia, elevando a metrópole a sua Catedral, e a catedrais as igrejas de Pernambuco Maranhão, e Rio de Janeiro [...]<sup>58</sup>

<sup>56</sup> Constituições Primeiras... p.XVIII.

<sup>57</sup> CASIMIRO, Ana Palmira Bittencourt Santos. *Idem*, *ibidem*. p.44.

<sup>58</sup> VILHENA, Luís dos Santos. *A Bahia no século XVIII*. Volume II (livro II). Salvador: Itapuã, 1969. p. 455

Muitas vezes, os padres tinham negócios à parte, sendo comerciantes, fazendeiros, exercendo actividades que lhes dessem algum lucro, mesmo que fosse proibido:

Prohibe a Igreja aos Clérigos todo o genero de trato, mercancia, e negociação, assim porque são actos tão perigosos, que difficultosamente se podem exercitar sem peccado, como também porque os não quer distrahidos dos Officios Divinos, e ministerio do Altar; e finalmente porque em serem tratantes, e negociantes mostram demasiada ambição, e cobiça dos bens temporaes, o que é indignidade nos Ecclesiasticos, que até no affecto devem conservar a pobreza Evangélica.<sup>59</sup>

A “pobreza Evangélica” recomendada pelas Constituições, na prática, não era adoptada, sendo a carreira eclesiástica escolhida mais pelos benefícios que poderia trazer do que propriamente pela convicção da vocação.

Além do facto da vida desregrada de muitos membros do clero actuante no Brasil, onde os votos de castidade e de “exemplo de santidade” não eram cumpridos. Os prazeres da carne eram comuns. Vilhena discorre que, D. Fr. Antônio Corrêa, então Arcebispo da Bahia (durante o período em que escreveu sua obra, 1798-99), tentava conter tais desmandos:

[...] se tem este vigilante prelado empenhado na reforma do clero do seu Arcebispo, o fruto porém não tem correspondido aos seus desejos; as excessivas distâncias em que se acha uma grande parte das povoações, e freguesias faz com que seja como impraticável o ir, e ainda mandar syndicar do comportamento de alguns eclesiásticos que por elas se acham vivendo na lassidão de costumes próprios do país, e arraigada desde o berço, e de natureza tão viscisa, que pegando-se com suma facilidade aos mesmos vindos de Portugal os faz mais escandalosos que os próprios naturais, e por isso dignos da correção que o zeloso prelado lhes dera a ser-lhe possível [...]<sup>60</sup>

<sup>59</sup> Constituições Primeiras... Título XI, n.481, p.188.

<sup>60</sup> VILHENA, Luís dos Santos. Idem, ibidem. p. 457.

O Clero, num período em que poucas pessoas sabiam ler e escrever, compunham a elite intelectual no Brasil, sendo objecto de desejo de muitas famílias essa carreira.

A vaidade de ter filhos e filhas religiosos se tornou uma mania na colônia. As principais famílias estiveram por ela dominadas e ninguém queria deixar de arremedar as grandes famílias, por ser isto o que hoje se chamaria 'um costume chic'.<sup>61</sup>

Ou ainda:

não sendo muitos os que hoje querem, e podem mandar seus filhos para a Universidade, têm ao menos a consolação de que sejam eclesiásticos, para estarem em via de poder para o futuro alcançar na sua terra uma cadeira de cônego, o que avaliam em mais, que todos os graus de doutor; ou pelo menos virem a conseguir uma vigararia na cidade, o que já é ventura. Como pois acham dificuldade em ordenar-se, e vêem alguns avançados em idade sem poderem passar de diáconos, ou subdiáconos, por faltas que eles reputam leves, vão os pais de famílias logo de princípio dando diversos destinos, e ditames a seus filhos, desviando-os de frequentarem as Aulas, por ser tempo, que julgam perdido, logo que o destino não seja para doutor, ou eclesiástico o que a Igreja soteropolitana vai sentido, mais do que se pensa.<sup>62</sup>

A qualidade da oratória, sinal de erudição apreciada por alguns, às vezes, distanciava a população em geral dos significados dos sermões, pois a maioria do povo pouco compreendia do discurso do padre. As exigências eram poucas para o ingresso em tais hostes. Não se exigia para a ordenação que o candidato frequentasse o seminário, necessário era um exame de conhecimentos que costumava ser bastante indulgente e que podiam ser adquiridos em particular, junto a sacerdotes mais ilustrados.<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup>Notas e comentários de Braz do Amaral. Carta XII. In: VILHENA, Luís dos Santos. A Bahia no século XVIII. Volume II (livro II). Salvador: Itapuã, 1969. p.466.

<sup>62</sup> VILHENA, Luís dos Santos. Idem, ibidem. p.459.

<sup>63</sup> HAUCK, João Fagundes. **A Igreja na emancipação (1808-1840)**. IN: História Geral da Igreja na América Latina. Tomo II/2 – História da Igreja no Brasil. Segunda época – A Igreja no Brasil no século XIX. Coordenador José Oscar Beczzo. Petrópolis: Vozes, 1980. p. 90.

No período pós-independência algumas mudanças foram implementadas, mesmo que a demanda continuasse escassa e até menor que antes. O Governo criava entraves para a aceitação de novos noviços, logo após a independência, com a proibição da admissão ao noviciado sem expressa licença. Esta proibição foi confirmada por circular do Ministério da Justiça em 2 de janeiro de 1834 e pelo artigo 10 do Ato Adicional de 1834, passou a ser atribuição das Assembleias Provinciais legislar sobre conventos e quaisquer associações religiosas.<sup>64</sup>

O governo brasileiro tomava para si a tarefa da “aceitação de noviços”, tendo as Assembleias Provinciais prerrogativas para actuar sobre “os conventos e quaisquer associações religiosas”.

O século XIX trouxe transformações, principalmente na segunda metade, pois os padres passavam a ter realmente importância no culto. Apesar de todo o discurso voltado para o progresso e a civilidade defendido principalmente pelo novo governo imperial, os homens de oitocentos receberam a herança a que convencionou-se chamar de “religiosidade colonial”. Dessa forma, no período em estudo, o culto era majoritariamente da responsabilidade das confrarias de leigos.

Durante o período colonial, a Igreja do Brasil teve um caráter predominantemente leigo, por força da instituição do padroado.<sup>65</sup>

Pode-se ainda inferir:

O que caracteriza a confraria é a participação leiga no culto católico. Os leigos se responsabilizam e promovem a parte devocional, sem

---

<sup>64</sup> HAUCK, João Fagundes. Idem, *ibidem*. p. 94-95.

<sup>65</sup> AZZI, Riolando. Idem, *ibidem*. p.234.

necessidade de estímulo dos clérigos. Com frequência a promoção do culto e a organização da confraria se deve totalmente à iniciativa leiga.<sup>66</sup>

Porém, faz-se mister dizer que para uma confraria ser instituída, esta precisava estar sob o abrigo de uma igreja, além de ser expressamente necessário (para o seu funcionamento e reconhecimento social) a aprovação de seu estatuto ou compromisso pelas autoridades eclesiásticas.

Anos depois, houve a transição brasileira, devido a separação política de Portugal, em 07 de setembro 1822.<sup>67</sup> Autonomia que transformou paulatinamente alguns aspectos materiais e espirituais da sociedade vigente, como o avanço do Protestantismo, que através da Constituição de 1824 os protestantes luteranos podiam praticar sua crença de modo particular e sem proselitismo.<sup>68</sup>

Vale observar que, mesmo com a ressalva de que os protestantes só poderiam professar sua crença “de modo particular” a Constituição de 1824 abria brechas para o posterior desenvolvimento de outras religiões, além da Católica, em terras brasileiras.

Contudo, a mentalidade dava mostras de manter resquícios do passado colonial. Em termos religiosos, por exemplo vigorava, no Brasil, o Padroado, herança portuguesa, que vinculava a Igreja ao Estado. Na prática tal união dava prerrogativas ao poder temporal para se sobrepor aos assuntos da religião Católica. A Igreja Católica no Brasil, durante o período em estudo, era uma instituição a serviço do Estado, afecta às intervenções temporais.

---

<sup>66</sup> AZZI, Riolando. Idem, *ibidem*. p.235.

<sup>67</sup> Para os baianos que lutaram pela independência até 02 de julho de 1823, essa data configurava-se como principal. Havia um foco de resistência portuguesa na Bahia, que só foi debelado após várias batalhas.

<sup>68</sup> HAUCK, João Fagundes. Idem, *ibidem*. p.129-130.

É necessária a ressalva de que entender esses aspectos religiosos coloniais, especificamente no caso de Salvador, durante o período em estudo, significa entender também essa herança portuguesa de Catolicismo institucional, vinculada ao contexto da Europa, que nos séculos XVI e XVII, ainda mantinha traços de paganismo aliado ao Catolicismo. Acrescido a isso liga-se o facto de os poderes espirituais de Roma só se preocuparem com incursões e efectivas no Brasil, no século XVII. Segundo Laura da Mello e Souza o apego desmedido às missas, às procissões, revelava um exteriorismo – espetacularização da fé - que não seria tão especificamente português, mas europeu e impregnado de um carácter mágico vinculado mais à imagem do que à coisa figurada, ao aspecto externo mais do que ao espiritual.<sup>69</sup>

Os reis portugueses, no período colonial, depois os imperadores brasileiros, controlavam o clero de tal forma que, no Brasil, as determinações papais tinham menos validade do que os actos do governo e os fiéis, em sua maioria, pouco procuravam membros do clero para intermediar a religiosidade quotidiana, eram as irmandades e as ordens terceiras que constituíam o núcleo da prática religiosa organizada.<sup>70</sup>

Ao povo cabia manter-se disciplinado, participando efectivamente do culto oficial, com missas celebradas por dezenas de padres, acompanhadas por corais e orquestras, os templos com decoração abundante e, ainda, funerais grandiosos.

Nem sempre as procissões ocorriam com ordem e fervor dos fiéis. Assim nas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia (1707) proibiam-se as procissões de noite a fim de evitar ofensas a Deus Nosso Senhor, as já instituídas como ao diante se

---

<sup>69</sup> SOUZA, Laura de Mello. **O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular colonial.** São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 91.

<sup>70</sup> HAUCK, João Fagundes. Idem, *ibidem*. p.13.

instituírem, que se possa fazer Quinta-feira de Endoenças, saindo da Igreja da Misericórdia.<sup>71</sup>

Tal procissão já se levava a efeito na Bahia, em 1618. Na Bahia, a mais procurada das igrejas era a da Misericórdia. À noite desfilava do referido templo a Procissão de Fogaréus, que dramatizava a marcha dos soldados do pretório para o Horto das Oliveiras, guiados pelo discípulo traidor, a fim de efectuarem a prisão de Jesus.<sup>72</sup>

Começa a procissão com soldados da polícia em volta da personagem “gato da Misericórdia”, que era acolhido durante toda procissão por assobios, “miaus”, “bichame” e muitas vezes o apedrejavam, sendo as praças atingidas pelos projetis.<sup>73</sup>

Depois do gato aparecia na dianteira da procissão o “farricoco”, ou “enxota-cães”, ou a Morte. Depois avançavam dois irmãos de varas pretas. Seguia-se a “bandeira da Misericórdia” ladeada por dois irmãos com tocheiras. Depois vinham sete insígnias da Paixão de Cristo, conduzidas por irmãos, compostas por painéis a óleo, representando os “passos” fixados numa haste de madeira.<sup>74</sup>

Assim existiam vários pedidos para abolição da procissão dos Fogaréus em razão dos excessos e distúrbios na porta da igreja da Misericórdia, como uma pedrada em um sargento de polícia, por ocasião da saída da procissão. Por fim, os irmãos da Misericórdia suprimiram a procissão que saiu pela última vez em 1872.

Havia também práticas do Catolicismo popular, que se adequavam às necessidades quotidianas de cada indivíduo. Por exemplo, a relação popular com os santos era muito

<sup>71</sup> CAMPOS, João da Silva. **Procissões tradicionais da Bahia**: a conquista espiritual e o padroado na Bahia. (Obra póstuma). Salvador: Secretaria de Educação e Saúde, 1941. Publicações do Museu da Bahia, n. 1. p.48.

<sup>72</sup> CAMPOS, João da Silva. Idem, *ibidem*. p.54.

<sup>73</sup> CAMPOS, João da Silva. Idem, *ibidem*. p.55.

<sup>74</sup> CAMPOS, João da Silva. Idem, *ibidem*. p. 58. Os referidos painéis encontram-se no Museu de Arte da Bahia.

mais estreita do que com os ditames clericais. Para cada aflição havia um santo diferente e os devotos visualizavam nas figuras dos mesmos a personificação de seus anseios. Tratavam o santo como alguém muito próximo e íntimo, a que se podia recorrer caso fosse necessário. Chegava-se ao extremo de colocar imagens amarradas e/ou de cabeça para baixo, como a de Santo António, devido a demora no atendimento de pedidos. Era uma relação de troca, onde promessas seriam pagas caso fossem atendidos os pedidos. As graças alcançadas agradeciam-se com ex-votos, que procuravam representar em cera ou em madeira as partes do corpo beneficiadas pelo milagre; os lugares de peregrinação tinham sua sala de milagres, onde ficavam depositados.<sup>75</sup>

Em contrapartida, os segmentos mais abastados da população de Salvador, em geral, participavam convenientemente das práticas exteriores da religião, como forma de manter e asseverar papéis numa sociedade desigual, estratificada e escravocrata.

À Igreja cabia disseminar ideais de glórias futuras no reino do céu e, em termos terrenos, incentivar atitudes de renúncia e paciência com os sofrimentos desse mundo, grande contribuição para manter a ordem. As festas religiosas eram um mosaico de tradições e de manifestações públicas da fé. Os nascimentos, casamentos, enterros, recepções e festejos estavam marcados pelas cerimônias cristãs.<sup>76</sup>

Sociedade hierarquizada principalmente pela cor da pele nível de riqueza, onde os indivíduos brancos e ricos formavam a elite, sendo o trabalho braçal considerado “coisa de escravo” e repudiado. Nessa sociedade ser católico era uma necessidade.

A formação do Catolicismo, notadamente na Bahia, encontra terreno fértil para o desenvolvimento de um catolicismo popular praticado dentro e fora dos lares baianos. As

---

<sup>75</sup> HAUCK, João Fagundes. Idem, *ibidem*. p.117.

<sup>76</sup> AZZI, Riolando. Idem, *ibidem*. p. 155-156.



celebrações de Natal, da Páscoa, de Nossa Senhora da Conceição, do Senhor do Bonfim, do Divino, de Santo Antônio e de São João congregavam muita gente, mais por curiosidade que por fé.”<sup>77</sup>

É claro que, todo o processo de catequese realizado no Brasil estava sob as rédeas da Igreja Católica. Porém, nesse contexto, ficam algumas questões para o entendimento das formas de manifestação desse catolicismo, por vezes, caracterizado como um catolicismo barroco. A fé dispersa e com pouco fervor, era tolerada pela Igreja e seus representantes diante do comportamento da população, que variava segundo a camada social e a etnia a que pertencia. Tal comportamento se expandia-se através da fala, já que a instrução se restringia àqueles que podiam pagar, e as tradições eram transmitidas pela família (sem intervenção da escola) e por linguagens usos e costumes bem codificados, segundo os grupos sociais.<sup>78</sup>

Como já foi mencionado anteriormente, o século XIX foi palco de uma tentativa civilizadora, tanto por parte do Império como por instituições a exemplo da Igreja Católica. Esse processo foi marcado por transformações, decadência e releituras de práticas populares relacionadas à magia, às festas e às diversões públicas como procissões e comemorações de padroeiros, provocado por um movimento disciplinador e, em muitos casos, repressor propiciado pelas reformas religiosas ( a Romanização ), que possuía como um dos objetivos combater as manifestações populares de expressão da fé, consideradas impróprias para o comportamento de um católico, deveriam ser corrigidas. Além disso, deve-se levar em consideração a influência da revolução científica, os ideais iluministas e o

---

<sup>77</sup> MATTOSO, Kátia de Queiroz. *Bahia século XIX: uma província no Império*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. p. 16.

<sup>78</sup> MATTOSO, Kátia de Queiroz. *Idem*, *ibidem*. p. 11.

início da secularização dos costumes que foi a princípio desenvolvida pelas elites, provocando mudanças na prática religiosa durante os anos de oitocentos.

### 3 As freguesias

Para efeito de divisão espacial da Cidade do Salvador, no período em questão um dos principais trabalhos é o de Anna Amélia Vieira do Nascimento, intitulado *Dez Freguesias da Cidade do Salvador*, onde a mesma realizou um estudo sobre aspectos sociais e urbanos a partir da divisão eclesiástica e administrativa. A autora, caracteriza o conceito de freguesia da seguinte forma:

Freguesia no sentido lato, significa o conjunto de paroquianos, povoação sob o ponto de vista eclesiástico, clientela. Freguesia no conceito em que está caracterizado neste estudo é um espaço material limitado, divisão administrativa e religiosa da cidade, onde estavam localizados os habitantes, ligados à sua igreja matriz. Tomavam parte em suas solenidades, ali realizavam seus batizados, casamentos e eram sepultados. A divisão administrativa coincidia com a religiosa, que, na realidade, havia tomado a iniciativa dessa classificação primeira da cidade, adotada pelo poder governamental.<sup>79</sup>

O período estudado por Anna Amélia abrange os anos propostos nesta tese. A referida historiadora realizou uma análise da sociedade de Salvador entre os anos de 1760-1870, tendo como base levantamento de um grande número de séries documentais, merecendo especial atenção o recenseamento de 1855, listas de qualificação eleitoral, transcrição de venda de imóveis, entre outras. Portanto, construiu um quadro histórico da Cidade do Salvador, a partir de suas dez freguesias urbanas.

Merece nota que, assim como Kátia Mattoso, Anna Amélia, dentro do período em estudo, buscam analisar quais as condições sociais e económicas que propiciaram uma série de crises enfrentadas pela Bahia, entre fins do século XIX e início do século XX. Assim, a

---

<sup>79</sup> NASCIMENTO, Anna Amélia Vieira. *Dez freguesias da cidade do Salvador: Aspectos sociais e urbanos do século XIX*. Salvador: FCEBa/EGBa, 1986. p. 29.

compreensão da sociedade soteropolitana, através dessa perspectiva é montada a partir de considerações acerca da situação económica, com grupos de alta, média ou nenhuma renda, bem como, sobre as relações sociais estabelecidas naquele período. Nesse contexto, Anna Amélia realizou um trabalho de análise demográfica, com apoio de dados quantitativos, apesar da interrupção de algumas séries documentais, sem nenhum ónus para a qualidade final do mesmo. No período em questão, os habitantes de Salvador representavam 13% do total da população da Província da Bahia. Destacam-se as 10 freguesias urbanas que servirão também de parâmetro para o estudo sobre pintura religiosa em Salvador. No quadro 1, elaborado a partir da obra Dez Freguesias da Cidade do Salvador, tenta-se elucidar a disposição das freguesias com o intuito de identificar os monumentos religiosos que são objetos de estudo desta tese, tendo como ênfase as pinturas neles existentes. Tais obras são destacadas na coluna denominada “monumentos de análise pictórica”.

**Quadro 1 Freguesias de Salvador e suas jurisdições (1760-1870)**

Nome	Criação	Arcebispo na época de criação	Jurisdição	Monumentos para análise pictórica
Sé ou São Salvador	1552	D. Pero Fernandes Sardinha	Igrejas: São Pedro dos Clérigos, templo da Sé Catedral, Santa Casa de Misericórdia, Convento de São Francisco, a Ordem 3ª de S. Francisco e Santa Isabel, a Capela de S. Miguel, a Igreja de N. S. da Ajuda, a Ordem 3ª de S. Domingos, a igreja dos antigos padres da Companhia de Jesus.	Ordem 3ª de S. Francisco, Ordem 3ª de São Domingos, Igreja de N. S. da Ajuda
N. S. da Vitória	1561	D. Pero Fernandes Sardinha	Capela Sr. Dos Aflitos, Santo Antonio da Barra, de Santana do Rio Vermelho, São Lázaro e Madre de Deus, N. S. da Conceição da Graça, um Mosteiro dos Beneditinos, e N. S. da Conceição do Unhão.	
N. S. da Conceição da Praia	1623	D. Marcos Teixeira	Quartéis: a Fortaleza do Mar, o Tribunal do Comércio, a Alfândega, a Mesa do Consulado e Trapiches. Capelas: Santa Bárbara e de São Pedro Gonçalves, mais conhecida como do Corpo Santo. Igreja Matriz de N. S. da Conceição.	Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia
Santo Antônio Além do Carmo	1646	D. Pedro da Silva Sampaio	Capela de N. S. da Conceição, dos homens pardos do Boqueirão, N. S. do Rosário, dos Quinze Mistérios, Senhor	Igreja N. S. do Boqueirão

			dos Perdões, onde existia um recolhimento de mulheres, N. S. da Conceição da Lapinha, Santo Antônio da Fábrica do Queimado, N. S. do Resgate, a Capela do Patrocínio do Senhor São José dos Agonizantes, a de N. S. da Soledade, do Convento das Ursulinas do Coração de Jesus, a do Cemitério das Quintas, a de S. Gonçalo e o Oratório da antiga Quinta dos Padres.	
São Pedro Velho	1679	D. Gaspar Barata de Mendonça.	Convento dos religiosos de São Bento, a Igreja de N. S. da Barroquinha, o Convento de Santa Tereza, N. S. da Conceição do Tororó, N. S. do Rosário de João Pereira, o hospício dos religiosos Franciscanos, o Convento das Mercês, das religiosas Ursulinas, o Recolhimento de mulheres de S. Raimundo Nonato, o Convento de N. S. da Piedade, dos Capuchinhos italianos, o Convento das religiosas da Conceição da Lapa.	Igreja de São Pedro Velho, Convento de N. S. da Conceição da Lapa
Santana do Sacramento	1679	D. Gaspar Barata de Mendonça	Capelas de N. S. do Rosário do Regimento Velho, Santo Antônio da Mouraria, de N. S. da Saúde e de N. S. de Nazaré; Quartéis dos soldados, Hospício de N. S. da Palma dos Agostinianos; Convento do Desterro; Matriz de Santana.	Igreja de Santana do Sacramento, Convento do Desterro, Igreja da Saúde, Igreja da Palma
SS. Sacramento da Rua do Passo	1718	D. Sebastião Monteiro da Vide	Igreja Matriz do Passo	Igreja do Passo
N. S. de Brotas	1718	D. Sebastião Monteiro de Vide	Igreja Matriz de N. S. de Brotas, Capela do Senhor dos Milagres e a Capela dos Mares.	
SS. Sacramento do Pilar	1720	D. Sebastião Monteiro da Vide	Igreja Matriz do SS. Sacramento do Pilar, Igreja dos Órfãos de São Joaquim, São Francisco de Paula, da Ordem 3 <sup>a</sup> do Carmo e de N. S. de Monte Serrat, dos Beneditinos.	Igreja do Pilar e a Casa Pia e Colégio dos Órfãos de São Joaquim, Igreja da Ordem 3 <sup>a</sup> do Carmo
N. S. da Penha	1760	D. José Botelho de Matos	Matriz da Penha, Igrejas e Capelas Senhor do Bonfim, N. S. da Conceição da Popagem, N. S. do Rosário, São João Batista, Hospício de N. S. da Boa Viagem, dos Franciscanos e N. dos Mares.	Igreja Senhor do Bonfim, Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos

No recorte sócio-espacial tais freguesias se configuram como as mais importantes, do ponto de vista da análise acerca da construção dos templos religiosos, onde se

agrupavam membros da sociedade soteropolitana. Sobre essa divisão da cidade discorre Cândido da Costa e Silva em *Os Segadores e a Messe*:

Nas últimas décadas do setecentos, sua topografia [de Salvador] ostentava nos mesmos lugares das origens, os referentes sacros mais notáveis e o mapa eclesiástico, quase sem retoques, atravessará o oitocentos. Em sua dezena de freguesias, o zoneamento canônico situava a Sé como o núcleo irradiante e organizador da cidade religiosa, quer pelo título, quer pelo sítio no plano geral da urbe. Contida no perímetro correspondente à antiga cidade-fortaleza, quando já ignorados portas e baluartes pela força expansionista, conservava-se inalterada como o espaço privilegiado e prototípico das práticas maiores ao culto público, do acontecimento religioso, espelho das diferenças. À sua roda, igrejas de religiosos, de irmãos terceiros e outros, além de passos e cruzeiros, de nichos escavados no alçado do casario, esquiando ruas ou gradeados nas paredes externas dos templos, onde à noite os aureolava a chama das lâmpadas votivas. Eram focos sinalizando a espiritualidade devota que, dominante, iluminava a vida de todos.”<sup>80</sup>

Essa Cidade iluminada por “lâmpadas votivas” foi assim construída tendo como principal riqueza o açúcar produzido e cultivado por séculos, sob a proteção de vários oragos distribuídos nas freguesias, tanto na Cidade Alta, como Cidade Baixa. A Sé, a Vitória e a Conceição da Praia foram as primeiras paróquias a testemunharem o vigoroso processo de povoamento e colonização de Salvador. Desenvolvimento que proporcionou a criação de outras sete paróquias: Santo Antônio além do Carmo, Santana do Sacramento, São Pedro Velho, SS. da Rua do Passo, N. S. de Brotas, N. S. do Pilar e N. S. da Penha. A isso deve-se o crescimento populacional de Salvador e, sobretudo, do ponto de vista religioso, o aumento de fiéis no rebanho da Igreja.

Nesse sentido, a formação das irmandades e ordens terceiras era reflexo do prestígio social que a população residente nessas freguesias possuíam, resguardando assim, o

---

<sup>80</sup> SILVA, Cândido da Costa e. *Os segadores e a messe: o clero oitocentista na Bahia*. Salvador: SCT, EDUFBA, 2000. p. 28-29.

dinamismo e influência que gravitavam em torno das mesmas. Pertencer à freguesia da Sé, por exemplo, era sinal de *status*, de onde se originaram Irmandades como a da Misericórdia.

#### 4 Os espaços de devoção e de deleite

Distribuídas na dez freguesias encontravam-se as irmandades e ordens terceiras que funcionavam nesse período como elementos aglutinadores de fiéis. Estavam inseridas na sociedade, sendo mantidas por leigos e funcionavam como locais de união entre indivíduos, separados por cor, posses e nível social. As confrarias eram aceitas pelos poderes instituídos, como forma de controle social. Em contrapartida, muitas vezes, os membros de tais instituições irmanados em torno de uma devoção da religião Católica tinham um espaço propício para desenvolverem princípios fraternais, de coesão de grupo e até quem sabe de resistência à ordem vigente.

Sobre irmandades e ordens terceiras, faz-se necessário mencionar dois importantes autores da historiografia baiana. O primeiro, João José Reis, em seu livro “A Morte é uma Festa” relata que as irmandades eram associações corporativas, no interior das quais, teciam solidariedades fundadas nas hierarquias sociais.<sup>81</sup>

Também a historiadora Maria Inês Cortês, analisa as irmandades observando essas instituições em Salvador, em especial as formadas por homens de cor libertos, que se organizavam (em disputa) pelo maior esplendor das igrejas e das festas respectivas, que as instituições travavam entre si.<sup>82</sup>

Essas instituições costumavam construir igrejas para os seus cultos, ligadas às ordens religiosas regulares, tendo, porém, seu próprio capelão, subordinado às mesas administrativas das irmandades ou ordens terceiras. As que se associavam às ordens

---

<sup>81</sup> REIS, João José. *Idem*, *ibidem*. p.51.

<sup>82</sup> OLIVEIRA, Maria Inês Cortês de. **O Liberto**: o seu mundo e os outros. Salvador, 1790/1890. São Paulo: Corrupio; [Brasília, DF]: CNPq, 1988. p. 80.



religiosas conventuais (franciscana, dominicana e carmelita) tinham maior prestígio. As irmandades comuns foram bem mais numerosas e tiveram o modelo básico português.<sup>83</sup>

Tais entidades eram incentivadas a manterem cultos a santos em prol da Igreja Católica.

E posto que da devoção, e piedade de nossos súbditos podemos confiar, que sem esta nossa lembrança, a terão de instituírem em suas Igrejas, Confrarias, em que sirvão a Deos, e honrem a seus Santos; Nós com tudo para mais os animar, lhes rogamos, e encommendamos muito, que tratem desta devoção das Confrarias, e de servirem, e venerarem nellas aos Santos; principalmente á do Santissimo Sacramento, e do Nome de JESUS, á de Nossa Senhora, e das Almas do Purgatório, quanto for possível, e a capacidade dos freguezes o permitir, porque estas Confrarias é bem as haja em todas as Igrejas.<sup>84</sup>

Cada igreja podia abrigar diversas irmandades que possuíam oragos diferentes em altares laterais. Tais padroeiros eram escolhidos pelos próprios membros, onde se estabelecia através da mesa administrativa os compromissos devidamente reconhecidos pela Igreja. Estes, por sua vez, normalizavam a vida dos sócios, bem como, a entrada dos pretendentes. Vale notar, que na Bahia, até a segunda metade do século XIX, o principal critério de entrada era o étnico-racial, mais precisamente a “limpeza de sangue.”<sup>85</sup> Subdividindo-as conforme as etnias de origem, promovia-se, paralelamente, a afirmação cultural das irmandades, em especial àquelas formadas por elementos de origem africana.

A religião moldou-se ao contexto, porém, não foram esquecidos seus mecanismos de controle social num ambiente tão múltiplo e sujeito às querelas. Logo, era incentivada a formação de irmandades e ordens terceiras, que além de administrarem o culto, assumindo

<sup>83</sup> REIS, João José. Idem, *ibidem*. p. 49

<sup>84</sup> Constituições Primeiras... Título LX, n. 869, p.305.

<sup>85</sup> Limpeza de sangue para muitas confrarias significava dizer que o aspirante a membro não possuía na sua genealogia herança consanguínea de judeus, mouros e/ou africanos.

inclusive despesas - tarefa nem sempre mantida pelo Estado -, tolhiam acções mais intempestivas das camadas populares de Salvador, pois irmanavam os iguais sob a égide de uma associação fraternal e acolhiam os irmãos na desventura e até depois da morte. Normalmente, as irmandades e ordens terceiras encarregavam-se dos sepultamentos de seus membros, enterrados em lugares próprios; das missas póstumas; das ajudas às viúvas e órfãos, quando assim requeria a necessidade do momento. As irmandades e ordens terceiras além de mediar os conflitos sociais prestavam assistência social e médica, além de ter o papel de “amortecedores de choques sociais, absorvendo os excessos de cada grupo.” Funcionava então como um órgão vogal para defender os interesses de cada grupo em detrimento de interesses opostos:

... foram as Irmandades que tomaram o papel de ser amortecedores de choques sociais, absorvendo os excessos de cada grupo, fornecendo um ponto de convergência para elementos semelhantes, e criando um órgão vogal para defender as aspirações de cada grupo contra interesses opostos. Desta maneira, o negociante, o intelectual, o artesão, seja ele branco ou pardo, forro ou cativo, encontraria uma Irmandade de seus semelhantes.<sup>86</sup>

Catolicismo privado e oficial que se complementavam. Aí, residia a importância de ser membro dessas instituições leigas, participar de suas actividades, ser reconhecido como elemento actuante em prol da religião, mais antes de tudo criar uma “rede de solidariedade” entre os irmãos obedecendo aos limites pré-estabelecidos.

Entre os séculos XVIII e XIX, Salvador abrigou várias irmandades e ordens terceiras, que tinham nos seus quadros elementos diferentes, representantes da heterogenia dessa sociedade. As origens eram similares para criações dessas instituições leigas:

---

<sup>86</sup>RUSSEL-WOOD, A. J. R. **Aspectos da vida social das irmandades leigas da Bahia no século XVIII**. IN: Coleção Conceição da Praia - Vol. II. O Bi-Centenário de um Monumento Bahiano. Salvador: Editora Beneditina, 1971. p. 150.

Em todos os casos, tratando-se de Irmandades brancas ou pretas, a história da sua fundação é igual: um grupo de homens fundam uma entidade corporativa e elegem uma Mesa administrativa, a qual redige um Compromisso, que obrigatoriamente tinha que ser remetido à Lisboa para aprovação Real.<sup>87</sup>

Essas associações eram palco de relações sociais entre iguais e atenuavam os antagonismos entre grupos diferentes, na mesma medida em que mantinham a fé católica através de demonstrações exteriores.

Diversos são os autores que afirmam, que a grande diferença entre as ordens terceiras e a maioria das irmandades era o fato das primeiras se configurarem enquanto redutos aristocráticos. Eram elementos da aristocracia canavieira e do meio social urbano como os grandes comerciantes. Essa predominância se processou principalmente, nas Ordens Terceiras de São Francisco e do Carmo, pois garantiam aos terceiros vantagens de se agruparem em qualquer outra ordem no Brasil ou mesmo de Portugal, onde, dessa forma, o título permitia-lhes ser facilmente integrados na nova comunidade caso houvessem necessidade de mudar de localidade. Esse cosmopolitismo era, então, o passaporte de acesso a grupos e aceitação entre os "iguais": rico e branco, mesmo para aqueles que não possuíssem tanta pureza de sangue. João José Reis sintetiza o assunto relatando que as ordens, além de congregarem a elite, também serviam como canais de ascensão social.<sup>88</sup>

Três Ordens Terceiras destacavam-se por seus faustos, riquezas e antiguidade: São Francisco (1635), Carmo (1636) e São Domingos (1723). Essas instituições foram fundadas por pessoas de destaque e reconhecido prestígio social em Salvador. As Ordens Terceiras de São Francisco e do Carmo foram instaladas em igrejas próprias junto aos prédios das respectivas ordens religiosas em que foram inspirados. Quanto a Ordem Terceira de São

---

<sup>87</sup>RUSSEL-WOOD, A. J. R. Idem, *ibidem*. p. 153.

<sup>88</sup>REIS, João José. Idem, *ibidem*. p.52.

Domingos, frequentada, a princípio por portugueses, teve sua sede construída em separado da ordem religiosa do seu patrono. Vale recordar que os dominicanos fixaram-se, no Brasil, no final do século XIX. Sobre essas ordens Vilhena relata:

Há na cidade da Bahia três Ordens terceiras com ricos, e asseados templos, que a devoção, e emulação entre uns, e outros terceiros tem chegado ao possível auge de perfeição, sem que nas funções públicas se possa saber a quem deva dar-se preferência. São estas as de N. S. do Monte do Carmo, a de S. Francisco, fundadas uma e outra junto aos conventos das suas respectivas Ordens regulares, e a de S. Domingos, separada por não haver na Bahia convento daquela Ordem.”<sup>89</sup>

Havia rivalidades entre essas associações como as alimentadas pela Ordem Terceira do Carmo e Ordem Terceira de São Francisco. Ambas tinham como integrantes a elite social, leia-se os brancos, bem-nascidos, sem “mácula de sangue”, como ancestrais judeus, principalmente no século XVIII. Pessoas ditas de outras categorias não eram aceitas nessas instituições. A independência do Brasil, propiciou aos poucos, que essas prerrogativas fossem atenuadas e inclusive uma mesma pessoa podia pertencer a mais de uma irmandade.

Merece nota, que a elite não se associava apenas às ordens terceiras. Um grande número de elementos dessa camada são listados nas diversas irmandades no período aqui em estudo.

A discriminação era maior em caso de negro ou mulato candidatar-se a membro de irmandades e ordens terceiras constituídas por brancos. Contudo, existiam em Salvador desse período, mais associações compostas por negros e mulatos. Devido aos sofrimentos e angústias porque passavam, normalmente, o orago era um santo que remisse seus sofrimentos, como São Benedito e Nossa Senhora do Rosário, clamando pelo bem próprio e

---

<sup>89</sup> VILHENA, Luís dos Santos. *A Bahia no século XVIII*. v. II (Livro II). Idem. p.452.

do grupo. E até as próprias denominações de irmandades atestavam isso, como a de Nosso Senhor dos Martírios e de Bom Jesus das Necessidades e Redenção.

No século XVIII, dentre as irmandades de homens de cor, havia separação entre etnias e entre escravos e libertos, cada uma atendendo às necessidades de grupos específicos:

Com a divisão do mulato, pardo ou negro nas classes de escravo ou forro, qualquer um podia encontrar nas Irmandades um meio de defender-se contra a exploração senhorial dos brancos e um veículo adequado social para expressar as suas necessidades particulares.<sup>90</sup>

Segundo *Russel-Wood* a principal irmandade de escravos, no Brasil, foi a de Nossa Senhora do Rosário:

A mais poderosa Irmandade dos escravos negros no Brasil foi a de N. Sa. do Rosário... Na forma primitiva a Irmandade do Rosário foi a mais exclusiva das irmandades negras, sendo limitada a homens angolanos, mas foi obrigada mais tarde a admitir os negros brasileiros e mulatos, e mesmo os brancos.<sup>91</sup>

Digno de nota, é o exclusivismo vinculado à origem da irmandade do Rosário, limitada a escravos de procedência angolana, que com o decorrer do tempo tornou-se mais flexível, abrindo precedente para instituições congêneres:

A natureza exclusiva do Rosário exerceu uma influência decisiva no florescimento de Irmandades mais flexíveis, entre as quais foi a União dos negros crioulos e angolanos em 1699 para formar a Irmandade de Santo Antonio de Catagerona com a sua sede na Igreja de São Pedro. As condições para aceitação de Irmãos foram bem flexíveis, admitindo-se pessoa qualquer, sem distinção de estado civil nem sexo, posto que

---

<sup>90</sup>RUSSEL-WOOD, A. J. R. Idem, *ibidem*. p. 151.

<sup>91</sup>RUSSEL-WOOD, A. J. R. Idem, *ibidem*. p 151-152.

podesse contribuir com uma pataca ao entrar na Irmandade. Mesmo em 1764, quando o novo Compromisso foi mandado ao Rei para a sua aprovação, a Irmandade manteve as faculdades individuais, representativas dos crioulos e dos angolanos. Outra Irmandade que advogava maior flexibilidade foi a do Senhor dos Martírios (1764) com a sua sede primitiva na Capela do Rosário dos Homens Pretos e mais tarde na Capela da Barroquinha.<sup>92</sup>

A paulatina miscigenação baiana propiciou a organização de Irmandades de mulatos como a de Bom Jesus da Cruz, originada em 1721. O processo de mistura de raças, hoje tão evocado nos quatro cantos da São Salvador, permitiu aos homens de cor, posição nas irmandades, onde em muitos casos foi palco de enfrentamento para provar que também eram dotados de capacidade individual de acumular posses e, por isso, ascender socialmente, mesmo se limitando a sua etnia.

Antes de prosseguir, vale notar que nessa sociedade se praticava um Catolicismo barroco, comentado pelos vários viajantes que visitaram Salvador no período estudado, também relataram sobre uma tal “índole preguiçosa”. Verificava-se que a aspiração de todos, segundo os viajantes, era transformar-se em militares, sacerdotes, profissionais liberais, como médicos e advogados, além de funcionários públicos, tendo em conta que, para a mentalidade de então, era considerado degradante exercer algum ofício no qual fosse necessário empregar esforço físico. Nesse sentido, todos os oficiais mecânicos foram considerados nos setecentos e oitocentos “gente de menor categoria” sendo para os próprios artífices “questão de honra” possuir, no mínimo, um ajudante, na maioria das vezes, escravo para executar o trabalho pesado, já que se consideravam “fidalgos demais para trabalhar em público.”<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> RUSSEL-WOOD, A. J. R. *Idem*, *ibidem*. p. 152.

<sup>93</sup> LUCOCK, John. **Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil**. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1975 [1 ed. Inglesa 1820]. p.73.

Esse *status quo* ou melhor, essa mentalidade de aversão ao trabalho é perfeitamente entendida como um reflexo da sociedade escravocrata que tinha como principal força motriz para a produção o escravo negro considerado mercadoria de troca e representação de acréscimo de riqueza e prestígio social. Sobre esse aspecto destaca Emanuel Araújo que o padrão ideal de status era possuir cativos que dispensassem o dono de certos trabalhos ou, melhor ainda, de todo trabalho.<sup>94</sup>

Dessa forma, era gerada uma escala de poder, onde qualquer um tendo condições poderia comprar seu semelhante tornando-se um proprietário de escravo. Vale ressaltar que para isso não importava a cor, haja vista, logo que possuísse os réis<sup>95</sup> necessários para tal, escravizava-se o seu irmão de credo, nacionalidade e, também, de cor, reproduzindo assim, o padrão vigente.

Capítulo à parte nas confrarias baianas foi a Irmandade da Misericórdia, que seguindo os preceitos de suas congêneres portuguesas tinha como objectivo principal praticar o assistencialismo aos necessitados e proporcionar auxílio espiritual:

As Misericórdias eram Irmandades com um estatuto próprio, com uma finalidade religiosa e assistencial ao mesmo tempo. Pertencendo às Misericórdias, os leigos participavam de modo ativo na vida da Igreja, e faziam jus a benefícios de ordem espiritual. Ao mesmo tempo, porém, através de suas esmolas e de sua atividade de assistência social aos pobres e enfermos davam sua colaboração para melhorar de alguma forma as condições de vida da sociedade.<sup>96</sup>

A Misericórdia de Salvador foi instalada em 1550, com grande destaque ao longo dos séculos seguintes:

---

<sup>94</sup> ARAÚJO, Emanuel. Idem, *ibidem*. p. 90.

<sup>95</sup> Moeda corrente no Brasil colonial, imperial e primeiras décadas da período republicano.

<sup>96</sup> AZZI, Riolando. Idem, *ibidem*. p 235- 236.

“Na Bahia, essa irmandade fundada em 1550, desempenhou importante papel, assistindo doentes, prisioneiros, jovens órfãs e crianças enjeitadas, e cuidando para que indigentes e escravos tivessem sepulturas decentes. Sob a direção de membros da elite local, teve grande peso financeiro, emprestando dinheiro a senhores de engenho e a comerciantes da capital.”<sup>97</sup>

A Misericórdia de Salvador auxiliando, além de seus membros, todos aqueles que necessitavam de seus préstimos diferia um pouco das instituições similares, mantendo inclusive um hospital. Assim, as autoridades provinciais desincumbiam-se de várias tarefas sociais. As contribuições da coroa e da Câmara eram insignificantes. Os cidadãos da Bahia colonial consideravam a filantropia social como parte da tradição católica e contribuíam generosamente para a Misericórdia.<sup>98</sup>

A Misericórdia baiana como foi dito ofereceu inúmeros serviços sociais para a sociedade como um todo. Eis os principais instrumentos de promoção social e assistencial da Misericórdia:

Hospital Geral da Cidade: para qualquer pessoa, sem distinção de raça, posição social ou crença religiosa;

Serviço fúnebre: oferecido igualmente;

Assistência a prisioneiros: alimentava e vestia, bem como, organizava a defesa dos casos que reconhecia “merecedores”;

Visita a pessoas de reconhecida pobreza: distribuía esmolas de roupas e dinheiro a viúvas e velhos indigentes;

Amparo a moças pobres e/ou órfãs: administrava dotes com o objectivo de encaminhá-las ao casamento, afastando-as da prostituição.

<sup>97</sup> MATTOSO, Kátia M. de Queirós. Idem, *ibidem*. p. 398.

<sup>98</sup> RUSSEL-WOOD, A. J. R. *As Santas Casas da Misericórdia*. In: *Revista Humanidades*. v. II, n. 9. out/dez 1984. p. 97.



Em 1716, foi inaugurado o Recolhimento do Santo Nome de Jesus, onde dez anos mais tarde, seria instituída pela Misericórdia a roda dos expostos, instrumento que salvou da sarjeta, inúmeros órfãos baianos, além da honra de moças e de suas famílias.

Um outro aspecto da acção da irmandade da Misericórdia que lhe conferiu carácter particular foi sua actuação enquanto organização bancária, emprestando dinheiro a juros de 6,25%, assumindo um papel semi-burocrático. Essa acção foi assim descrita por *Russel-Wood*:

Faziam-se legados à Irmandade no entendimento de que o capital seria emprestado e os juros, assim obtidos seriam empregados em obras específicas. Isso fazia com que certos serviços de caridade fossem menos bem dotados do que outros.<sup>99</sup>

Para poder realizar tal volume de ações de filantropia, a Misericórdia assumiu posição proeminente na sociedade. Na sua composição estavam cidadãos baianos que representavam a mais pura e diversificada elite, que possuísse é claro “pureza de sangue”. Nesse sentido, é que a Misericórdia se diferenciava das outras confrarias.

Enquanto que a Ordem Terceira de São Francisco dava preferência aos intelectuais, e a Ordem Terceira do Carmo aos homens de negócios, a Misericórdia não mostrava tais preferências na escolha de seus irmãos. Por isso, era verdadeiramente representativa da sociedade baiana e da ideologia colonial.<sup>100</sup>

Foi dito, anteriormente, que havia rivalidades entre essas instituições, além disso, havia conflitos entre as ordens primeiras e as ordens terceiras. Ignácio Accioli e Braz do Amaral relatam:

---

<sup>99</sup> RUSSEL-WOOD, A. J. R. Idem, ibidem. p 83-108.

<sup>100</sup> RUSSEL-WOOD, A. J. R. Idem, ibidem. p.97.

Foram grandes as divergências entre os frades do Carmo e as irmandades que allí funcionavam.

Todavia essas dissensões acabarão em 1839, por deliberação dos religiosos Carmelitas, os quaes, por seo Provincial Frei Antonio José de Santa Izabel Araújo, dirigirão á mesa da Ordem Terceira do Carmo o seguinte officio que aqui transcrevo:

**‘Illmos. Srs. – A paz, esse precioso dom que pela Divindade foi doado aos homens para sua verdadeira felicidade[...] é sem duvida aquella que sustenta as nações, que lhes dá grandeza e renome, que as eleva, e que finalmente as sustenta e preserva da guerra que as abate, e aniquila, que as confunde, e destróe. [...] Se pois grandes capitães, Estados florescentes, e ricos (que hoje deixão de existir) nos convence da indestructivel verdade de que a paz e somente a paz póde formar a ventura dos homens, como poderão sustentar-se pequenas congregações religiosas, a associações civis, sem que em todos os seos actos, e em todas as suas acções presida a paz? [...]**

**Senhores. Chamado ao governo da corporação Carmelita desta provincia, de que vós fazeis tão digna parte, por Breve Apostólico do 1º do presente mez, e anno, é o primeiro dever meo communicar-vos este successo para merecer a vossa approvação; e confiado nas misericordiosas Graças que sobre nós espalha a Gloriosa Virgem do Monte Carmello nossa Commum Mãe, e Protectora, estreitar puanto em mim couber os laços da fraternidade que séculos formarão, e que momentos de inconsideração procurarão afrouxar, desorganizando assim a família inteira de uma mesma Mãe, que professa a mesma Religião, que possui os mesmos hábitos, e os mesmos princípios. [...]**

**A conciliação, senhores, a amigável combinação de princípios, a discussão de idéas, e sobre tudo o zelo ardente e verdadeiro dos filhos do Camello, são para restaurar a antiga gloria de nossa Ordem; [...] estamos de braços abertos para vos recebermos e cicatrizar as feridas que por ventura e importunidade dos tempos tenha em nós abertos.**

**[...]Deos guarde a V. v. Sr. Convento Carmo da Bahia, 21 de Agosto de 1839. [...] De Vv. Capellão, e amantissimo irmão. O Presidente Provincial Frei Antonio José de Santa Izabel Araújo.’**

De feito, no dia 8 de Setembro do mesmo anno, depois da festa que em honra de Nossa Senhora das Portas do Céu se celebrou na igreja do convento do Carmo, em cujo acto foi orador o Carmelita Frei Thomaz de Aquino Ribeiro, entrarão ambas as corporações em um accordo e convenção, os quaes ainda hoje subsistem, com uma ou outra alteração.<sup>101</sup>

A análise da transcrição anterior faz entrever uma situação de discórdia entre os religiosos carmelitas e a Ordem Terceira do Carmo. Em agosto de 1839, foi empossado o Provincial carmelita Frei Antonio José de Santa Izabel Araújo, que na correspondência

<sup>101</sup> ACCIOLI, Ignácio e AMARAL, Braz do. *Memórias históricas e políticas da Província da Bahia*. v. V. Bahia: Imprensa Official do Estado, 1937. p. 466-467.

citada, pedia pela paz entre os Primeiros e Terceiros Carmelitas. Digno de referência é o detalhe de que imediatamente após sua elevação ao cargo de Provincial, Frei Antonio tentando pacificar as relações entre Carmelitas, apela à paz. A situação deveria ser difícil e as relações ao que parece eram turbulentas. O frei em sua fala fazia menção a “Virgem do Monte Carmello”, considerada a “Mãe Comum” das duas associações, tentando sensibilizar os irmãos da Ordem Terceira. Pois, essas associações, no seu dizer, formavam uma família, cuja Mãe era a Virgem do Carmo, protetora da religião comum e dos seus membros. Fala ainda em “momentos de inconsideração”, que infelizmente não nos foi dado saber quais. Fica aqui, no entanto, registrado que existiam divergências entre tais associações e da parte dos Primeiros Carmelitas os “braços” estavam “abertos” no sentido conciliatório. Assina o Provincial, dizendo-se humildemente “Capellão, e amantissimo irmão” dos Terceiros Carmelitas. Ao que parece os apelos surtiram efeito, pois, segundo Ignácio Accioli e Braz do Amaral, no mês seguinte, setembro, deu-se a conciliação entre essas associações.

Divergências à parte, a organização social de leigos atendia às necessidades das diversas camadas da sociedade soteropolitana. Esse atendimento, externava-se com a realização de diversos eventos anuais, seus papéis dentro do quadro vigente.

Os edificios religiosos configuravam-se, pois, retractor fiel da estrutura social, onde as relações entre camadas sociais e inter-raciais encontravam terreno fértil, ora, para a construção e consolidação de uma linha imaginária de divisão de papéis (senhor/escravo; branco/negro; rico/pobre; negro africano/negro brasileiro; homem/mulher, escravo/liberto), ora, para o estabelecimento de códigos que favoreciam a coexistência pacífica desses elementos na Cidade de Salvador. *Pierre Verger* fornece-nos uma visão do que representava tais edificios para a sociedade da época:

A igreja barroca da Bahia é o lugar de encontro das famílias, o centro social; e por isso é que é uma igreja de sacristias... Ela procura ser o traço de união entre os senhores de engenho, é um salão tanto quanto uma capela. Daí essas amplas sacristias que não se destinam apenas a guardar as vestimentas litúrgicas... mas que oferecem aos patriarcas em visita seus bancos ornamentados e esculpidos, suas ricas poltronas, a suavidade de seus azulejos, oferecendo suas salas frescas e calmas, para as conversas sobre o último navio chegado de Lisboa, sobre o próximo casamento de um filho ou filha de família, sobre as doenças e sobre Deus.<sup>102</sup>

Apesar de retratar o cotidiano das sacristias a partir de uma óptica dos senhores de engenho, as mesmas possuíam importância, também, para aquelas irmandades frequentadas por outras camadas sociais, haja vista no Brasil Colonial ser quase impossível reunir-se fora da igreja. Desse modo, mesmo muçulmanos e judeus (convertidos) poderiam aí estabelecer laços de solidariedade entre si, já que as confrarias eram reflexos de uma sociedade de exclusão e de escravidão.

Vale ressaltar que, nessa época, o papel do clero secular na sociedade brasileira era bastante limitado, cabendo ao mesmo celebrar alguns sacramentos em períodos específicos. A evangelização configurava-se deficiente, bem como, a formação religiosa que os futuros “representantes de Deus” recebiam nas “terras brasilis”, muito por conta dos poucos recursos enviados pela Coroa Portuguesa. Esse contexto, desencadeou o processo de grande dependência em relação aos leigos, fazendo desenvolver a proliferação das irmandades e ordens terceiras no Brasil Colonial.<sup>103</sup>

Nesse sentido, o que na historiografia brasileira convencionou-se denominar “catolicismo barroco” ( João Reis, Cândido Silva, Martha Abreu ) os leigos foram os maiores responsáveis por demonstrações de fé repletas de “sobrevivências pagãs, com seu

---

<sup>102</sup> VERGER, Pierre. *Notícias da Bahia – 1850*. Salvador: Corrupio, 1981. p 62-63.

<sup>103</sup> Ver ABREU, Martha. *Idem, ibidem*. MATTOSO, Kátia. *Idem, ibidem*. REIS, João José. *Idem, ibidem*. AZZI, Riolando. *Idem, ibidem*.

politeísmo disfarçado, superstições e feitiços, que atraíam muitos negros, facilitando sua adesão e paralela transformação.”<sup>104</sup>

Esse grande teatro, Salvador, oscilava entre o sagrado e o profano, encenado através de festas, procissões, missas que possibilitavam aos membros das irmandades e das ordens terceiras participarem de rituais ratificadores do papel da religião, bem como, do *status* de cada um dentro de uma sociedade estratificada. Era, uma expressão ostensiva de uma organização social que se construiu multifacetada e dinâmica pelos agentes sociais da Bahia colonial. As festas promovidas pelas irmandades constituíam uma verdadeira competição, cada qual procurando mostrar a superioridade de sua classe.<sup>105</sup>

Essas celebrações religiosas se desenrolavam principalmente na Semana Santa. A Semana Santa marcava o ponto alto das celebrações religiosas, assumindo caráter teatral, principalmente nas procissões do encontro e do enterro.<sup>106</sup>

Era importante sacralizar tal situação perante o culto público da fé, hierarquizar o desenrolar dos actos religiosos. Os micro-cosmos das confrarias espelhavam um pouco da sociedade soteropolitana, na época em estudo, sociedade cristã, mas não igualitária.

Com tantas festas, procissões e concorrência havia muitos gastos e longas preparações. Exemplo disso foi a Ordem Terceira de São Francisco:

---

<sup>104</sup> ABREU, Martha. **O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999. p. 34.

<sup>105</sup> HAUCK, João Fagundes. *Idem, ibidem.* p.100.

<sup>106</sup> HAUCK, João Fagundes. *Idem, ibidem.* p.100

Por ocasião das festas religiosas, pertencentes à liturgia da Igreja Católica, e por ocasião das datas festivas da própria Ordem Terceira, como eram as festas de Santa Isabel, padroeira da Ordem, Procissão de Cinza, tradição a ser cumprida, e as homenagens ao próprio Orago, os gastos se desdobravam e, não raro, os irmãos mais abastados tomavam a si o encargo de ajudar nas despesas extraordinárias.<sup>107</sup>

Havia uma tendência entre essas instituições de competirem entre si, principalmente em suas festas e procissões, quando procuravam superar em pompa as co-irmãs fazendo desses espaços de divertimento e devoção ambientes onde procuravam reproduzir - cada uma ao seu modo - um lugar dentro da sociedade. Isso mesmo em detrimento do que recomendava as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia:

Procissão é uma oração publica feita a Deos por um comum ajuntamento de fieis disposto com certa ordem que vai de um lugar sagrado á outro lugar sagrado e é tão antigo o uso dellas na Igreja Catholica, que alguns Autores attribuem sua origem ao tempo dos Apóstolos. São actos de verdadeira Religião, e Divino culto, com os quaes reconhecemos a Deos como o Supremo Senhor de tudo, e piissimo distribuidor de todos os bens, e por isso nos sugeitamos a elle, esperando da sua Divina clemência as graças, e favores que lhe pedimos para salvação de nossas almas, remédio dos corpos, e de nossas necessidades. E como este culto seja um efficaz meio para alcançarmos de Deos o que lhe pedimos, ordenamos, e mandamos, que tão santo, e louvável costume, e o uso das Procissões se guarde em nosso Arcebispado, fazendo-se nelle as procissões geraes, ordenadas pelo direito Canônico, Leis, e Ordenações do Reino, e costume deste Arcebispado, e também as mais que Nós mandarmos fazer, observando-se em todas a ordem, e disposição necessária para perfeição, e magestade dos taes actos, assistindo-se nelles com aquella modéstia, reverencia, e religião, que requerem estas pias, e religiosas celebridades.<sup>108</sup>

Lê-se na citação a preocupação das autoridades eclesiásticas em manter a ordem e disciplina das manifestações ditas piedosas. Porém, o que se viu nesse período foi a influência das grandes procissões medievais de Portugal, na Bahia, com vasto teor profano,

<sup>107</sup> CASIMIRO, Ana Palmira Bittencourt Santos. Idem, ibidem. p.98.

<sup>108</sup> Constituições Primeiras.... Livro III, Título XIII, n.488, p.191.

sendo consideradas por diversos viajantes como diversões populares de rua, onde toda espécie de gente se misturava aos membros das confrarias e do clero.

Spix e Martius, assim descreveram a festa do Senhor do Bonfim, em princípios do século XIX:

O vozerio e os divertimentos do grande número de negros, ali reunidos dão a essa festa popular uma feição singular, da qual só pode fazer idéia quem observou as diversas misturas de raças na promiscuidade de suas expansões. Igualmente atraem o observador as particularidades das diferentes classes e raças, que se manifestam, quando, acompanhando uma procissão religiosa, passam pelas ruas da Baía. O vistoso préstito de inúmeras irmandades de gente de todas as côres, que procuram à porfia sobresair com a riqueza de suas opas, bandeiras e insígnias, alas alternadas de beneditinos, franciscanos, agostinhos, carmelitas calçados e descalços, mendicantes de Jerusalém, capuchinhos, freiras e penitentes, escondidos estes sob os seus capuzes; e, além desses, as tropas portuguesas de linha, com seu porte marcial, e as milícias da capital de aspecto pouco militar; a gravidade e unção dos padres europeus e toda a suntuosidade do culto romano antigo, no meio do barulho selvagem de negros espantados, poder-se-ia dizer quasi pagãos, e cercados pelos mulatos alvoraçados: tudo isso constitui um dos mais imponentes quadros da vida, que o viajante possa encontrar.<sup>109</sup>

Segundo Riolando Azzi, desde o início do período colonial, as procissões constituíram um dos elementos importantes da devoção popular. O povo sempre considerou a procissão como algo próprio, uma solenidade de carácter religioso e social ao mesmo tempo.<sup>110</sup>

Dentre as várias procissões de irmandades e ordens terceiras realizadas na Salvador dos séculos XVIII e XIX, pode-se citar algumas nesse período e, hoje, já extintas.

---

<sup>109</sup> SPIX, J. B. von & MARTIUS, C. F. P. von. Idem, *ibidem*. p. 293.

<sup>110</sup> AZZI, Riolando. *O episcopado do Brasil frente ao catolicismo popular*. Petrópolis: Vozes, 1977. p. 22

A princípio menciona-se a procissão da Rasoura, cujo significado era a absolvição, obtida via confessional, tendo carácter de penitência. Os terceiros carmelitas introduziram tal procissão, com giro no interior e pelo adro da sua Igreja:

Ora, a procissão de rasoura dos terceiros carmelitanos da Bahia era igualmente levada a efeito antes da missa da Purificação, como nos conventos da cidade se observava, conduzindo velas acesas quantos a ela se incorporavam, e fazia internamente o trajeto em derredor do templo. Levava paramentos roxos o sacerdote que a acompanhava.<sup>111</sup>

Os terceiros de São Domingos e da SS. Trindade e os Jesuítas realizavam procissões de rasoura e os terceiros de São Francisco faziam missas de rasoura.

Havia também a procissão das quarenta horas, introduzida na Bahia, em 1616:

Denominava-se adoração das quarenta horas, da qual nasceu a adoração perpétua, a exposição do Santíssimo Sacramento durante aquele espaço de tempo, em memória das que o corpo de Jesus Cristo jazeu no sepulcro, conforme antiga opinião.<sup>112</sup>

Segundo João da Silva Campos, pouco se sabe sobre a procissão das quarenta horas na Bahia.

Outra procissão importante dentro da programação religiosa anual baiana era a de Cinza ou da Penitência. Tradicionalmente a procissão de cinza saía na primeira quarta-feira da quaresma, sendo introduzida em Salvador, pelos terceiros franciscanos, em 1649.

Nessa procissão, costumavam participar algumas ordens terceiras, além dos terceiros franciscanos, como Carmo, Santíssima Trindade e São Domingos.

<sup>111</sup> CAMPOS, João da Silva. Idem, *ibidem*. p. 12.

<sup>112</sup> RÖWER, Frei Basílio. Dicionário Litúrgico, APUD, CAMPOS, João da Silva. Idem, *ibidem*. p. 26-27.



A Venerável Ordem Terceira de São Francisco fez na quarta-feira a procissão de Cinza [1851], que há muitos anos não se fazia [ desde 1844]. Numeroso concurso de povo se via tanto nas ruas como nas janelas; foram doze charolas, cada qual mais rica e bem preparada. Precedia a todas o tocante passo da expulsão dos nossos primeiros pais do Paraíso Terrestre, em virtude da sua desobediência ao preceito do Creador. Adão e Eva, vestidos de folhas, com vergonha da sua culpa, levavam os instrumentos do trabalho a que foram condenados. Após eles, o anjo exterminador com a espada com que os expeliu, para satisfazer a justiça de Deus. Seguia-se a árvore da ciência do Bem e do Mal, com o fruto proibido, a cujo tronco enroscava-se traiçoeira serpente de que se servira satanaz para o fatal engano: tudo com a maior naturalidade possível e asseio. Fechava o préstito o Santo Lenho, debaixo do pálio, levado pêlos terceiros franciscanos. Todas as demais ordens terceiras compareceram. Atrás do pálio iam o Arcebispo, Presidente da Província, Comandante das Armas e Chefe de Polícia. Deu a guarda de honra o corpo de polícia. Reinou completa ordem.<sup>113</sup>

A citação anterior demonstra o carácter educativo das procissões, sendo constante as representações de trechos ou figuras da Bíblia. Isso numa sociedade onde poucas pessoas sabiam ler e escrever. Vale lembrar que, nas celebrações eucarísticas utilizava-se o Latim como língua, o que dificultava mais ainda o entendimento da maioria da população. Depois de um intervalo de sete anos, sem a procissão das Cinzas em Salvador, esta saiu às ruas, note-se com “naturalidade e asseio”. Sendo o préstito prestigiado por “todas as demais ordens terceiras”, além de autoridades civis, religiosas e militares. Tal como a sociedade que se queria ideal, ordeira e pacífica, a procissão seguiu pelas ruas de Salvador de forma exemplarmente ordeira.

Promovida pela Ordem Terceira de São Domingos, havia ainda a procissão do Triunfo, iniciada a partir de 1762, agregando em suas hostes a participação de outras confrarias. Como suas co-irmãs também tinha seus momentos de ostentação ritual:

---

<sup>113</sup> JORNAL O Noticiador Catholico, de 8 de março de 1851, APUD, CAMPOS, João da Silva. Idem, ibidem. p 26-27.

Cada um dos mais importantes e privilegiados sodalícios religiosos da Bahia velha tinha sua espetaculosa procissão quaresmal.

[...]

Competiam-se as nossas confraternidades entre si, caprichando na organização dos seus cortejos litúrgicos, com o dispêndio de vultosos cabedais.<sup>114</sup>

A procissão do Triunfo era tão importante e a terceira dominicana tão proeminente na sociedade de então que, era temerário tentar competir no dia de realização de tal procissão com outro evento:

Reunida sua mesa administrativa, na casa dos despachos, em 15 de Março de 1761, compareceu perante os terceiros dominicanos o sargento-mór Vicente Ferreira Barbosa, presidente da Irmandade do Senhor da Cruz e Fortaleza, ereta no hospício dos agostinianos descalços de Nossa Senhora da Palma. Então o prior dos terceiros anunciou aos seus confrades que o referido sargento-mór lhe rogara propuzesse o seguinte á mesa. Projetava a Irmandade fazer a sua procissão no próximo domingo de Ramos, pois não se pudera leva-la a efeito nos antecedentes da corrente quaresma, em virtude de alguns obstáculos e inconvenientes sobrevindos. Nesse meio tempo havia chegado ao conhecimento dos seus confrades que os terceiros dominicanos pretendiam embargar tal solenidade alegando ser o mencionado domingo aquele em que o sadalício costumava efetuar a sua procissão do Triunfo em todas as cidades e vilas do reino de Portugal e domínios, onde os seus membros se achassem congregados, embora até áquela data aqui não se tivessem valido de semelhante prerrogativa por lhes faltarem para isso os indispensáveis preparos. Reconhecia contudo a Irmandade ser justo quererem eles reservar para si o privilégio de poderem a qualquer tempo realizar no dia em apreço o tradicional ato da Ordem, sem qualquer concorrência. Assim, forrada da intenção de evitar o prejuízo que lhe adviria se não saísse agora a procissão na data projetada, por motivo da grande despesa já feita, a Irmandade, representada na sua pessoas, estava pronta para assinar um termo com a mesa dos dominicanos, obrigando-se a levar a cabo somente áquele ano, e nunca mais dali para o futuro, a procissão do Senhor da Cruz no domingo de Ramos, e sim em qualquer outro dos antecedentes da quaresma, ou do restante do ano, que para diante ficasse assentado. Aquiesceram os terceiros, firmando-se o acordo proposto.<sup>115</sup>

<sup>114</sup> CAMPOS, João da Silva. Idem, ibidem. p. 39.

<sup>115</sup> CAMPOS, João da Silva. Idem, ibidem. p. 40-41.

Montar e realizar uma procissão era muito oneroso, requerendo-se tempo e muitos recursos financeiros envolvidos. Figurativamente a proporção do fausto de uma procissão espelhava a riqueza da irmandade enquanto mantenedora de ato de fé e símbolo de poder temporal dos seus membros. As representações inseridas em uma procissão vinham carregadas da liturgia do sagrado com ratificação dos papéis sociais. Tantas despesas, às vezes, acarretaram a não saída de empréstimos, como a procissão do Triunfo no começo do século XIX.

No decurso de 46 anos ininterruptos, que tantos se contaram de 1762 a 1807, fizeram os terceiros dominicanos o seu formoso e dispendioso ato. Seguiu-se um interregno de onze anos, por motivo não explicado nos livros da Ordem. Até que a mesa administrativa de 1818-1819 deliberou voltar a realiza-lo, pondo-o de novo na rua pêla Páscoa Florida do segundo daqueles milésimos, ocorrida no dia 4 de Abril.<sup>116</sup>

Quanto a procissão dos Fogaréus, era realizada na Bahia, desde princípios do século XVII, pela Irmandade da Santa Casa de Misericórdia, na quinta-feira santa. Tal procissão significava a marcha de soldados para prender Jesus Cristo. Essa procissão tinha consecução à noite, sendo a única permitida nesse horário pelas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia.

Por quanto tem mostrado a experiência, que nas Procissões de noite pode haver, e há muitas ofensas e deus Nosso Senhor, as quais, diz o Apóstolo, são obras das trevas de que é Príncipe o demônio, ordenamos e mandamos, sob pena de excomunhão maior ipso facto, que nem-uma Procissão, assim das que já estão instituídas, como ao diante se instituírem, se possa fazer de noite das Ave-Marias por diante, e que nem uma comece tão tarde, que seja preciso recolher-se de noite, excetuando-se a Procissão que por uso antigo, e geralmente recebido, e praticado no

---

<sup>116</sup> CAMPOS, João da Silva. *Idem*, *ibidem*. p. 42.

reino, e nesta cidade se costuma fazer Quinta-Feira de Endoenças, saindo da Igreja da Misericórdia.<sup>117</sup>

No que diz respeito às procissões que perduraram em Salvador e tinham importância no período em estudo destacam-se: a do Senhor dos Passos da Ajuda ou do Depósito, a do Enterro do Senhor e a do *Corpus Christi* (Corpo de Deus).

Desde o início do século XVIII, havia a Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Santos Passos e Vera-Cruz, que realizava suas actividades junto ao Convento do Carmo, transferida depois a imagem de seu patrono para a Igreja da Ajuda, no século XIX. Vale notar que, em 1912, a Igreja da Ajuda foi demolida,, sendo a referida imagem transferida para a Igreja de São Domingos. A Igreja da Ajuda foi reconstruída em 1923.

A procissão em louvor ao Senhor dos Passos veio para o Brasil trazida pelos frades carmelitas calçados, sendo realizada na segunda sexta-feira da quaresma. Tal procissão tinha sete passos a serem percorridos, no século XIX:

Os 'passos' primitivos, que deviam ser simples cruces, já existiam na cidade em 1618, segundo se viu. Mas as capelinhas, ou nichos, supracitados, de quando datarão? Alguns foram evidentemente edificadas depois que a Irmandade passou para a Ajuda. Em 1835 achavam-se mui deteriorados, e os painéis em grande 'estado de ruína e decadência'. Contudo, tanto estes como aqueles só foram restaurados em 1843.

Havendo a Irmandade cedido ao Museu do Estado, em 1933, as telas retiradas dos 'passos' foram aquelas submetidas a limpeza no estabelecimento, descobrindo-se então que haviam sido pintadas em 1855 pelo hábil pintor bahiano José Rodrigues Nunes [1800-1881], discípulo de Franco Velasco. Os primitivos eram devidos ao pincel do grande artista José Teófilo de Jesus.<sup>118</sup>

<sup>117</sup> Constituições Primeiras do Arcebispo da Bahia. Livro III, Título XV, Estância 492, APUD, CAMPOS, João da Silva. Idem, ibidem. p. 48.

<sup>118</sup> CAMPOS, João da Silva. Idem, ibidem. p. 148-149.

Interessante o conhecimento de painéis que marcavam as estações da procissão dos Passos, pintados por artistas de renome na Bahia, como José Rodrigues Nunes (discípulo de Franco Velasco) e José Teófilo de Jesus.

Outra procissão importante, no período, era a do Enterro do Senhor realizado pela Ordem Terceira do Carmo, desde o século XVII, na sexta-feira santa. Bastante concorrida e apresentada com pompa e luxo, marcava os atos durante a semana santa, representando pelas ruas de Salvador a dor pela morte do Filho de Deus.

Acompanhavam a procissão outras irmandades, contudo, às vezes, havia querelas que impediram a participação das congêneres, como em 1847:

Em sessão de 14 de Março de 1847, a mesa administrativa da Ordem Terceira de São Domingos resolveu não comparecer mais á Procissão do Enterro, enquanto a do Carmo não desse satisfação do insulto, que lhe dirigira em missiva de 16 de Março de 1845. Tal decisão, aliás, não foi mais que o revigoramento da que foi tomada em junta e mesa de 25 de Março de 1846. Deliberou-se mais, naquela sessão, que, se insistissem os terceiros carmelitanos no convite, não se lhes daria resposta.<sup>119</sup>

Ao que se refere a procissão do Corpo de Deus, relata-se que, em 1549, ano da fundação da Cidade de Salvador por Tomé de Sousa, 1º Governador Geral do Brasil, houve essa procissão, primeira realizada em solo baiano.

O luxo da procissão era justificado em prol da glória de Deus. Na prática ratificava-se modelos sociais estabelecidos pelo governo e pela Igreja Católica:

Quinta feira 13 do corrente, em que se celebrou a festa do Corpo de Deos, houve a costumada Procissão solemne da Cidade. Officiou o Excenlletissimo, e Reverendíssimo Arcebispo; e formarão as alas nas ruas da procissão os Regimentos de Linha, e Milícias desta Praça, e a Legião. A pompa das festividades públicas, especialmente as que respeitão a

<sup>119</sup> CAMPOS, João da Silva. Idem, ibidem. p. 177.

Religião, he hum dos distintivos particulares do Povo da “Bahia”. A adheção respeitosa ao Culto estabelecido he hum dos signaes indefectíveis da submissão voluntária a Deos, que o exige, e as leis que o ordenão.<sup>120</sup>

Salvador era uma cidade florescente com inúmeros eventos anuais, além das comemorações esporádicas, solenidades, apresentações de espetáculos, entre outros.<sup>121</sup>

Como pode ser observado, as festas coloniais realizadas no período em estudo em Salvador, constituíram-se em campo de controle e manutenção de hierarquias e privilégios, por um lado, e, por outro, de prazer, troca cultural, solidariedades, subversão e inversão de valores. Transformaram-se em locais de luta, educação, violência e permanências, onde o sagrado e o profano tornaram-se misto na importância do culto aos santos, sacralização da devoção popular e, principalmente, na proeminência da Igreja Católica na capital da Província Baiana, onde a aproximação do espiritual e o corporal era ténue, quase imperceptível.

Essa particularidade do Catolicismo praticado em Salvador nos finais do século XVIII e durante a boa parte do século XIX, permite compreender a experiência dos homens e mulheres a partir da relação dinâmica das festas. Martha Abreu sobre a festa do Divino no Rio de Janeiro salienta que a presença e a vivência da festa por diferentes sectores sociais garantiam que ela fosse na cidade um local de intercâmbio “horizontal” e “vertical”, ao mesmo tempo que a diferença de horários estabelecia variadas e conflituosas manifestações culturais...<sup>122</sup>

<sup>120</sup> JORNAL Idade d’Ouro do Brasil. n. 11, 1811.

<sup>121</sup> Foi nesse período a construção do Teatro São João, a partir de 1806, sendo aberto ao público em 1812, enriquecendo as possibilidades de divertimento em Salvador.

<sup>122</sup> ABREU, Martha. Idem, *ibidem*. p. 106.

Em síntese, nesses espaços de diversão e devoção (ou vice-versa) instalavam-se as possibilidades de convivência e coexistência de uma interação sócio-cultural. Tais espaços se configuraram naquela sociedade colonial, católica e africanizada em troca simbólica, onde as diferenças, concomitantemente, eram codificadas e entendidas a partir de significados expressos nas relações sociais, gerando um complexo trânsito cultural entre os “diferentes” e os “iguais.” Nessa perspectiva, a análise das festas tem como foco perceber os embates entre valores e comportamentos sociais a partir dessas manifestações culturais em torno da criação de valores da sociedade vigente, marcada por fortes manifestações católicas, voltada sobretudo, em exteriorizar a sua fé.

## 5 O culto à Virgem Maria

Dentre tantas procissões baianas e em meio a vários cultos aos santos havia destaque para a veneração à Nossa Senhora. Sabe-se que Tomé de Sousa trouxe para a Bahia uma imagem de Nossa Senhora da Conceição, disseminando em terras baianas tal culto. A partir daí foram impulsionadas uma série de venerações à Virgem Maria. Para o entendimento sobre o assunto é propícia uma análise das suas raízes portuguesas.

Luis Mott afirma que um dos traços marcantes da espiritualidade luso-brasileira sempre foi a devoção por Maria Santíssima, através do imaginário, sermões, preces, como titular das igrejas e capelas, etc.<sup>123</sup>

O culto a Virgem Maria em Portugal tem sido bem estudado no âmbito teológico, histórico e iconográfico. Contudo, surge nova vertente histórica com interesse na espiritualidade, onde estudos sobre o culto dos santos<sup>124</sup> apresentam-se como clarificador de um contexto histórico português. O paradigma santos da pátria – pátria dos santos revela um fenómeno comum aos países católicos - configurou-se como um projeto político-cultural que utiliza o santo, a santidade e a hagiografia como instrumento ou estratégia de poder<sup>125</sup>. Pretende-se, assim, inserir o culto mariano nestas premissas, ressaltando-o como

---

<sup>123</sup> MOTT, Luis. **Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e a calundu**. IN História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América Portuguesa. v. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 184.

<sup>124</sup> Ver ALMEIDA, Carlos AF. **O culto de Nossa Senhora, no Porto, na época moderna**. Porto, 1977; AFONSO, Carlos Alberto. **No tempo em que todos eram santos**. Universidade do Minho, 1988. FERNANDES, Maria de Lurdes C. **Recordar os “santos vivos”**: leituras e praticas devotas nas primeiras décadas do seculo XVII portugues.[ S.I.:s.n.]1994. IDEM. **Historia, santidade e identidade: o Agiologio Lusitano de Jorge Cardoso e o seu contexto**. [ S.I.:s.n.], 1996. CHRISTIAN JR., William A. **De los santos a Maria**. Madrid, 1976.

<sup>125</sup> AFONSO, Carlos Alberto. Idem, *ibidem*. p.34.



um projecto de identidade lusitana no continente e em domínios ultramarinos, especialmente no Brasil.

Existem referencias ao culto mariano desde o primeiro rei, D. Afonso Henriques, que na luta com os muçulmanos apelou à Virgem Maria na defesa do reino. Num pergaminho antigo de Alcobaça, D. Afonso coloca o seu novo reino sob a protecção de Nossa Senhora, tomando-a como padroeira e mãe de todos os portugueses.<sup>126</sup>

Outros monarcas consolidaram os domínios territoriais construindo mosteiros, igrejas, tendo como base ordens eclesiásticas que colaboraram “trabalhando” as mentes dos fiéis para este objectivo, como exemplo, podemos citar as Ordens de Cister, como São Bento e São Agostinho. Mas, foi com as Ordens Mendicantes, como os franciscanos e dominicanos que aparecem mudanças no sentimento religioso a contribuir no desenvolvimento das cidades.

---

<sup>126</sup> PIMENTEL, Alberto. **Historia do Culto de Nossa Senhora em Portugal**. Lisboa: Imprensa Oficial [s.d.]. p.7-8 ”...desejando agora de ter tambem por avogada deante de Deus a bemaventurada Virgem, de consentimento dos meus vassalos, os quaes por seu esforço sem ajuda nem socorro estranho me collocaram no throno Real; ordeno que eu, meu reino, minha gente, meus sucessores fiquemos debaixo da tutella e protecção, defensão e amparo da bemaventurada Virgem Maria de Claraval, e mando a todos e cada um dos meus sucessores que legitimamente entrarem na sucessão d’este reino, que dêem todos os annos á egreja de Santa Maria de Claraval, que é da ordem de Cister, sita no reino de França, no bispado de Longrés, em modo de feudo e vassalagem conçoenta maravedis de ouro bom, e digno de receber.  
“...e o abbade D. Bernardo(de Claraval) e seus sucessores para sempre receberão cada anno este feudo em dia de Annuniação da Virgem Santa Maria. Portanto, vós, Virgem Mãe de meu Senhor Jesus Christo em cujo louvor se fundou, e floresceu esta Ordem(Cister), eu, humilde servo vosso, D. Afonso, Rei de Portugal, vos peço que defendais meu reino dos Mouros inimigos da Cruz de vosso filho, e conserveis minha Coroa livre de sujeição estranha, e corroboreis no throno Real fieis servos de minha geração, que pagem este feudo...” Este documento é o primeiro de maior importancia na historia do culto de Nossa Senhora em Portugal e foi escrito na Sé de Lamego em 28 de abril de 1142.

Nos centros urbanos, as construções religiosas se multiplicavam, elegendo devoções pelas paróquias, conventos e santuários pequenos. O estudo de Luis Chaves sobre “*O culto mariano em Lisboa*”<sup>127</sup>, enumerou 103 edificações surgidas na capital desde o século XVI dedicadas a Nossa Senhora sob as mais diversas invocações, sendo algumas destruídas pelo terremoto de 1755, poucas foram reconstruídas tanto dentro como fora dos limites da cidade e outras, desapareceram com as obras transformadoras do traço urbanístico. Estas eram tanto de cunho público e oficial como particulares.

Existem várias referências sobre construções de capelas e ermidas em regiões rurais, dedicadas também à invocação da Virgem Maria, em que as comunidades se referem a mesma dando-lhe o sentido de protectora da terra, da colheita ou de tempestades. No estudo de Fausto Martins sobre “*Presença dos jesuítas em Bragança e introdução do culto e devoção a Santa Barbara no século XVIII*”, não havia igreja ou capela dedicada a Santa Bárbara a quem pudesse recorrer em momentos de aflição, uma vez que a região era assolada com frequência por grandes tormentas. Com a construção da capela na Quinta do Colégio, a cidade de Bragança e aldeias limítrofes sentiram-se mais seguras. Para além da missão de pára-raios, contra as trovoadas, Santa Bárbara passou a proteger os moradores da cidade de Bragança contra outros males e favorecer nas circunstâncias mais variadas. A tradição popular e a hagiografia dão conta da cura miraculosa operada em um jovem doente e noutro cidadão. A fama destes dois milagres expandiu-se pela cidade fazendo incrementar a devoção à Santa Maria, com o aumento freqüente de fiéis a capela e no maior número de encomendas de missas.<sup>128</sup>

---

<sup>127</sup> CHAVES, Luis. *O culto mariano em Lisboa* – capelas, ermidas, oratórios e nichos, na Cidade de Lisboa, dedicados a Maria. Guimarães, 1961.

<sup>128</sup> MARTINS, Fausto. *Presença dos jesuítas em Bragança e introdução do culto e devoção a Santa Bárbara no século XVIII*. Bragança, 1977.

Constituiu-se de forma diferente a devoção à Nossa Senhora para os homens do mar, pois carregam a imagem durante as viagens longas e desconhecidas. Descreve a devoção dos pescadores a Nossa Senhora o Frei Manoel Esperança, em *Historia seráfica da ordem dos Frades Menores de São Francisco na provincia de Portugal*, de 1666.

No anno de 1593 navegando na altura da ilha do Corvo hum navio do Brazil foi combatido de tamanha tempestade, que depois de destroçado, & com hum bordo metido n'agoa se alargava a pique. Gritavão os marinheiros pela Senhora da Conceição, que os tirou do perigo.

No de 1619, a 29 de setembro fazendo sua viagem outra não pela costa de Angola, hua Balea lhe meteo o cabo dentro, & levava o mar a João Antonio, natural de Leça de Matozinhos. A seus brados lhe acudio a Senhora em figura visivel, & o defendeo do monstro. Finalmente vindo da Bahia de Todos os Santos hum galeão, que com outros a fora restaurar dos olandezes, fez naufragio com hua grande tormenta. Salvãrão se em hum madeiro dous homens do sobredito lugar, & clamando por esta Senhora da Conceição, ella lhes apparece, & esteve confortado hum dia, & hua noite, que andãrão nesta lida. Chegou outro dos que vinhão em conversa, & não avendo lugar pera lhes lançar batel em rezaõ dos mares estarem mui alterados, as mesmas ondas se levantarão em monte, & assi os deitarão no convés.

Com esta soberania esta hoje dominando mar, & terra a Santissima Senhora.<sup>129</sup>

Com a devoção à Nossa Senhora do Rosário, podia-se estar protegido em todos os momentos desde que o fiel tivesse junto a si o rosário – a origem do rosário vem das contas enfiadas que se trazia nos braços e ao peito para contabilizar as orações dominicais, costume que se introduziu provavelmente do Oriente, pelos Cruzados - para rezar e alcançar as virtudes desejadas.

A respeito das práticas devocionárias ao rosário, descreve João Rebello em *Hystoria dos milagres do rosario e de muytas & diversas devações*. em 1602.

---

<sup>129</sup> ESPERANÇA, Manoel da (Fr.). *Historia serafica da ordem dos frades menores de S. Francisco na provincia de Portugal*. Lisboa, 1666.

A Devaçam do Santissimo Rosario, tem virtude para livrar da morte a aquelles a quem outros querem matar, & pera fazerem amizades entre os que se querem, mal, & todos o aviam de rezar, (...)

Como a devaçam do Santissimo Rosario, alcança os inimigos da Fe, & por ella livra Deos aos soldados, & Capitães, o que prova com milagres mui grãdes q Deos fez.

A devaçam do Rosario, aproveita muito, perra as molheres q perderam sua honra, para as livrar dos perigos da vida a que se poem, (...)

Aos que sam devotos do Rosario, a Senhora faz muy grandes favores nesta vida, pondolhe Coroas de rosas na cabeça, & os livra de ladrões salteadores, quando caminham (...)

A devaçam do Rosario tem virtude pera consolar as molheres, que tem seus maridos ausentes, & pera os fazer vir a sua casa com remedio pera as poder emparar, (...)

A devaçam do Rosario, tem grande virtude para livrar os pretos das cadeas, (...)

Como saudar a Virgem diante de sua imagem, tem virtude para sarar da doença da cabeça & sarna, (...)<sup>130</sup>

As primeiras festas marianas que se realizaram em Lisboa, Braga, Porto, Coimbra, em 1855, vieram para comemorar a Bula “*Ineffabilis Deus*” promulgada em 1854, que fixou o culto da Bem-Aventurada Virgem Maria na sua Imaculada Conceição.

Foi o sumo Pontífice Pio IX que definiu como dogma de fé “que a Santíssima Virgem Maria Mãe de Deus foi concebida em graça e que nunca por um só instante esteve sujeita ao pecado original”.<sup>131</sup> A Igreja sempre teve esta verdade e tentou proteger por diversos meios ao considerar que já estava escrito em Proto-Evangelho que viria uma Nova Eva, a Virgem Maria, destinada a esmagar a cabeça da inimiga serpente.<sup>132</sup>

A prevalência do culto a Virgem Maria não reside só neste dogma mas na sua representação como Mãe de Deus e de todos nós. Há o paralelismo da *Virgo Mater* – *Ecclesia Mater* onde a Igreja é comparada à Virgem no sentido maternal, onde ambas

<sup>130</sup> REBELLO, João. *Hystoria dos milagres do rosario* e de muytas & diversas devações, & serviços, que santos, & peccadores fizerão a Santissima Virgem Maria, & a Jesus Christo nosso Salvador, pollos quaes receberam de Deos grandes bens temporaes, & spirituaes: provados todos com milagres, & cassos estranhos, que acontecerão, & se podem facilmente fazer. Evora, 1602.

<sup>131</sup> Congregação para o culto divino - orientações para o ano mariano. Braga, 1987.

<sup>132</sup> POMBO, Manuel. *Mariologia portuguesa*. Lisboa, 1955.p.104-105.

geram espiritualmente para a graça os mesmos filhos. Justifica-se, assim, a Santa Maria como titular de todas Catedrais portuguesas, com excepção de duas ou três.<sup>133</sup> Merece nota, que foi o Concílio Geral do Éfeso no século V, que definiu Nossa Senhora "que a Bem-Aventurada Virgem Maria era Mãe de Deus".

Esse discurso é propagado pelos templos nos diversos recantos do mundo católico. Em Portugal, encontrou terreno fértil para sua aceitação como dogma. Essa visão pode ser analisada através das palavras do Bispo do Porto, uma das mais influentes nesse país:

(Ela) tomou-nos e considerou-nos a todos como seus filhos, não cessando jamais de nos amparar com o manto da sua poderosíssima e eficaz protecção.

Para o merecermos, Amados Filhos, não só devemos continuar com zelo ainda mais ardente na devota prática do Culto da sua Imaculada Conceição, mas devemos forcejar por imitar suas eminentes e singulares virtudes, aprendendo d'Ela a pureza, a inocência, a humildade, a compaixão para com o próximo; enfim: - a viva fé e a obediência.

Dirija essa imitação todos os afectos de vossos corações; confirmai-vos cada vez mais em tão santa e proveitosa devoção; e assim - agradareis à Santíssima e Imaculada Virgem, e a seu Bendito Filho, que recompensará a vossa devoção e boas obras com a coroa da imortalidade, em eterna glória.<sup>134</sup>

Segundo as Escrituras Sagradas, Maria foi escolhida por suas virtudes para gerar o Filho de Deus, assim como estava inserida numa cadeia genealógica dos filhos de David. E deu sempre demonstrações de exercícios de fé e piedade. Assim a vida de Maria Santíssima foi contada, celebrada, representada pelos pintores desde a Idade Média até os dias atuais e tidas depois de Cristo, como o maior exemplo de perfeição cristã.

A virtude resume, no quadro moral, a disposição habitual para o bem, para o que é justo a oposição ao vício, adoptando um modo austero de vida. O estudo de Carlos Alberto

<sup>133</sup> REIS, Sebastião Martins dos. *As Catedrais portuguesas e a dedicação a Santa Maria*. Lisboa, sd.p.159.

<sup>134</sup> POMBO. *Idem*, ibidem.p.110-111.

Afonso apresenta Jorge Cardoso, no Agiologio Lusitano, a importância da virtude na vida do cristão é a base para não cair no pecado, e por isso, é preciso imitar as heróicas virtudes de tão grande número, de santos, porque foi graças aos seus “inestimáveis trabalhos” que venceram o demônio, o mundo e a carne e com “intrépido valor” conquistaram o céu.<sup>135</sup>

As virtudes de Maria foram escritas por Ferreras, em 1733, para que fosse lida por senhoras e absorvidas em um estado contemplativo e lúgubre.

*Hijas mias, en todas lenguas, y en todos Idiomas, y especialmente en nuestro Castellano há havido muchos, que com grande estudio, y trabajo, com grande cuidado, y com grande eloquencia han escrito la vida de Maria Santissima, Madre de Dios, y Senora nuestra; porque despues de Christo, es el mas perfecto exemplar de la perfeccion Christiana.*<sup>136</sup>

Conta ainda o nascimento de Maria, mas dedica-se às suas virtudes com mais ênfase:

*Quales fueron los ejercicios de las virtudes de Maria Santissima de el primer instante, en que fue criada su alma en gracia, y unida à su Santissimo Cuerpo, ninguna humana, ni Angelica lengua lo podrá explicar, porque tuvo desde entonces las virtudes, y dores de entendimiento, las virtudes, y dones que pertenecen à la voluntad, y el apetito sensitivo en el grado mas alto, que ninguna pura criatura. Su Fé, fue la mas excelente, y la mas viva, porque le extendió à todo lo que havia revelado Dios à la Iglesia Judaica, y à el Mysterio infable de la Santissima Trinidad, porque si Mysterio tan escondido, le reveló Dios à algunos Patriarchas, y Prophetas Antiguos, porqué no hemos de conceder este Privilegio à Maria santissima, quando no embarazaba à la economia, y disposicion del Mysterio de la Encarnacion.*<sup>137</sup>

<sup>135</sup> AFONSO, Carlos Alberto. Idem, ibidem. p.63.

<sup>136</sup> FERRERAS, Juan de. *Vida de Nuestra Senora Maria Santissima*, virgem, y Madre de Dios, conforme a las Santas Escrituras, Santos Padres y lo mas conveniente. Madrid, 1733. p.107.

<sup>137</sup> FERRERAS, Juan de. Idem. Ibidem. p.113.

Mas, Maria desde pequena foi educada para uma "entrega total" a Deus , amando-o e comprazendo-se de que se cumprisse a promessa de enviar ao povo judaico o Salvador.

Essas premissas ajudam a caracterizar a imagem santificada de Maria, pois não há nas Escrituras Sagradas uma descrição física da Virgem, mas, por outro lado, a arte lastreou a liturgia para exteriorizar conteúdos da fé cristã. O simbolismo existente na Bíblia e originariamente na cultura judaica é carregado de misticismo.<sup>138</sup> Os séculos XIII e XIV impulsionam a apresentação artística dos fatos históricos dos mistérios da redenção, dos episódios evangélicos de um ponto de vista mais descritivo do que Teológico. No século XV, as cenas religiosas são apresentadas com humanismo e têm uma imagem de Jesus Cristo ou da Virgem Maria com carga de naturalismo e com cenários ricos com objetos de época.

Outro aspecto a ser enfatizado trata da produção e circulação de obras de espiritualidade, cujos destinatários eram particulares, femininos e, em especial, da alta nobreza em Portugal a partir do século XVII, onde houve um impulso significativo na actividade editorial. São obras de espiritualidade, incluindo devocionários, vida de santos ou de religiosos. A exegese bíblica ou os sermões não estavam incluídos pois eram destinados ao clero. Algumas obras que foram citadas tem relação com o culto mariano, a saber: Historia dos Milagres do Rosário, Tratados em Louvor do Santíssimo Rosário e sobre o Cântico da Senhora.<sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> A Bíblia admitia na sua exegese um sentido literal e um sentido místico ou espiritual. O autor, enfatiza a função da imagem que é o ponto de partida do conhecimento mas não o termo. Diante do sentido místico , os sinais que representam um objecto ou ideia passa sensações e emoções. Desta forma, o símbolo místico passa de indicação de uma ideia a representação propriamente dita. Assim acontece uma inversão dos termos entre sinal e ideia. Isto explica em determinadas épocas a supremacia da arte sobre os conteúdos da fé cristã.

<sup>139</sup> FERNANDES, Maria de Lurdes Correia. Idem, ibidem. p.135-136.

Com liçam de livros de santos, & de milagres se converteram muytos sanctos.

Todos estes proueytos nagem dos milagres, que Deos obra, & de sua liçam, porque como a historia seja hua pintura, em q vemos as cousas passadas, como as presentes, quando as lemos, como passaram, fazemolas presentes a nossa memoria, cozidos co a consideraçam de nosso entendimento os degirimos, & com elles nos sustentamos. Desta maneira, conta S. Agustinho; que dous fidalgos principaes, lendo a vida, & milagres de S. Antam, que S. Athanassio escreveo, que deixaram o paço, & as esposas, & se foram fazer vida religiosa: Este mesmo livro acabou de derribar ao mesmo Sancto Augustinho, & lhe fez deyxar o mundo.

Pois quem nam sabe já, que aquella grande conversam de nosso Paadre Ynacio de Sancta Memoria foy occasiam de tam grande conversam de gente, como todos sabem, que se faz no mundo, pellos que millitam debayxo de sua bandeira? E quem nam tem lido a maravilhosa conversam de Madre Teresa de IESUS (como ella mesma escreveo) tam nova, & admiravel na terra, levantada, pera levantar a perfeçam tanta gente, nam foy começando por livros de sanctos? E lendo seus milagres?<sup>140</sup>

Vale ratificar que, no Brasil, o culto mariano está representado desde as primeiras investidas portuguesas no século XVI, na qual integrava a tripulação das esquadras religiosos franciscanos, ou ainda com a chegada de Tomé de Sousa à Baía de Todos os Santos, em 1549, trazendo o Padre Manuel da Nóbrega e mais cinco jesuítas. As naus da armada chamavam-se Salvador, Ajuda e Conceição. Já decerto se conhecia e venerava a Senhora da Conceição, porque os portugueses aonde quer que surgiam, a levavam consigo.

Tomé de Sousa, primeiro Governador Geral do Brasil, construiu junto à praia uma pequenina ermida na qual entronizou a imagem de Nossa Senhora da Conceição, pertencente ao navio capitania. Essa simples igreja de taipa, coberta de palha foi a primeira igreja da Conceição da Praia para dar assistência religiosa aos marinheiros e proporcionar uma casa de oração. Tornou-se o Bairro da Praia, populoso e movimentado, com vida própria e grandes recursos, favorecendo a criação da segunda paróquia urbana.

---

<sup>140</sup> REBELLO, João. Idem, *ibidem*, p. 9



O estabelecimento da Igreja e seus vários cultos no Brasil estão relacionados com o sistema de Padroado assumido pela Coroa Portuguesa a fim de evangelizar os novos domínios territoriais. Assim, foram fundadas paróquias com ajuda do trabalho do clero secular, dos fiéis e do Padroado. As primeiras 10 paróquias foram Nossa Senhora da Assunção de São Vicente (1532), São Salvador de Olinda (1535), São Cosme e São Damião de Igaracu (1535), Nossa Senhora da Conceição de Itamaracá (1536), Nossa Senhora da Penha de Porto Seguro (1535), Nossa Senhora da Vitória (1541), Vera Cruz de São Jorge de Ilhéus (1545), Nossa Senhora da Misericórdia de Santos (1549) e de Santo Amaro (1549), todas relacionadas com iniciativas dos donatários, do clero e do povo. Só mais tarde passaram para o âmbito do Padroado.

Com o estabelecimento das ordens religiosas, em especial a Companhia de Jesus, os franciscanos e outras ordens, inicia-se uma nova fase de desenvolvimento de evangelização, de actividades culturais, artísticas e educacionais e de mudanças no ambiente religioso em geral.

Uma das actividades dos jesuítas era a pregação, tanto nas igrejas recém-construídas que possibilitavam a criação de grandes centros de culto, como em povoações que visitavam para divulgar aos ouvintes a uma vida conforme a doutrina cristã. Os jesuítas

pregavam e escreviam e são conhecidos grande parte dos livros de espiritualidade editados em Portugal no século XVII e XVIII e em actuação em terras brasileiras sobre o dogma da Imaculada Conceição.<sup>141</sup>

Desde o século XVI, surgiram associações de leigos ou confrarias, dentre estas destacam-se as Congregações Marianas, criadas pela Companhia de Jesus (Bahia, 1586; R.J., 1588) que apoiavam-se à devoção a Nossa Senhora, formando os congregados no zelo da vida cristã.<sup>142</sup>

Entre as actividades das irmandades, como já foi dito anteriormente, estava a celebração da festa do patrono e as de Nossa Senhora sob diversas invocações (da Conceição, das Dores, da Graça, das Necessidades), sobretudo do Rosário, para promover a devoção do rosário o que acolhiam homens brancos ou pretos. No século XVIII, muitas irmandades congregavam mulatos, a exemplo de Nossa Senhora de Guadalupe, da Bahia, de crioulos e pretos foram as de Nossa Senhora das Mercês, Nossa Senhora do Amparo e do Cordão de São Francisco, em Ouro Preto, São Benedito e Santa Ifigênia, de pretos escravos.

---

<sup>141</sup> Ver LEITE, Serafim. **A Companhia de Jesus e o culto de Nossa Senhora da Conceição no Brasil**. Destaca as obras do P. Antonio Vieira que dedicou 30 sermões a serie Rosa Mistica, 3 sermões em especial: "Sermão da Conceição da Virgem Senhora Nossa Pregado pelo Author, antes de ser sacerdote, na Bahia, & na Igreja da mesma Invocação que por estar na Praya, se julga exte muros, anno de 1635"; "Sermam da Nossa Senhora da Conceçam na Igreja da Senhora do Desterro", Bahia, 1639; "Sermam da Conceçam Imaculada da Virgem Maria" [Lisboa, 1689]. Tambemm o P. João Honorato "Sermão da Immaculada Conceição da May de Deos no dia do Apostollo S. Mathias", Lisboa, 1735. P. Mateus de Moura "Exhortações Panegyricas e Moraes offerecidas á Purissima Conceição da Virgem Maria Senhora Nossa", Lisboa, 1719. Escreveram e deixaram versos e poemas a Nossa Senhora: Prudencio do Amaral, Manuel de Oliva, Luiz de Carvalho, João Antonio Andreoni, Antonio de Lima, Julião Xavier. O P. Alexandre de Gusmão com "Rosa de Nazareth", Lisboa, 1725.

<sup>142</sup> ANDRADE, Antonio Alberto Banha de. **Dicionario da Igreja**. Lisboa: Resistência, S.A.R.L, 1983. v. 3. p.353.

O estudo de Sebastião Furtado sobre a presença de Nossa Senhora da Conceição na toponímia brasileira trata das primeiras edificações desde o século XVI, em Pernambuco igreja da Conceição de Itamaracá, Igreja da Conceição da Praia, em Salvador, fundada em 1549, por Tomé de Sousa, a capela da Conceição, erguida pelos Capuchinhos, em 1650, depois transformada em Palácio da Conceição. No Rio de Janeiro, em Minas Gerais de 1718 a 1720 aparecem 9 edificações de Nossa Senhora da Conceição, e em 1717, o aparecimento de uma imagem de Nossa Senhora próximo ao porto de Itaguaçu, no Rio Paraíba, entre o Rio de Janeiro e São Paulo, fez ampliar o culto de Nossa Senhora da Conceição na região e no Brasil inteiro.

Além disto, os numerosos topónimos brasileiros com o nome de Conceição permitem afirmar que os portugueses firmaram sua presença através de elementos religiosos e culturais. Mas foi em 6 de julho de 1930 que o papa Pio XI determina que Nossa Senhora da Conceição sob o título de Aparecida seja venerada como Padroeira do Brasil.

## 6 A laicização da sociedade soteropolitana

O período escolhido para o desenvolvimento do estudo ora proposto abrange a transição entre os anos de setecentos e os anos de oitocentos, marcada pelos impasses dos ideais de civilização e progresso em voga pelo novo modo de produção do capitalismo e a antiga ordem lastreada em comportamentos e atitudes tradicionalistas que tinham como parâmetro o Antigo Regime Absolutista. No Brasil, a presença da forte herança “imposta” pela formação de um catolicismo próprio baseado nas relações sociais que tinham no Sistema Colonial escravista o fundamento para as concepções de mundo reveladas nas manifestações populares, nos costumes e comportamentos individuais e colectivos, enfim na sociabilidade percebida através dos papéis dos sujeitos dentro da teia social com variadas matizes de dominação.

No século XIX, procurou-se consolidar um projecto político imperial com forte cunho civilizador a partir do modelo europeu. Tal projeto tinha como principal objetivo “educar” a sociedade católica colonial, afro-brasileira e popular pertencente a um passado arcaico, com práticas perigosas, atrasadas e indignas de uma nação que tentava civilizar-se dentro de um vasto império.

Nesse contexto, sinais que indicavam mudanças visando a individualização do comportamento, privilegiando campanhas moralizantes e disciplinadoras com argumentos políticos, morais, médicos e até estéticos apontando para o avanço da alfabetização e, principalmente, um distanciamento definitivo entre as concepções de cultura erudita e a dita popular.

O século XIX trouxe mudanças para a cidade de Salvador nos aspectos urbanísticos, sociais e religiosos e que muito reflectiram nas tradições culturais da sua comunidade assim

como nas manifestações populares que ocorriam em espaços públicos. Mais do que isto, as mudanças ocorrem com a modernização e laicização dos costumes em Salvador.

Salvador apesar de suas particularidades sofria influências do que ocorria no Brasil como um todo. É necessário discorrer sobre alguns aspectos da história para entender um pouco do desenvolvimento da Igreja Católica soteropolitana. No Brasil, desde o período colonial a Igreja Católica estava intrinsecamente ligada ao Estado, pelo sistema chamado de padroado. Seu primeiro bispado foi o da Bahia, criado em 1551, dependente do Arcebispado de Lisboa. No século seguinte, em 1676, esse bispado foi elevado a arcebispado e, em 1870 recebeu o título de Primaz do Brasil, ratificado em 1892. A Igreja baiana exerceu assim um papel fundamental nas questões religiosas no Brasil.

A relação temporal/espiritual entre os poderes da Igreja e o Estado foi transformando-se com o passar do tempo, principalmente após 1822, com a independência. Foram mudanças graduais, onde ficava cada vez mais difícil conciliar interesses dissonantes. Havia também um movimento paulatino de modificações no campo das ideias. Segundo Thales de Azevedo a contraditória combinação do liberalismo individualista, da ideologia democrática, do sistema representativo, do racionalismo enciclopedista, do nacionalismo, com a tradição autoritária, o espírito conservador, o rígido estamento social escravocrata com uma religiosidade epidérmica e formal apegada a certas regalias ao passo de uma série de dificuldades que se agravam com o decorrer do século XIX e com o fortalecimento da Monarquia.<sup>143</sup>

Existia um relacionamento conturbado entre Coroa Brasileira, pós-independência, e o Papado, situação herdada dos tempos coloniais, sendo que este último pouco

---

<sup>143</sup> AZEVEDO, Thales de. **Igreja e Estado em tensão e crise: a conquista espiritual e o padroado na Bahia.** São Paulo: Ática, 1978. p. 122.

influenciava as decisões religiosas em terras brasileiras. Os chefes religiosos ficavam impotentes diante de um Estado autoritário que regia os poderes espirituais com a mesma tenacidade que tinha para manter as questões temporais. Inclusive muitos dignatários da Igreja estavam estritamente vinculados aos serviços públicos e oficiais da Monarquia, por vezes, participavam do Parlamento e ocupavam cargos políticos. Pode-se dizer que a religião estava a serviço do Estado. Sendo a Igreja Católica útil aos interesses do Estado. Submissa e isolada da cátedra pontifica, separada esta que, por outros motivos, muito deve ter contribuído para enfraquecer a hierarquia brasileira ante a prepotência estatal.<sup>144</sup> Toda essa situação era acrescida do fato de que os membros do clero eram proporcionalmente poucos em comparação com o vasto território do Brasil. Era uma Igreja dispersa.

O século XIX, principalmente na sua segunda metade traz novas questões sobre a relação Igreja/Estado, com a paulatina volta ao Catolicismo Romano e às directrizes do Papado, era a chamada romanização, com base na volta dos ritos sacramentais. Nesse período, em 1823, José Bonifácio [Ministro do recém criado Império brasileiro] ao repensar os problemas brasileiros para a institucionalização de uma nova estrutura de poder após a Independência, tomou a iniciativa de propor ao governo imperial que, reconhecendo a Igreja como tal, já distinta do Estado embora submissa a este pelo padroado assumido unilateralmente por D. Pedro I, se associasse àquela para a solução das sérias questões que afectavam o país em sua nova conjuntura.<sup>145</sup>

Uma dessas questões tão cogitadas nessa fase era a manutenção ou o fim da escravidão no Brasil. Muitas vezes sem poder exercer um papel mais firme sujeitava-se as normas estabelecidas pelo Estado. A Igreja, por vezes, adoptava uma posição dual: aceitava

---

<sup>144</sup> AZEVEDO, Thales de. Idem, *ibidem*. p. 129.

<sup>145</sup> AZEVEDO, Thales de. Idem, *ibidem*. p. 134.

a escravidão, porém, via a igualdade espiritual entre senhor e escravo. A liberdade talvez não fosse assunto desse mundo, mas do além-túmulo, que deveria ser esperado com resignação e paciência.

Em contrapartida, a Igreja tendia a voltar às suas origens romanas, movimento que crescia no Brasil e que tinha na Bahia uma grande concentração. Thales de Azevedo assevera que por uma exigência da brevidade e pelo imperativo de retomar – ainda que em traços e esboços – o tema padreado régio, note-se que, incapacitada para romper com o régimen opressivo e corruptor da religião, a hierarquia brasileira nos anos 20 do século XIX já se convencera da urgência de uma acção concertada e decisiva para remediar os males de que padecia a religião.<sup>146</sup>

Para tanto, fazia-se premente acentuar a formação do clero brasileiro e conseguir uma maior autonomia da Igreja frente às deliberações do Estado. Foram decisivos para esse movimento as ideias liberais que grassavam, a laicização proposta por correntes do positivismo, bem como, os novos ventos republicanos, que assolavam o país. Analisa Riolando Azzi que uma das preocupações fundamentais do movimento dos bispos reformadores, implantado no Brasil durante a época imperial, foi renovar a vida do povo cristão. Essa actuação pastoral foi planejada através de dois enfoques principais: reforçar por um lado o ensino do catecismo entre o povo, visando trazê-lo a uma prática sacramental mais assídua; por outro lado, banir da prática religiosa abusos e superstições, de modo a obter uma expressão de fé mais pura, de acordo com os moldes tridentinos.<sup>147</sup>

Era reivindicação do clero brasileiro, no período imperial com respeito a orientação do culto religioso, tendo como exemplo festas e procissões, que herdou da fase colonial o

---

<sup>146</sup> AZEVEDO, Thales de. Idem, *ibidem*. p. 139-140.

<sup>147</sup> AZZI, Riolando. Idem, *ibidem*. p.35.

predomínio leigo, principalmente junto às confrarias e irmandades. Os leigos tomam a iniciativa de levantar edifícios de culto, de promover novas devoções, de zelar pelo brilhantismo das festas religiosas, organizavam procissões faziam novenas, sendo que a participação do clero ficava reduzida à celebração da missa e à administração dos sacramentos.<sup>148</sup>

A separação efectiva entre Igreja e Estado brasileiros só ocorreu em 1889, com a proclamação da República.

Em 1828, alguns anos após a Independência, a Lei de 1º/10/ 1828, regulamenta administrativamente as municipalidades que estabelecia uma separação de ordem prática entre a Igreja – com suas igrejas e párocos – e o Estado. No caso de Salvador não ocorre de fato e perdura durante várias décadas a indefinição de competências e não interfere no quotidiano da cidade.<sup>149</sup>

Com o século XIX, as freguesias adjacentes ao núcleo central e comercial de Salvador consolidam a sua ocupação e deixam as características de semi-rurais.(Almeida, 97) Por sua vez o centro da cidade passa por obras de melhoramentos de circulação e a Bahia tomou nova face com casas reduzindo sacadas, com gradarias de ferro e vidraças. Contudo, ainda se mantinha a Cidade Baixa com ruas estreitas e imundas, com casas altas de 4 e 5 sobrados ou andares, *não pareciam obras nem decorações de architectos do século 19º, e ainda mesmo do século 16º*<sup>150</sup>. A urbanização foi realizada com a colaboração dos comerciantes, através de subscrições para calçar de tijolo a ladeira da Preguiça, construção

---

<sup>148</sup> AZZI, Riolando. Idem, ibidem. p. 114.

<sup>149</sup> ALMEIDA, Maria do Carmo Baltar Esnaty de. **A Victória na renascença baiana: a ocupação do distrito e a sua arquitetura na Primeira República (1890-1930)**. Mestrado (Dissertação) Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFBA. Salvador: MAU/FAUFBA, 1997. p. 103.

<sup>150</sup> JORNAL Idade do Ouro do Brazil, n. 35, 1811.



da Praça do Comércio (inaugurada em 31 de janeiro de 1817), do Teatro São João (inaugurado em 15 de maio de 1812).

A Praça do Comércio foi construída em terreno cedido pelo Governo e as expensas de comerciantes de Salvador que contribuíram com fundos, materiais e mão-de-obra escrava para execução das obras.

No dia 4 de agosto de 1811 houve a abertura solene da Biblioteca Pública da Bahia no antigo Colégio dos Jesuítas. Com a presença do governador, Conde dos Arcos, firmou-se um apoio à instrução dos habitantes para o estudo das ciências e das artes, através do contato com as estampas, os livros de literatura, historia, gazetas e jornais nacionais e internacionais. Na sessão de abertura, o discurso de Pedro Gomes Ferrão Castellobranco chamou a atenção sobre o Governador e os interesses do Estado e da *Liberal Mercê* em dar conclusão a esse Plano. Sobre os beneficios do estudo das artes, recitou:

He verdade que as Artes tem sido praticadas, e até melhoradas por pessoas inteiramente ignorante dos Principios, de que ellas dependem: com tudo as suas descobertas tem sido accidentaes, e as suas operaçoens vagarosas, e embaraçadas. Os mais experimentados devem confessar a incerteza com que procedem, e as dificuldades, que a cada passo encontrão, para calcularem com segurança o resultado dellas. Esta incerteza he perfeitamente removida quando se sabem os Principios da Arte<sup>151</sup>.

---

<sup>151</sup> O Investigador Portugez em Inglaterra ou Jornal Literario, Politico, &c. Londres: H. Bryer, Impressor, 1812. p.65.

Outra iniciativa, citada acima, foi a construção do Teatro São João, uma grande obra que teve principio em outubro de 1806, com apoio do Estado, e da sociedade, como marca do gosto e protecção real às artes ditas agradáveis.

O teatro estava ao serviço da edificação dos costumes:

He preciso finalmente attender-se que ao Theatro não concorrem somente aos homens feitos, e illustrados. A mocidade irreflectida, as Mulheres principalmente, cujo entendimento não se acha assás cultivado, senão acharem no Theatro uma verdadeira Escola de Moral, teremos de ver de certo a nossa Patria perdida...<sup>152</sup>.

Ou através de espectáculos beneficentes, servia de auxilio à campanhas de ajuda a doentes e necessitados, como também à obras religiosas. O Procurador Geral da Irmandade de Santo Antonio além do Carmo, o Capitão Mathias Ferreira Barboza, informou o beneficio alcançado, através do Teatro São João, para a elaboração do retábulo da Igreja. A campanha rendeu 347:440 réis dos quais se gastou 178:600reis, ficando líquido, para a dita Irmandade, 168:000 reis.<sup>153</sup>

Um dos exemplos de mudança urbanística ocorreu com a Freguesia da Vitória, a qual já fora referenciada nos primeiros momentos da colonização e que no século XIX com a modernização da cidade, passa de espaço secundário a protagonista, com a ocupação de comerciantes estrangeiros, em especial ingleses, que constróem suas residências nos limites ao fosso de São Pedro, que se transformaria mais tarde no Campo Grande da Vitória.

Sobre suas construções diz, Almeida: *Suas casa, dentro dos recursos oferecidos pelas técnicas construtivas locais, procuram adotar uma linguagem classica, proxima do*

<sup>152</sup> JORNAL Diário da Bahia. n 16, 21 de maio de 1836.

<sup>153</sup> JORNAL Idade do Ouro do Brazil. n. 78, 1818.

*aristocratico estilo neoclassico, em voga em sua terra natal. Para o culto dominical da colonia, constroi-se uma Igreja Anglicana, nos mesmos padrões arquitetonicos.*<sup>154</sup>

Em consequência da ocupação desta área por nova elite obras são executadas pelo poder público, a partir da segunda metade de oitocentos, como exemplo referimos a abertura de estradas por áreas mais internas conhecida como Rio Vermelho; melhoramentos no Passeio Publico e novas intervenções no Campo Grande ou Praça Duque de Caxias, qual tornou-se espaço para realização de eventos cívicos e religiosos, assim como ponto de confluência do sistema viário.<sup>155</sup>

Mudanças quanto a higiene pública também foram realizadas. Comprometidos pelos inúmeros deslizamentos de terra que se sucederam no setecentos como foi anunciado sobre um inverno bastante chuvoso em 1813, marcado por desmoronamentos de casas e mortes:

(...) A muralha da praça nova de São Bento ameaça a ladeira da Conceição; e a montanha, que desce da Gameleira á Preguiça promette ser-nos tão fatal como a rocha Tarpea aos Romanos. A montanha que desce por traz da Igreja de Santo Antonio d'alem Carmo desabou a 2 do corrente pelas duas horas da tarde em tal porção, e com tal força; que levou 10 moradas de casa na vizinhança dos cortumes; e as ruínas foram até o mar.<sup>156</sup>

As providencias tomadas pelo Governador foram alertar os moradores de sítios perigosos para a saída destes com promessas de ajuda em ranchos.

Inúmeros foram nesse período os surtos epidémicos que causaram inúmeras mortes durante os séculos XVIII e XIX em Salvador. Dentre as medidas adoptadas, foi instalado o Lazareto no Alto de Ondina, 1758, construído junto á Capela de São Lázaro, a fim de proteger a população dos doentes.

<sup>154</sup> ALMEIDA, Maria do Carmo Baltar Esnaty de. Idem, ibidem. p. 99.

<sup>155</sup> ALMEIDA, Maria do Carmo Baltar Esnaty de. Idem, ibidem. p. 118.

<sup>156</sup> JORNAL Idade do Ouro, n.54, 1813.

Outro aspecto marcado por acontecimentos funestos foi o dos enterros no interior das igrejas que causaram problemas vários como o notificado na matriz da Conceição da Praia que possuía logo na entrada um profundo sumidouro que se abria algumas vezes para ali se atirarem os despojos das sepulturas e foi relato um grave acidente de um homem que tinha entrado no templo para orar e por estar o sitio mal iluminado e o sumidouro aberto, o dito homem caiu neste profundo fosso, outro que presenciou o desastre lançou uma grande escada,

(...) e descendo por ella para acudir a aquella infeliz, lá ficou sem dar mais copia de si: ultimamente desce hum preto pela escada; e como hia devagar, e assustado, teve tempo de conhecer, e de sentir tal podridão do ar, que o fez logo subir tão perturbado, que morreu no dia seguinte. Os dous primeiros morrerão no sumidouro, donde se tirarão logo garateados, e como não tinhão lesão no corpo assentou-se, que morrerão da violenta peste, que a podridão tem gerado naquele subterraneo; a qual matou o terceiro a pezar de não ter descido senão até ao meio da escada<sup>157</sup>. E conclui o redator(...) Talvez, que os nossos antigos fossem mais cordatos em não quererem enterrar os seus finados nas Igrejas, e no centro das Cidades.<sup>158</sup>

O hábito de enterramento das igrejas perdurou até meados do oitocentos, quando uma epidemia de *colera-morbus* dizimou milhares de pessoas na província, convencendo toda a comunidade dos inconvenientes das práticas tradicionais de enterros. A partir de então as irmandades e ordens terceiras viram-se obrigados a construir seus próprios cemitérios.

O primeiro é construído em 1836, no local do actual Campo Santo como empreendimento privado causando grandes protestos das irmandades e ordens terceiras que se sentiam prejudicadas e em 1840 foi transferido para a santa Casa da Misericórdia desta

---

<sup>157</sup> JORNAL Idade do Ouro, n. 40, 1813.

<sup>158</sup> JORNAL Idade do Ouro, n. 40, 1813.

capital o domínio e posse do cemitério da Empreza de Enterramentos. Outros cemitérios foram construídos como o dos Estrangeiros.

Essa cidade, seus costumes, seu povo, seu quotidiano social e cultural foram assim descritos pelos viajantes J. B. von Spix e C. F. P. von Martius, na primeira metade do século XIX, que avaliou segundo aspectos europeus as práticas dos habitantes da cidade, considerou pouco movimento no teatro e actividades literárias, onde

somente nos dias de gala é que se enchem as três ordens de camarotes do vasto edificio com senhoras e cavalheiros vestidos luxuosamente, e a platéia com multidão variada de gente de todas as condições e côres. [...]

Além do teatro, citou alguns pontos de diversões, onde a sociedade se entretinha com jogos de cartas, de prendas e víspera, tais como, nos cafés, em certas farmácias onde principalmente se reúnem, de portas cerradas, sociedades particulares, para se entregarem apaixonadamente a jogos de cartas e de dados.

O destaque ficou por conta dos grandes banquetes realizados em residências, nos quais o dono da casa aproveita para ostentar valores da realeza,

(....) às vezes antiquado, de seu mobiliário e prataria de luxo, os convidados, segundo a antiga moda portuguesa, gozam dos prazeres da lauta mesa, sob o constrangimento de certa etiqueta, trazendo espadim dourado à cinta.<sup>159</sup>

A sociedade soteropolitana da época vivenciava com maestria demonstrações públicas de júbilo ou de contrição. Foi assim, em 1816, com as solenidades de pesar pela morte da Rainha Maria I, de Portugal:

---

<sup>159</sup> SPIX, J. B. von & MARTIUS, C. F. P. von. Idem, *ibidem*.p. 227.

Chegando a esta Capital no dia 3 de julho a Fatal Noticia do Fallecimento da AUGUSTISSIMA RAINHA A SENHORA DONA MARIA PRIMEIRA, immediatamente a Junta Real Fazenda expedio as Ordens necessárias para que se celebrassem as Exéquias na forma de costume, encarregando a sua execução ao Capitão de Mar e Guerra, Intendente da marinha, e Armazéns Reaes Francisco Ignácio de Miranda Everard, deputado da mesma Junta.

Destinado o Magnífico Templo do Collegio para esta Função, apparecerão no dia 30 de Agosto á tarde, as portas todas enlutadas...

Levantava-se dentro hum sumptuosissimo mausoléu quase da altura, e largura da Igreja, sustentado em quatro grupos de doze columnas sobre pedestaes que suspendião huma bella Peça d'Architectura da Ordem Corinthia, sobre a qual o Gênio Portuguez calcando a Morte, e o Tempo abraçava um Listão em que se lia. [...] O Gênio sustentava em huma mão o emblema da Eternidade, e na outra o clarim, do qual pedia o Listão.

...Estatuas que Personificavam as Virtudes da Prudência, Justiça, Fortaleza, e Caridade, adornavão a Cornija do Mausoléu.

[...]

O pavimento do templo estava enlutado até a porta da rua, e todos que alli entravão experimentavão de improviso aquellas fortes sensações de terror, e de saudade, que erão inspiradas pela grandeza, simplicidade, e Majestade daquelle fúnebre apparatus, que fazia recordar ao vivo o Texto dos Livros Santos [...]

He digna de mil louvores a pericia dos differentes Artistas, que trabalharão no ornato do templo, construção do Mausoléu, na delicada factura das estatuas, e na enérgica pintura dos quadros.

Manoel da Costa Pinheiro distingio-se por seo grande trabalho, e artificio na Armação do Templo, e Mausoléu. José de Souza Coutinho pelas pinturas. Manoel Ignácio pela rara delicadeza dos esqueletos, e estansião Francisco dos Santos pelo ornato, e simetria dos castiçoes, e direcção de todas as peças de prata, e ouro.

No meio do mais brilhante e luctoso Concurso de todas as corporações Religiosas, e Civis, o qual se fazia mais distincto pela presença de todas as Authoridades, e Empregados Públicos principiarão-se as vésperas do officio fúnebre ao estrondo de compassados tiros de todas as Fortalezas, e o lúgubre som de todos os sinos.<sup>160</sup>

A cerimónia fúnebre em honra a D. Maria I, em que pese a distância entre Lisboa e Salvador e a demora de tal notícia chegar em terras brasileiras, mesmo assim, foi digna da rainha. Foi também oportunidade para que os artistas baianos expressassem seus dotes, além da participação de “todas as corporações Religiosas e Civis”.

<sup>160</sup> JORNAL Idade d'Ouro do Brasil. n. 71, 1816.

Outra demonstração pública ocorreu em 1812, com a comemoração dos anos do príncipe regente. Na véspera esteve o Passeio Publico iluminado e uma orquestra atraiu pessoas de toda classe. No dia da comemoração

(...) pelas 10 horas do dia se apresentarão os Regimentos da Guarnição na Praça de Palácio com mais notável aceio, e tendo feiot fogo de alegria interpulado com Musica em quanto as Corporações Civis comprimentavão a S. Ex. por tão feliz motivo, subirão immediatamente os Chefes e Officialidade, a Casa do Docel a fazer também seus cumprimentos pela mesma memorável occasião. De tarde passou o Senhor General revista ao Real Corpo d'Artilheiros Guarda Costas do Príncipe D. Pedro que o esperava em grande parada na Praça adjacente ao Passeio, enchendo os espectadores de maravilha pela brevidade com que chegou o tal grão de lusimento. Á noute houve o mais pomposos spetaculo no Theatro de São João que principiou cantando os actores "Italianos" hum Hymno próprio do dia, musica do celebre "Portuguez Bom-Tempo". Seguindo-se "A grandíssima Comedia – Palafox" que acendeo em toda a Assembléia as mais vivas chammas de Amor ao Soberano, e a Pátria mostrando os "Aragonezes" de ambos os sexos fazendo prodígios de fidelidade sobre as muralhas de "Saragoça". Findou a festa dançando huma dama "Hespanhola" a celebre Dançarina "Rosa Vincentini" que chegou antes de hontem a esta Cidade.<sup>161</sup>

Outra manifestação publica de divertimento, ocorreu na Praça dos Touros em beneficio

(...) da Companhia de dançarinos Inglezes, (...) subira ao ar huma maquina com hum homem equelibrado em cima, com a cabeça para baixo, e dous mais por baixo da mesma, a Madame dançará o landum na corda-forte com castanholas, seguir-se-há o divertimento intitulado o Desastre do Alfaiate, e o Cavallo Rabioso; e hum admiravel fogo artificial que mostrará por fim as Armas Reaes, e o distico Viva D. João VI. As chaves de camarotes se vendem na dita Praça, e na loja de Jose da Silva Dias.<sup>162</sup>

<sup>161</sup> JORNAL Idade do Ouro, n. 82, 1812.

<sup>162</sup> JORNAL Idade do Ouro, n. 79, 1818.

Para além destas demonstrações oficiais, a sociedade soteropolitana tivera novos espaços de cunho comercial que promoviam actividades culturais:

Na casa do Pasto de Alexandre Pereira do Lago, na ladeira da Misericórdia, se acha hospedado hum Pintor e Retratista de miniatura, para medalhas, proximamente chegado a esta Cidade: todas aquellas pessoas que se quizerem retratar, o procurem na dita casa.<sup>163</sup>

Ou ainda:

Participa-se ao Publico, que no dia Quarta-feira que se hão de contar 24 do corrente se há de abrir huma Salla para toda a qualidade de dança, na rua direita da Misericórdia e a pezar de que o Mestre Salla Antonio Luiz Soares tenha convidado varias pessoas para entreter aquelle dia e noite com tudo convida geralmente a todos e quaesquer Senhores que quizerem ser expectadores, ou entrar no divertimento, com tanto que hão de comparecer vestidos decentemente de cazaca.<sup>164</sup>

*Von Martius* relata reuniões familiares em que aparecem manifestações culturais populares; antes de se sentarem à mesa, passam ao quarto contíguo, para vestirem uma jaqueta branca de tecido fino, a fim de comerem mais á fresca, e, em geral, também para esse fim se levantam as cortinas. Nesses jantares, aparece no fim um grupo de músicos, cujos acordes, às vezes desafinados, convidam ao lundu, que as senhoras costumam dançar com muita graça. O canto e a animação, que empresta o apreciado champagne, alegam essas reuniões, cujos convidados só se dispersam, muitas vezes, ao romper do dia.

Para as classes inferiores,

são os passeios, nos dias de festa, os divertimentos preferidos, e aproveitam-se da ocasião dos dias santificados dos diversos padroeiros para os festejar no Recôncavo com as feiras, que são muito concorridas.

<sup>163</sup> JORNAL Idade do ouro, n. 90, 1817.

<sup>164</sup> JORNAL Idade do Ouro, n. 50, 1812.



Os festejos de Nosso Senhor do Bonfim, no arrabalde desse nome, os quais se celebram duas vezes ao ano, para ali atraem grande multidão de povo, e duram, com a iluminação da igreja e dos edificios próximos, alguns dias e noites.<sup>165</sup>

Dentro desse quadro, a cidade de Salvador Bahia apresentou durante os séculos XVIII e XIX, espaço singular e plural, para as estruturas e hierarquias sociais, localizando o papel da elite, bem como o lugar dos pobres, dos libertos e dos escravos, e sobretudo, a importância da Igreja Católica no monopólio da catequese e sua função na capital da Província da Bahia. Estudar o “encontro” de etnias com suas respectivas tradições, crenças, costumes, mentalidades. Nessa perspectiva as formas de organização e os traços que estabeleceram laços de solidariedade entre si, além das relações sociais fomentadas nas confrarias.

---

<sup>165</sup> SPIX, J. B. von e MARTIUS, C. F.P. von. Idem, *ibidem*. p. 292-293.

### **Capítulo III - Monumentos religiosos de Salvador: antecedentes históricos, devoção e aspectos arquitectónicos e artísticos**

#### **1 As repercussões do Concílio de Trento para o Brasil**

A expansão protestante propiciou transformações na Igreja Católica, sendo denominada essa reacção de Contra-Reforma. O 19º Concílio Ecuménico ou simplesmente Concílio de Trento foi iniciado em 1545, na Cidade de Trento, na Itália, sendo concluído em 1563, devido a várias interrupções. Foram convidados vários teólogos, que elaboraram os decretos, em 25 sessões plenárias, mais tarde, discutidos pelos bispos que promulgaram as normas.

Nesse Concílio ficou estabelecida entre tantas outras determinações a supremacia do Papa, perante o poder temporal dos reis; a definição do pecado original; manutenção dos sete sacramentos; o culto à Virgem Maria, mãe de Jesus, aos santos e às relíquias; para futuros sacerdotes. Reafirmaram-se os dogmas e preceitos tomistas do Catolicismo, como o livre-arbítrio – a salvação decorre da conjugação da fé do indivíduo e das boas ações que realiza. Em contraposição, visando a melhor formação dos clérigos, determinou-se a criação dos seminários e a proibição da venda de cargos eclesiásticos. Em Trento, também ficou estabelecido o fortalecimento do Santo Ofício da Inquisição, no sentido de vigiar e normatizar a fé e a vida dos fiéis, além da elaboração do Index, uma relação de livros proibidos aos católicos. A Igreja Católica precisou adequar novos valores decorrentes do desenvolvimento de uma nova ordem.

Dentro desses novos valores a reacção Católica aos “inimigos da verdadeira fé” concretizou-se num programa que previa a pregação da palavra de Deus, a constituição de

exercícios espirituais para todo o povo, a prática da caridade e, em especial, a instrução de jovens. Esse programa teve como uma das principais protagonistas a Companhia de Jesus, idealizada pelo espanhol Ignácio de Loyola. Os jesuítas seguiam uma disciplina militar, constituindo um grupo bem formado, cuja missão principal era combater os infiéis e protestantes e levar ao mundo pagão (Oriente e América) a “Boa Nova” do Evangelho cristão, ou melhor dizendo, a ideologia Católica romana. Em Portugal, com o apoio de D. João III, a Companhia de Jesus enviou missionários para a evangelização das colônias portuguesas.

Nesse contexto, o papel da Igreja estava presente na vida e na morte das pessoas, conferindo-lhe o poder de enquadrar os indivíduos nos padrões de vida decente. A Igreja, ainda, cabia o monopólio de celebrar os santos sacramentos. O “controle das almas” e por que não dizer dos corpos teve na confirmação dos sete sacramentos – o Batismo, a Eucaristia, a Crisma, a Confissão, o Casamento, a Ordem e a Extrema-Unção - pela Igreja Católica o fio condutor dos fiéis. Estes os acompanhavam desde o nascimento, com o Batismo, que simboliza a entrada do pagão na Igreja, até a sua morte, com o recebimento da Extrema-Unção que se constitui na última confissão para o perdão dos pecados, marcando a passagem para uma vida celestial.

Portugal foi um dos primeiros estados nacionais a aceitarem tais resoluções e como o Brasil, nessa fase, fazia parte do reino português, sofreu também influência de tais normas.

O Concílio versou sobre o campo doutrinário, nomeadamente com aspectos teológicos do Catolicismo e a própria condução da igreja e de seus membros, visando a melhoria da conduta do clero. Vale ressaltar que, no Concílio de Trento, a tradição e as Escrituras Sagradas tinham uma similaridade enquanto fontes de autoridade.

Dentre tantas decisões tomadas durante o Concílio de Trento, destacam-se algumas que são importantes para o entendimento do trabalho em curso. A Sessão III (04-02-1546) versou sobre o símbolo da Fé Católica que deu origem à Profissão de Fé, ainda hoje, proclamada na liturgia, mais conhecida como a oração do Credo:

Em nome da Santa, e individua Trindade, Pai, Filho e Espírito Santo. Este Sacrossanto, Ecumenico e Geral Concilio Tridentino, legitimamente congregado com assistência do Espírito Santo, presidindo nelle os mesmos tres Legados da Sé Apostólica, considerando a grandeza das cousas, que ser hão de tratar; particularmente das que se contém nos dous mencionados Capitulos, Extirpação das Heresias, e reformas dos costumes, que foraõ a causa principalmente de se ter congregado; e conhecendo com o Apostolo, que não tem de pelejar com a carne e o sangue, mas contra os espiritos máos, que nos accommettem o espirital; com o mesmo Apostolo exhorta primeiramente a todos, a cada um, que se confortem no Senhor, e com o poder da sua virtude lançando para tudo mão do escudo da Fé, com que possaõ extinguir as abrazadoras lanças do inimigo; se cubraõ com o capacete da esperança da salvação, e da espada do espirito, que he a palavra de Deos.<sup>1</sup>

Nesse primeiro trecho, ficam evidentes as intenções da reunião em instituir um documento eclesiástico e oficial de combate às “heresias” cometidas pelo movimento intestino contrário as arbitrariedades cometidas por uma grande parcela de membros da Igreja Católica. A Sessão prossegue:

Por tanto, para que este seu piedoso desvélo tenha principio, e progresso com a graça de Deos, primeiramente estabelece, e determina, se prosira a Prosissão da Fé, seguindo nisto o exemplo dos Padres, que nos mais sagrados Concilios, ao principio das suas acções, acostumavaõ oppôr este escudo a todas as heresias; com a qual unicamente algumas vezes trouxeraõ a Fé os Infiéis, vencêraõ os Hereges, e confirmáraõ os Fiéis. Por cuja causa julga se deve proferir por palavras formaes com que se lê em todas as Igrejas, o Symbolo a da Fé de que usa a Igreja Romana, como um princípio, em que necessariamente concordaõ todos os que professão a Fé de Christo; e como hum fardamento firme, e único, contra o qual nunca prevalecerão as portas as portas do inferno.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> O Sacrosanto, e Ecumenico Concilio de Trento. Em latim, e portuguez. Tomo I. Segunda edição. Lisboa: Officina Patriarc. De Francisco Luiz Ameno. M.DCC.LXXXVI. p. 47.

<sup>2</sup> O Sacrosanto, e Ecumenico Concilio de Trento... p. 47-50.

Na continuação da leitura merece nota o fato da preocupação com o saneamento das hostes da Igreja, onde há uma ressalva ao exemplo dos padres para que os fiéis possuíssem um “espelho” de virtudes morais a serem seguidas. Desse modo, havia a necessidade de uma nova postura pública por parte dos padres mediante a sua comunidade, constituindo-se enquanto escudos contra os profanadores da Igreja. Nesse caso, amplia-se o conceito de “hereges” para os povos pagãos da América e Ásia. Continua o texto do documento.

He pois o Symbolo do Teor seguinte.

Creio em um só Deos Padre todo poderoso: Creador do Ceo, e da Terra: de todas a cousas visiveis, e invisiveis: e em hum só Senhor Jesus Christo, filho unico de Deos, e nascido do Pai antes de todos os seculos Deos de Deos, luz de luz, Deos verdadeiro de Deos verdadeiro: gerado e não feito consubstancial ao Pai. Pelo qual foraõ feitas todas as cousas: o qual por amor de nós os homens, e pela nossa salvaçaõ desceo dos Ceos, e nasceo de Maria Virgem, e se fez homem. Foi também por amor de nós crucificado sob Poncio Pilatos, padeceo, e foi sepultado: que resulcitou ao terceiro dia segundo as Escrituras, e subindo ao Ceo, está sentado á maõ direita do Pai: e há de vir segunda vez com gloria a julgar os vivos, e os mortos, cujo Reino não terá fim. E creio no Espirito Santo Senhor, e vivificante, que procede do Pai e do Filho: que com o Pai, e o Filho he juntamente adorado, e glorificado: que fallou pelos Profetas. E creio em huma, santa Catholica, e Apostólica Igreja: Confesso haver hum Baptismo para remissaõ dos pecados e espero a ressurreiçaõ dos mortos, e a vida do seculo futuro. Amem.<sup>3</sup>

Enfim, o motivo primordial do referido Concílio ficou expresso na Sessão III, que era de *extirpar as heresias e a de reformar os costumes*. Reacção frente a um mundo que se modificava graças ao avanço do Protestantismo, que vinha discordar de preceitos católicos. O Símbolo de Fé Católica ainda versava sobre um só Deus que é Pai, Filho e Espírito Santo; na eternidade do reino de Deus; na Igreja, a Católica, que continuava santa e uma. É nesta Sessão que se encontram os principais pilares da doutrina católica, ainda hoje vigente.

A Sessão IV (08-04-1546) continuava:

O Sacrosanto, Ecumênico, e Geral Concílio Tridentino, legitimamente congregado com assistencia do Espirito Santo, presidindo nelle os

<sup>3</sup> O Sacrosanto, e Ecumenico Concilio de Trento... p. 47-50.

mesmos tres legados da Sé Apostólica, tendo continuamente diante dos olhos o desterrar os erros; para que se conserve na Igreja a pureza do Evangelho, promettido antigamente pelos Profetas nas santas Escrituras, e primeiramente promulgado pela propria boca de nosso Jesus Christo filho de Deos, e depois pelos seus Apostolos, como fonte de toda verdade salutifera, e doutrina dos costumes, o mandou prégar a toda a creatura; e vendo que esta verdade, e disciplina se contém em livros escritos, e sem escritos nas Tradições, que recebidas pelos Apostolos da boca de Christo, ou dictadas pelo Espirito Santo, dos mesmos Apostolos como de maõ em maõ chegarão até a nós; seguindo o exemplo dos Padres Orthodoxos, com igual affecto de pirdade venera, e recebe todos os Livros tanto do antigo, como do novo Testamento, sendo Deos o unico Author se ambos os Testamentos; e tambem as mesmas Tradições, que pertencem tanto á Fé, como os costumes; como dictada pela boca de Christo, ou pelo Espirito Santo, e por huma continua successão, conservadas na Igreja Catholica, as recebe, e venera com igual piedade, a affecto, e reverencia.<sup>4</sup>

A Igreja Católica confirmou que os fiéis deveriam seguir os ditames expressos nos Livros Sagrados e nas tradições, pois tanto um, como outro tinham Deus por Autor, preceitos de fé e de costumes. Edificante a recomendação de que *rejeitados os erros, seja na Igreja conservada a pureza do Evangelho*. Sábias palavras, muitas vezes não seguidas no período em estudo. Dessa forma, Trento confirmou as tradicionais formas de piedade que deveriam ser observadas e seguidas pelos fiéis.

Na Sessão XXV (03 e 04-12-1563) ficou estabelecido quanto a invocação, a veneração dos santos e das sagradas imagens:

Manda o santo Concilio a todos os Bispos, e aos mais que tem o officio, e cuidado de ensinar, que conforme a praxe da Igreja Catholica, e Apostolica, desde os tempos primitivos da religião Christã, e consenso dos Santos Padres, e Decretos dos sagrados Concilios, instruaõ diligentemente os Fiéis primeiramente da intercessão dos Santos, sua invocação, veneração das Reliquias, e legitimo uso das Imagens: e lhes ensinem, que os Santos, que reinam juntamente com Christo, offerecem a Deos pelos homens as suas orações; e que he bom, e util invocallos humildemente, e recorrer ás suas orações, poder, e auxilio, para alcançar beneficios de Deos, por seu Filho Jesus Christo nosso Senhor, que he o nosso unico Redemptor, e Salvador. Sentem pois impiamente aquelles que

<sup>4</sup> O Sacrosanto, e Ecumenico Concilio de Trento... p.53-55

dizem, que os Santos, que gozão de eterna felicidade no Ceo, não devem ser invocados; e os que affirmam, ou que elles não orão homens, ou que invocallos para que orem por cada hum de nós he idolatria, ou que opposto á palavra de Deos, e contrario á honra do unico Mediador de Deos, e dos homens Jesus Christo; **estulticia** supplicar com palavras, ou com pensamento aos que reinam no Ceo.<sup>5</sup>

Nesse trecho fica evidente a orientação da Igreja para a manutenção do culto aos santos, costume que o Cristianismo tinha desde sua origem. Cristo e os santos, segundo o Concílio de Trento *reinam juntos*, intercedendo pelos homens, sendo salutar e necessário invocá-los. Santos são intermediários entre homens e Deus. Eram considerados ímpios aqueles que não acreditavam nos santos e não os invocavam, já que eram, segundo a Igreja, espécies de mensageiros da felicidade.

Com a Contra-Reforma operou-se a multiplicação das imagens e relíquias de bem-aventurados que experimentaram a vida humana. Os santos tornaram-se para o mundo católico concidadãos dos seus devotos, configurando-se como modelos de vida retratados nas suas biografias, muitas vezes, com traços de humanidade, podendo, assim, as pessoas “comuns” se apropriarem ou tentarem copiar exemplos de exercício de piedade.

Além de Jesus Cristo, os santos funcionavam como mediadores celestiais. Então como esses preceitos vigoravam, na Salvador do período em estudo, era considerado fundamental prestar culto e festejar os santos com toda pompa e circunstância. Herdeiros de uma tradição tridentina os habitantes de Salvador só mantinham com requintes sumptuosos o que haviam aprendido.

---

<sup>5</sup> O Sacrosanto, e Ecumenico Concilio de Trento. Em latim, e portuguez. Tomo II. Segunda edição. Lisboa: Offic. De Simão Thaddeo Ferreira. M.DCC.LXXXVI. p. 347-349.

As portas do céu estariam abertas para os “bons baianos” se estes mantivessem uma conduta moral conforme os preceitos da Igreja. Maria Helena Ochi Flexor resume a conduta exemplar do Católico praticante:

Ser religioso, freqüentar a igreja, receber todos os sacramentos nos tempos estabelecidos, pertencer a uma irmandade ou ordem leiga, participar de procissões ou outros atos religiosos solenes, carregar rosário e relicário, buscar indulgências, fazer doações pias, tentar a salvação da alma.<sup>6</sup>

A prática de uma série de actos religiosos com o objectivo de justificar a posse de bens, e de poder temporal foi um comportamentos comum no período do chamado Catolicismo barroco. A intenção de “agradar” a Deus e obter favores Dele, por intercessão de toda a sua corte celestial de santos e bem-aventurados, era o esperado como recompensa. A motivação do comportamento do fiel segundo as normas católicas, nomeadamente da prática da caridade e das diversas maneiras de exteriorizar a sua fé no sagrado, com posturas mundanas estavam relacionadas à tentativa de garantir a bem-aventurança eterna. Esta mentalidade dos homens setecentista e oitocentista (pelo menos das primeiras décadas) na capital baiana, tem suas raízes implantadas ainda na Idade Média, segundo a qual a salvação estava associada aos gestos mais simples. Herança do homem medieval português, tanto os homens do século XVIII como do século XIX, associavam (resguardadas as diferenças de tempo e de espaço) a sua visão do mundo, pautada pelo cumprimento das práticas religiosas católicas, como a forma de garantir o seu destino, e de acalmar a sua preocupação com o que pudesse acontecer no mundo de além morte.

---

<sup>6</sup> FLEXOR, Maria Helena Ochi. *As devoções religiosas na Bahia do século XVIII*. IN: Anais da XVI Reunião. Sociedade Brasileira de Pesquisa Histórica (SBPH). Curitiba, 1996. p. 145.



Com uma visão fatalista, desde a época carolíngia, paralela à necessidade de se fazer o “bem”, cresceu o interesse pelo culto às relíquias, bem como o movimento de corpos de santos (ou considerados como tal) oriundos da Terra Santa. Tal interesse por personalidades evangélicas aumentou consideravelmente na mentalidade medieval com práticas ligadas ao culto dos mortos e ao respeito com aqueles que pertenciam ao Além. Com a Reforma Protestante, os preceitos da Contra-Reforma reforçaram-no e legitimaram-no, fazendo com que este passasse a promover uma série de gastos com rituais fúnebres. Na Bahia, verificou-se, nesse período, que a morte fazia parte da vida cultural do baiano.<sup>7</sup>

Assim, o culto aos mortos desencadeou com o decorrer dos séculos uma relação entre vivos e mortos, pois todos desejavam ser como os santos, que passaram de pessoas comuns a bem-aventurados no reino dos céus. Os santos permitiam aos seus devotos uma proximidade com a divindade, intercedendo por eles junto ao Todo Poderoso.<sup>8</sup> Essa relação de cumplicidade, dentro das comunidades religiosas, fossem sob a forma de jurisprudência de freguesias ou sob a forma de irmandades ou de ordens terceiras, passaram dentro do espaço da Cidade de São Salvador – esse nome é bastante propício para o desenvolvimento de cumplicidades com uma das três figuras da SS. Trindade – a rivalizar-se entre si pela aquisição e posse de um maior número de vantagens espirituais e materiais, conseguidas a partir da escolha de padroeiros que consideravam mais prestigiosos em relação aos dos outros. A escolha poderia se basear conforme profissões e cor, o que representava, na maioria das vezes, uma repartição da sociedade em camadas sociais, que se explicava em parte pelas vantagens materiais numa época em que os devotos buscavam as igrejas

---

<sup>7</sup> Sobre os rituais fúnebres ver: REIS, João José. *A morte é uma festa*. Idem, *ibidem*.

<sup>8</sup> Ver: CROSET, João (Pe.). *Anno Christão ou exercícios devotos para todos os dias do anno*. Traduzido a catellano, e adicionado com mais algumas vidas dos santos e com o Martyologio e pelos PPes. José Francisco de Isla da mesma companhia e D. Justo Petano. Versão portuguesa do Pe. Francisco Manoel Vaz. Antigo missionário d’Africa Oriental. Tomo Quarto. Porto. Antonio Dourado, 1888.

atraídos pelo renome do santo e pelo o que estes representavam na atracção de mais donativos da parte daqueles que detinham o poder económico, ou, simplesmente, pela possibilidade de estar entre iguais.

A Sessão XXV continuava versando acerca das imagens:

Quanto ás Imagens de Christo, da Mãi de Deos, e de outros Santos, se devem ter, e conservar, e se lhes deve tributar a devida honra, e veneração: não porque se creia, que ha nellas alguma divindade, ou virtude, pela qual se hajão de venerar ou se lhe deva pedir alguma cousa, ou se deva pôr a confiança nas Imagens, como antigamente os Gentios punhão a sua confiança nos Idolos; mas por que a honra, que se lhes dá, se refere aos originaes, que ellas representão: em fórma que mediante as Imagens que beijamos, e em cuja presença descobrimos a cabeça, e nos prostamos, adoremos a Christo, e veneremos os Santos, cuja semelhança representão: o que está decretados pelos Decretos dos Concilios, principalmente do Niceno segundo, contra os impugnadores das Imagens.<sup>9</sup>

Fala-se agora, das imagens de Cristo, da Virgem Maria e dos santos que são apenas as representações terrenas dos mesmos, sem contudo serem alvo de culto enquanto ídolos. Tais imagens lembram os santos para os quais devem ser orientadas as orações. Havia que se separar o sagrado da simples oração. Desse modo, o culto às imagens tinha a função de retratar o inimitável em sua totalidade. Desejava-se que ao adquiri-las os fiéis fizessem um regresso a si mesmo, a partir da prática da oração solitária. Nesse período, na Bahia, aumentaram, significativamente, os pequenos altares domésticos com crucifixos e imagens de santos da devoção das famílias.

Ensinava ainda o Concílio:

Ensinem pois os Bispos com cuidado, que com as historias dos Mysterios da nossa redempção, com as pinturas, e outras semelhanças se instrue, e confirma o povo, para se lembrar, e venerar com frequencia os Artigos da

---

<sup>9</sup> O Sacrosanto, e Ecumenico Concilio de Trento... p.351.

Fé, e que também de todas as Sagradas Imagens se recebem grande fructo, não só porque se manifestão ao povo os beneficios, e mercês, que Christo lhes concede, mas também por que se expõe aos olhos dos Fiéis os milagres, que Deos obra pelos Santos, e seus saudaveis exemplos: para que por estes dem graças a Deos, ordenem a sua vida, e costumes á imitação aos Santos e se excitem a adorar a amar a Deos, e exercitar a piedade. Se alguém pois ensinar, ou sentir o contrario destes Decretos, sejam excommungado.<sup>10</sup>

Esse trecho é deveras importante para a compreensão da importância da pintura religiosa para os habitantes de Salvador nos séculos XVIII e XIX. Trata-se de educação religiosa pela imagem, principalmente as que representassem a vida dos santos, de Cristo e da Virgem Maria. Eram elementos para instruir o povo, na sua maioria analfabeto; eram necessários para que as pessoas se lembrassem das suas obrigações religiosas; eram mesmos considerados artigos de fé, fundamentais para disseminar o Catolicismo em terras baianas. Grande fruto se poderá auferir do culto das sagradas imagens, assim se expressavam os ditames de Trento. As imagens eram consideradas beneficios celestiais na forma de manifestações para o povo, que Deus, segundo o Concílio operava através dos santos. Ratificando para os fiéis os exemplos dignificantes que deviam ser seguidos. A pena da excomunhão seria imputada às pessoas que pensassem e praticassem de forma diferente. Como fugir a normas tão rígidas de comportamento?

Em complemento foram feitas recomendações para que não se cometessem abusos nessas representações, salientando a dificuldade em condições terrenas, de conseguir aproximar-se da sua santidade.

Se alguns abusos se tiverem introduzido nestas santas, e saudaveis observancias, ardentemente deseja o santo Concilio se extingão totalmente; de modo que se não estabeleção Imagens algumas do falso dogma, que dem aos rudes occasião de erro. E se alguma vez acontecer exprimir e figurar em presença do povo indouto as historias e narrações da

---

<sup>10</sup> O Sacrosanto, e Ecumenico Concilio de Trento... p. 351-353.

sagrada Escritura, quando assim convier; seja instruido o povo, que nem por isso se figura a Divindade, como se podesse ver-se com os olhos, ou exprimir-se com figuras, ou côres algumas.<sup>11</sup>

Trento assegurava a manutenção de uma liturgia cheia de meandros, com um cabedal de cerimónias eclesiásticas, perpassada por rituais e paramentos, com missas, procissões, culto aos santos. As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, iam por essa linha e ratificavam as determinações tridentinas, adequando para os trópicos as linhas gerais de conduta e vida em sociedade.

---

<sup>11</sup> O Sacrosanto, e Ecumenico Concilio de Trento... p. 353.

## 2 Os santos e as devoções baianas: normalizações em Salvador

Com uma herança vasta vinda com colonizadores portugueses, os nascidos no Brasil mantinham a fé Católica através da devoção aos diversos santos, que proliferavam no imaginário popular. Porém, apesar do Catolicismo popular graçar com suas peculiaridades, os ditames governamentais actuavam para dirigir e orientar esses cultos.

Havia normas para o culto às imagens dos santos nas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia.

O uso das sagradas Imagens de Christo nosso Senhor, de sua Mai santíssima, dos Anjos, e mais Santos é approvedo pela Igreja Catholica, que manda as haja nos Templos, e sejam veneradas; não por que se creia que nellas há alguma Divindade, porque devão ser veneradas; mas porque o culto, que se lhes dá, se refere somente, ao que ellas representam. Por tanto conformando-nos com a antiga tradição da Igreja catholica, e definições dos Sagrados Concílios, ordenamos que ás ditas Imagens, ou sejam de **pintura**, ou de esculptura, se faça a mesma veneração, que aos originaes, e significados, considerando, que no culto, que a ellas damos, veneramos, e reverenciamos a Deos nosso Senhor, e aos santos, que ellas representam.<sup>12</sup>

Vale destacar a hierarquia das imagens sacras, vindo primeiro a do Cristo, pode-se incluir aí o Santíssimo, representando o Corpo de Deus; as imagens de Maria Santíssima, que concebeu o Verbo Divino, sem pecado; e a seguir, os demais santos, com cada templo glorificando seu padroeiro. Essa hierarquia correspondia ao que as Constituições nomeavam de *latria*, *dulia* e *hiperdulia*, respectivamente orientavam os fiéis ao modo de proceder na veneração de Deus e Cristo, Nossa Senhora e os santos, anjos e espíritos

---

<sup>12</sup> Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia (1707). São Paulo: Typografia 2 de Dezembro de Antonio Louzada Antunes, 1853. Livro I, Título VIII, n. 27, p.10. Grifo nosso.

celestiais.<sup>13</sup> Cada monumento religioso de Salvador seguia previamente essas normas. Essas imagens representavam as respectivas devoções, sendo idealizadas enquanto escultura ou pintura, mais sempre como meio de venerar a Deus e os santos.

Continuam as Constituições, versando sobre as imagens de santos:

Manda o Sagrado Concilio Tridentino, que nas Igrejas se ponhão as Imagens de Christo Senhor nosso, de sua sagrada Cruz, da Virgem Maria Nossa Senhora, e dos outros Santos, que estiverem canonizados, ou Beatificados, e se pintem retabolos, ou se ponhão figuras dos mysterios, que obrou Christo nosso Senhor em nossa redempção por quanto com ellas se confirma o povo fiel em os trazer á memória muitas vezes, e se lembrão dos benefícios, e mercês, que de sua mão recebeo, e continuamente recebe, e se incita também, vendo as Imagens dos Santos, e seus milagres, a dar graças a Deos nosso Senhor, e aos imitar; e encarrega muito aos Bispos a particular diligencia, e cuidado que nisto devem ter, e também em procurar, que não haja nesta matéria abusos, supertições, nem cousa alguma profana, ou inhonesta.<sup>14</sup>

Com essas imagens o povo mantinha na memória os feitos, vidas e exemplos de virtudes a serem seguidos. Podendo também manter uma relação mais próxima com as divindades, onde por vezes, havia muitas solicitações dos fiéis, na sua labuta quotidiana. Zelavam as Constituições por não favorecer superstições, no entanto, era necessário manter esses cultos presentes na vida da população soteropolitana.

É interessante notar que, a apresentação destas imagens, e isso também é visto na pintura religiosa, passou por um processo de humanização. Longa é a lista das madonas lacrimosas e/ou com expressões de êxtase ou carinho maternal, Cristos crucificados com fisionomias sangrentas ou de contemplação que falam aos homens exibindo suas chagas. Todas elas tinham o intuito de promover e incentivar a prática da devoção ascética.

---

<sup>13</sup> Constituições Primeiras.... Livro I, Título VII, n. 19-21, p.8-9.

<sup>14</sup> Constituições Primeiras... Livro IV, Título XX, n. 696, p.256. Grifo nosso.

Durante os séculos XVIII e XIX era lugar comum os baianos mais crentes utilizarem escapulários, crucifixos, e relíquias, entre outros sinais de que praticavam a “boa fé”. Tais objectos se caracterizavam como espécies de escudos contra as adversidades da vida, livrando-os de males temporais e espirituais.<sup>15</sup> Um dos exemplos mais característicos dessa época foi a difusão da devoção à Virgem do Rosário com o objectivo de alcançar protecção maternal sob o manto de Nossa Senhora. Difícil dizer qual ermida na Bahia que não possuísse um altar dedicado a esta invocação, que por sua vez deu origem a várias irmandades e confrarias sob os seus auspícios.

Dentro das irmandades e/ou ordens terceiras, podia-se por intermédio de práticas orientadas pela Igreja como a caridade e a filantropia garantir riquezas materiais transformadas, posteriormente, em riquezas eternas. Associada à necessidade de justificar o seu compromisso frente aos irmãos e aqueles assistidos pelos trabalhos espirituais e materiais destas legiões, formou-se uma espécie de “fábrica religiosa” voltada para a multiplicação de relíquias, imagens e outros paramentos litúrgicos. Isso explica em parte o espírito de rivalidade entre essas comunidades religiosas. As vantagens espirituais/materiais que tais patrimónios proporcionaram, numa época em que os devotos ocorriam às igrejas atraídos pelo renome do santo e pelas relíquias que estas possuíam, “se ampliou a tal ponto que tomou aspecto de idolatria.”<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Merece nota que em muitos casos o uso de signos cristãos foram usados como elementos de ostentação pública da fé para não serem alvos de possíveis incursões dos visitantes da Santa Inquisição.

<sup>16</sup> FLEXOR, Maria Helena Ochi. Idem, *ibidem*. p. 146

O carácter do Catolicismo intimista<sup>17</sup> desenvolvido pelo brasileiro no período colonial, encontrou na Baía de Todos os Santos terreno fértil para adquirir características ainda hoje latentes. A relação intimista entre o baiano e o santo chegava ao ponto do apadrinhamento. É muito comum encontrar nos registros eclesiásticos de batismos do período em estudo padrinhos e madrinhas pertencentes ao séquito celestial, sendo que Nossa Senhora sempre foi a mais cobiçada. Outro elemento é a relação com os santos, onde a troca de favores é nítida. Quantas imagens de Santo Antônio não foram colocadas de cabeça para baixo, ou arrastadas, por não ter cumprido a parte no acordo proposto pelo devoto? Ou o tratamento sempre no diminutivo acabando por padronizar a identificação dos santos dentro das igrejas, como Santa Terezinha<sup>18</sup> do Menino Jesus, ou ainda o sentimento religioso humanizado de um Deus mais familiar, proporcionando em algumas ocasiões uma aproximação, mesmo que velada, entre fidalgos e plebeus.

Nesse sentido, a escolha de um santo protector se configurava como via de regra para qualquer ato ou comportamento social, que abrangia desde a relação com o devoto comum a padroeiros de entidades, irmandades, profissões, fenómenos da natureza, lugarejos e vilas.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Sobre as relações ditas cordiais estabelecidas no Brasil desde o período colonial ver: HOLANDA, Sergio Buarque. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. Mais especificamente o capítulo V O Homem Cordial. p. 101-112.

<sup>18</sup> Trata-se de Santa Tereza de *Liseux*

<sup>19</sup> Maria Helena Ochi Flexor enumera algumas das proteções mais famosas na Bahia dos setecentos: “ Santa Isabel era protetora da Ordem Terceira de São Francisco, Santa Teresa de Jesus da Ordem Terceira do Carmo, São Crispim dos sapateiros, São José dos carpinteiros, pedreiros e marceneiros, São Jorge dos ferreiros, Santo Eloi dos ourives, São Bartolomeu dos sapateiros, Santo Antonio dos negociantes, Nossa Senhora da Fé dos solteiros, Santa Luzia dos olhos, Santa Bárbara contra as tempestades, São Francisco Xavier da cidade do Salvador...” FLEXOR, Maria Helena Ochi. *Idem*, *ibidem*. p. 146



Como já foi mencionado na capítulo anterior, na Bahia a forma mais espectacular de exteriorizar a fé ficava a cargo das procissões, que necessariamente eram manifestações colectivas de fé. Resguardada a função primeira a que elas se destinavam, eram nestas que as imagens sacras assumiam seu papel didáctico, o que, por sua vez, justifica a sua popularidade no período estudado, pois a partir de suas variantes plásticas as imagens com seus rostos piedosos, em figuras de corpos articulados permitiam um efeito mágico ao devoto de estar a um passo do seu santo protector. Funcionavam como elementos quase “vivos” que tocavam a sensibilidade religiosa das pessoas, gerando o grande acervo de imagens que ainda pode ser encontrado nas igrejas baianas.<sup>20</sup> Popularizou-se o uso de oratórios ou quartos de oração nas casas particulares, quer fosse nas cidades ou nas fazendas. Até aos nossos dias, a Bahia é mundialmente conhecida pela realização de procissões, que acabam sempre com a realização de gigantescas festas populares. Deve-se levar em consideração que as imagens sacras tinham, portanto, um importante significado visual, agindo de maneira persuasiva sobre os fiéis, podendo ser teatralizada a vida dos mesmos santos aqui na terra.

O processo de humanização das imagens dos santos propiciou, paralelamente, um fausto particular nas suas confecções. Como já foi mencionada, a forma intimista no tratamento, favoreceu a produção de peças voltadas para a ornamentação destas imagens, sendo tratadas como pessoas da família, possuindo jóias e roupas que faziam parte de um

---

<sup>20</sup> Infelizmente ao que tange a escultura ainda é mais difícil para o historiador da arte identificar a autoria das obras, sendo muito pequeno o número de obras em que a autoria é conhecida. Entre os mais conhecidos estão Domingos Pereira Baião e Francisco das Chagas, o Cabra.

contexto que acompanhavam as necessidades litúrgicas e sociais. O fausto e a ostentação em que eram apresentadas significavam para os fiéis e/ou as confrarias o nível do fervor devocional que dedicavam ao santo protector.

Na prática foi um pouco diferente a manutenção das ditas normas. Numa população formada por várias etnias e, conseqüentemente, culturas diferentes o processo de repressão às ditas heresias na Bahia encontrou a sistemática “camuflagem” concretizada no sincretismo religioso que perdura até os nossos dias. Sobre esse assunto Maria Helena Flexor afirma ser “uma religiosidade que engloba a fé católica tradicional, misturada as superstições, sobrevivências pagãs, europeias e africanas, estritamente misturadas, difíceis de serem separadas na cultura local.”<sup>21</sup>

Havia um especial cuidado com as imagens de Nossa Senhora.

.... com muito cuidado se guardará nas Imagens da Virgem Nossa Senhora; porque assim como depois de Deos não tem igual em santidade, e honestidade, convêm que sua Imagem sobre todas seja mais santamente vestida e ornada.<sup>22</sup>

Como Mãe de Jesus Cristo, os cultos marianos tinham um prestígio especial.

*L. F. Tollenare*, negociante francês que morou na Bahia, entre os anos de 1817 e 1818, quanto à devoção a Nossa Senhora, em Salvador, relata:

Na parede exterior da minha casa há o nicho de uma Nossa Senhora muito mais festejada do que o Christo. Todas as noites acendem velas em sua honra e os negros vêm cantar litânias. Estes homens tímidos não ousam dirigir-se directamente ao Todo Poderoso; procuram medeadores, e que

<sup>21</sup> FLEXOR, Maria Helena Ochi. Idem, *ibidem*, p. 145.

<sup>22</sup> *Constituições Primeiras...* Livro IV, Título XX, n. 698, p. 256.

medeiação mais tranqüilizadora do que a de uma mulher, e sobretudo, de uma mãe?<sup>23</sup>

Há de se notar que a hierarquia celestial se fazia presente nos lugares que cada imagem de santo ocupava nos templos. Existia toda uma recomendação da disposição de tais imagens no interior das igrejas, como atesta o texto que se segue.

E no que toca á preferêcia dos lugares, que entre si devem ter nos Altares, declaramos que sempre as Imagens de Christo nosso Senhor devem preceder a todas, e estar no melhor lugar; e logo as da Virgem nossa Senhora; e depois a de S. Pedro Príncipe dos Apóstolos: e que a do Patrão, e Titular da Igreja terá o primeiro, e melhor lugar, quando no mesmo Altar não estiverem Imagens de Christo nosso Senhor, ou da Virgem Nossa Senhora. E mandamos ao nosso Provisor, e Visitadores facão guardar o que nesta Constituição se ordena, procedendo contra os culpados com as penas que parecerem justas.<sup>24</sup>

Observa-se que havia um destaque para a posição do padroeiro do templo, que tem lugar de proeminência em altares, logo depois das imagens de Cristo e da Virgem.

Nesse sentido, o resguardo dos lugares sagrados era recomendado pelo Arcebispado da Bahia e mantido por irmandades de Salvador, a exemplo da Ordem Terceira da São Domingos:

Reconhecendo a Meza actual da Venerável Ordem 3<sup>a</sup>. do Glorioso patriarcha S. Domingos de Gusmão os sérios inconvenientes que deve produzir, em atrazo das idéias morais e religiozas, **o uso sempre condemnado de vestirem as paredes das Cazas pias de Painéis, ou quadros profanos, quando vestes recintos tudo sussitar pensamentos de charidade, lembranças de penitencia, imagens de salvação, considerações de amor do próximo, e de amor de Deos, proscreeva para sempre taes decorações e ornatos; e além dos passos das Escripturas Santas, e vida dos servos do Senhor, so permite se fizenos muros desta Venerável Ordem os Retratos dos nossos Irmãos**

<sup>23</sup> TOLLENARE, L. F. de . As Notas Dominicæes. IN: Revista do Instituto Geographico e Histórico da Bahia. Anno XIV. Volume XIV, N. 33. Litho-Typ. e Enc. Reis & C. Bahia, 1908. p. 61.

<sup>24</sup> Constituições Primeiras... Livro IV, Título XX, n. 699, p. 256.

**Bemfeitores, mediante consentm.<sup>to</sup> d' Administração da mesma Secretaria Dominicana.** Bahia Maio de 1849.  
Joaquim de Mattos Telles de Menezes Secr.<sup>o</sup> intr.<sup>o25</sup>

Através do trecho anterior percebe-se a necessidade de inserir nas imagens dos monumentos religiosos o máximo de sentimentos piedosos, como o próprio texto relata *pensamentos de charidade, lembranças de penitencia, imagens de salvação, considerações de amor do próximo, e de amor de Deos*. Em suma, só imagens que fizessem lembrar os santos, passagens bíblicas, quando muito retratos dos irmãos benfeitores da Ordem Terceira. Esses requisitos são mostras da mentalidade educacional da época, onde os recursos didáticos/religiosos eram propagados em larga escala. Atitudes adequadas numa sociedade constituída por tantas diferenças. A pintura funcionaria como mais uma motivação didática, respondendo aos moldes ideológicos e estéticos em voga na época, corroborando para crescimento espiritual dos fiéis. A intenção era obter da corte celestial favores espirituais e materiais, impressionando os humildes servos a partir de modelos eficazes ligando o mundo ao céu.

Contudo, havia algumas exceções na observação de tais normas, como observou Tollenare, em 1817, por ocasião das comemorações, em Salvador, do casamento de D. Pedro, herdeiro do trono português com Dona Leopoldina, Arquiduquesa da Áustria:

O casamento do príncipe real com uma archiduqueza d'Austria deu lugar aqui a regosijos públicos. Não fallarei nem das illuminações, nem das salvas, nem das procissões. Estas, entretanto, bem valeriam a pena de serem descriptas; mas, limitar-me-ei a dizer a seu respeito que vi o Menino Jesus em traje de corte, rêde nos cabellos, chapéu agalado, espada á cinta e o bastão de castão dourado em punho. As cerimônias religiosas atraíram menos gente do que em Pernambuco. Entrei com a multidão na sacristia de uma parochia que era rica e elegantemente

---

<sup>25</sup> Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco - AOTSF. Livro 3<sup>o</sup>. dos Acordãos (1829-1896). Folha 86 v. Grifo nosso.

adornada. As Nossas Senhoras e os santos predilectos repousavam em nichos com cortinas de seda cor de rosa e azul com cordões dourados; o olhar ficava deslumbrado pela quantidade e pela beleza das alfaias de prata; mas, também surpreendia-se bastante ao fixar bellissimas gravuras representando os generaes celebres que a França produzio durante a Revolução, o retrato de Napoleão em ornato imperial, os de Blücher, Wellington, Bernadote, Platoff e dos principaes soberanos da Europa; algumas molduras encerravam lindos assumptos eróticos, quaes a Fidelidade prudente cortando as azas ao Amor; este na concha de uma balança que cede ao peso de uma borboleta, etc., etc. Esta singular mistura do profano e do sagrado só era notada pelos estrangeiros.<sup>26</sup>

*Tollenare* não cita o nome da paróquia que visitou nessa ocasião, porém, diz ser rica e elegantemente adornada. Na sacristia visitada os adornos eram vários: nichos decorados com santos, alfaias de prata, gravuras representando generais da Revolução Francesa, inclusive Napoleão e soberanos europeus, além de quadros com assuntos eróticos. Como bom estrangeiro, *Tollenare*, via nitidamente a mistura entre o sagrado e o profano em Salvador.

Na singularidade dos padrões de comportamento soteropolitanos desenvolvidos entre as normas tridentinas e as práticas quotidianas, cada monumento religioso da Cidade de Salvador ordenava em seu interior uma sociedade desigual e estratificada. Era preciso conduzir regras de bom comportamento que regessem a vida dos habitantes dentro e fora dos cultos religiosos. A salvação de almas era tema recorrente, porém, cada cidadão teria que fazer por merecer essa salvação.

A igreja é Casa de Deos, especialmente deputada para seu louvor, por tanto convêm que haja nella toda a reverencia, humildade, e devoção, e devoção, e se desterrem dahi todas as superstições, abusos, negociações, tratos profanos, praticas, discórdias, e tudo o mais que póde causar pertubação nos Officios Divinos, e offender os olhos da Divina Magestade, para que se não commettão novos peccados, quando, e onde se vai pedir perdão dos commetidos. Pelo que, conformando-nos com a

<sup>26</sup>TOLLENARE, L. F. de . As Notas Dominicaes. IN: Revista do Instituto Geographico e Histórico da Bahia. Anno XIV. Volume XIV, N. 33. Litho-Typ. e Enc. Reis & C. Bahia, 1908. p. 84.

disposição dos Sagrados cânones, e Breves dos Summos Pontífices, exhortamos, e admoestamos muito a todos nossos súbditos, que assim quando entrarem na Igreja, como em quanto nella estiverem, tenham, e mostrem grande devoção, humildade, e reverencia, para que não só agradem a Deos nosso Senhor, mas também com seu exemplo movam e edifiquem os Próximos.<sup>27</sup>

Era recomendado, pois, que, dentro dos monumentos religiosos houvesse um respeito compatível com a importância dos lugares sagrados. Nesses lugares, não poderia haver “discórdias” e “tratos profanos”, como forma de regular num espaço limitado – os templos – a sociedade soteropolitana da época. As recomendações de comportamentos religioso e moral acabavam também, mediando as relações extra-muros das igrejas. Nada mais eficaz de que uma conduta religiosa que regesse também seus fiéis no dia a dia. Sagrado e profano caminhavam lado a lado.

As recomendações continuavam:

E neste nosso Arcebispado é isto necessário pelos muitos neófitos, pretos, e buçaes, que cada dia se baptizão, e convetem á nossa Santa Fé, e das exterioridades, que vem fazer aos brancos aprendem mais, do que das palavras, e doutrina, que lhes ensinão, porque a sua muita rudeza os não ajuda mais.<sup>28</sup>

Tantas recomendações, assim, eram necessárias, segundo justificativa de que em Salvador, sociedade tão heterogênea formada por livres, libertos e escravos e recém-baptizados, a gente “estúpida, rude e ignorante” precisava seguir o culto exterior e público. Para tanto, os brancos teriam que dar o exemplo. Dessa forma, a direção dos trabalhos da Igreja de Roma, tendo em vista os objectivos da Contra-Reforma fomentou em todo o reino português, inclusive no além-mar formas legais de disciplinar a vida em sociedade

---

<sup>27</sup> Constituições Primeiras... Livro IV, Título XXVII, n. 728, p. 264.

<sup>28</sup> Constituições Primeiras... Livro I Livro IV, Título XXVII, n. 728, p. 264-265.

conforme os ditames da Santa Madre Igreja, una e universal. Nas colónias portuguesas, a “fácil” aceitação de dogmas e práticas, em especial na Bahia, foram ratificadas e lastradas pelo Concílio de Trento, que teve a sua versão baiana nas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, numa nítida tentativa de disciplinarização da população local.

### 3 Os palcos das celebrações: monumentos religiosos

A análise dos monumentos religiosos de Salvador requer um estudo sobre o papel social da arte naquele período. O que era construído em termos artísticos assegurava um *status quo* de uma elite que via na espectacularização do sagrado uma maneira de controle social. A devoção era auxiliada pela iconografia religiosa e os mandatários do poder, por sua vez, utilizavam a arte religiosa como pressuposto para condicionamentos de comportamento.<sup>29</sup>

Tais obras eram encomendadas com o intuito de embelezamento dos monumentos, o que significava prestígio, poder e recursos financeiros. Cada festa em honra ao padroeiro, cada novena ou procissão movimentava a vida religiosa, económica e social da Salvador de então. Esse estado de coisas revelava até para um estrangeiro como Tollenare a importância da arte religiosa para a Salvador do período em estudo.

[...] não se deve crer que as bellas-artes sejam aqui completamente desdenhadas. A pompa do culto catholico valeu-se uma certa protecção. O architecto erigio templos, o esculptor e o pintor decoraram-lhes o interior e a musica resôa sob as suas abobodas.<sup>30</sup>

Essa dedução de Tollenare faz sentido no tocante ao aspecto de que a propensão de ostentar publicamente as devoções, com vertentes luxuosas do culto, revertia-se em benefícios para as artes em Salvador.

Tollenare continua suas análises, especificamente sobre pintura:

<sup>29</sup> Sobre a relação liturgia e arte ver especialmente LINS, Eugénio de Ávila. **Arquitectura dos Mosteiros Beneditinos no Brasil: século XVI a XIX**. Porto (Pt): Universidade do Porto / Fac. De Letras, 2002.

<sup>30</sup> TOLLENARE, L. F. de . As Notas Dominicaes. IN: Revista do Instituto Geographico e Histórico da Bahia. Anno XIV. Volume XIV, N. 33. Litho-Typ. e Enc. Reis & C. Bahia, 1908. p. 123.



A pintura não fornece quadros de preço para os altares; só se vêem miseráveis garatujas; mas, os tectos exercitam o talento do decorador que, sobre um fundo plano, representa em perspectivas planos de phantastica architectura, galerias, arcadas magníficas sobrepostas umas ás outras no gênero das frontarias das casas na Itália. Por vezes os fôrros têm cartuchos em que estão pintados os actos da vida de santo a que a igreja ou capella é consagrada. Na igreja dos Jesuítas há alguns excellentes, vistos á distancia.<sup>31</sup>

Mesmo Tollenare relatando que os quadros de altares que havia visto eram meros desenhos toscos e malfeitos, de outro modo elogia com eloquência pinturas de tetos de monumentos religiosos, citando como exemplo a antiga Igreja dos jesuítas, actual Catedral Metropolitana de Salvador.

A arte pictórica se mesclava com os intuitos religiosos. Havia uma interacção entre o sagrado e o profano, sendo o artista e, em escala mais pragmática, os solicitantes de tais obras, que, na Bahia, eram basicamente os dirigentes de irmandades religiosas, os responsáveis pela escolha das obras a serem representadas.

Igualmente por toda a Salvador, uma espécie de corrida em prol do aumento e da procura de elementos externos, que retractassem o quão “piedoso” era o sentimento do baiano em relação às suas formas de praticar a fé. O fenómeno de ostentação da fé provocou, também, o aumento pela necessidade de objectos para a guarda de relíquias, imagens, paramentos, tudo que se referisse ao sacrificio da missa, bem como, para o próprio abrigo dos fiéis. Cada vez mais luxuosos, os templos religiosos baianos, especialmente sob o patrocínio das irmandades e ordens terceiras, favoreceram o desenvolvimento da arte e o aumento do número de artistas capazes de reproduzir no plano

---

<sup>31</sup> TOLLENARE, L. F. de . As Notas Dominicæes. IN: Revista do Instituto Geographico e Histórico da Bahia. Anno XIV. Volume XIV, N. 33. Litho-Typ. e Enc. Reis & C. Bahia, 1908. p. 124

material, a expressão da possível forma que o mundo celestial pudesse possuir. A ostentação e a riqueza, hoje tão afamadas pelos tesouros e igrejas da Bahia, tinham a função de impressionar os “humildes” fiéis que nelas encontravam socorro espiritual, além de atender suas necessidades materiais e, também, de lazer. O estudo desses templos, retractam bem uma época povoada de contradições sociais, onde cada um podia, dentro do conjunto, variar suas apresentações artísticas, determinando a formação dos diversos tesouros ali conservados. Nesse contexto, formam um conjunto à parte as artes decorativas que adquiriram importância dentro do conjunto arquitetónico a partir do desejo de luxo e do interesse dos representantes da Igreja, da aristocracia e das irmandades leigas, atraídos pela beleza e riqueza dessas criações, passando a investirem nelas grandes somas de dinheiro, responsáveis pelo património de rara beleza, que são documentos a céu aberto contando a história da Bahia, em especial, parte das expressões da religiosidade, das crenças e da fé do seu povo.

Nesse interregno, a produção artística de cunho religioso na Bahia no período estudado volta-se para o resgate de imagens pertencentes a experiência quotidiana dos santos e de figuras iminentes das ordens religiosas ou leigas retractadas em imagens e pinturas nos templos aqui analisados. Poder-se-ia fazer uma longa lista de Nossas Senhoras, Cristos, Joãos e Marias, que nos tetos e paredes exibindo suas chagas e outros sinais de sofrimento e êxtase, que lhes asseguram o *status* de bem-aventurados entre aqueles que passaram por uma vida terrena, confirmando-lhes o papel de espelho de vida para o leigo. José, Maria e Jesus, representados na maioria dos casos em imagens integradas, por exemplo, eram apresentados como modelo da família cristã, representando laços de afecto, de carinho e de piedade filial.

Nessas condições, além de assumir uma expressão decorativa, a arte, em especial, a pintura, tinha o poder especial de partilhar a experiência visual do seu público com a mensagem iconográfica e propor, dessa maneira, os exemplos das vidas dos santos e beatos como modelos eficazes a serem copiados. Interessante notar que, muitas vezes, foram “as visões dos místicos que deram origem a novas iconografias”<sup>32</sup>

A importância da pintura religiosa na Bahia se revela-se também pelo facto de que (numa sociedade, onde a maioria da população era iletrada, fosse numa pintura de teto ou de painéis) a informação nela contida poder fazer a diferença na forma de “evangelizar” ou, ainda, de dar maior capacidade de atracção de novos fiéis às igrejas que patrocinassem as suas ações, em especial a representação pictórica. Assim, as pinturas representavam uma forma eficaz, da população recolher e traduzir relatos através das imagens, dentro do contexto, podendo compreender, ou, ao menos conhecer a biografia de santos, bem como passagens do Novo Testamento, em especial, da vida de Jesus Cristo e da Virgem Maria, entre outros. Também era uma preocupação retratar na iconografia a história das ordens religiosas e dos seus ícones, pois os fiéis indo às igrejas observavam as pinturas e as imagens incorporando-as à sua paisagem cultural. Fica patente, que a iconografia religiosa, neste período, assim como em outras épocas, tinha o objetivo, além da já mencionada intenção decorativa, de traçar um modelo de santidade que se configurava entre a história do santo ou da ordem e o público, onde o pintor era o responsável por tornar apta a compreensão da imagem/mensagem. Assim, a pintura tornou-se a ponte entre a história de vida a ser seguida e o expectador a quem ela se destinava, promovendo sempre o exercício

---

<sup>32</sup> FRUGONI, Chiara. *As vidas dos santos*. IN: DUBY, George. *História artística da Europa. A Idade Média*. Tomo II. Rio de Janeiro; Paz e Terra, 1998. p. 318.

de piedade. Cumpria-se a premissa de evangelizar dando ao devoto uma referência para que pudesse praticar a sua devoção, incluindo gestos e ações.

Porém, para entender como se processou o desenvolvimento da pintura religiosa na Bahia, é necessário responder a algumas questões acerca do cenário sócio-religioso. Como já foi mencionado a população baiana foi composta, inicialmente, pelo negro africano, o índio nativo e o branco português. Tal formação, promoveu no Brasil, em especial na Bahia, a tão afamada mistura de raças, desencadeando a “convivência pacífica” entre elementos culturais tão distintos e diversos. O que para muitos é conhecido como uma miscigenação democrática, se configurou ao longo dos séculos como um dos períodos mais marcantes da História do Brasil e da Bahia, conhecido, principalmente pela exclusão social baseada na cor da pele. Tal diferenciação contornada nas matizes do branco, do preto e do indígena coloriu de maneira *sui generis* a formação religiosa da população baiana, provocando um comportamento religioso voltado mais para a exteriorização da fé, do que para o entendimento dos princípios da religião Católica.

Essa forma singular de praticar a religião favoreceu, sobremaneira, o surgimento de devoções religiosas na Bahia, criando e recriando percepções e formas de relacionar-se com o divino, com o sobrenatural.

Religiosidade que se expressava na fé quotidiana de alguns e nos significados inerentes da obra, cheia de símbolos do poder. Mais do que simples estética decorativa eram produtos intencionais do meio no qual foram gerados.

Eram lugares sagrados que tinham suas edificações e reformas regulamentadas:

Conforme o direito Canônico, as Igrejas se devem fundar, e edificar em lugares decentes, e acomodados, pelo que mandamos, que havendo-se de edificar de novo alguma Igreja parochial em nosso Arcebispado se

edifique em sitio alto, e lugar decente, livre da humidade, e desviado quando for possível, de lugares immundos, e sórdidos, e de casas particulares, e de outras paredes, em distancia que possam andar as Procissões ao redor dellas, e que se faça em tal proporção, que não somente seja capaz dos freguezes todos, mas ainda de mais gente de fora, quando concorrer ás festas, e se edifique em lugar povoado onde estiver o maior numero dos freguezes. E quando se houver de fazer, será com licença nossa: e feita vestoria, iremos primeiro, ou outra pessoa de nosso mando, levantar Cruz no lugar, aonde houver de estar a Capella maior, e demarcará o âmbito da Igreja, e adro della.<sup>33</sup>

Nota-se a orientação de construir templos em lugares de relevo proeminente, “sítios altos” longe de outras construções mundanas, mesmo das residências, para preservá-las. As procissões podiam realizar-se ao redor desses templos, por ocasião de festas religiosas, comportando os fregueses do lugar e visitantes de outras freguesias.

As obras artísticas do período podem ser entrevistas como lugares essenciais para o entendimento da ordenação social onde são actuanes. Muitas vezes expressavam o sistema cultural em que actuavam. Uma sociedade colonial e escravista teria os lugares muito bem determinados nas formas de expressão artística. Seriam formas de ensinamento onde esperava-se que cada um mantivesse a ordem, sem distúrbios, ou conflitos. A fé era direccionada. Cada santo cultuado, cada festa em sua homenagem eram geridos de maneira a assegurar de que nada poderia mudar, fora do que estava previsto.

As irmandades religiosas alardeando suas riquezas instalaram-se em vários pontos da Cidade de Salvador e competiam entre si, na construção e ornamento dos seus templos. Os habitantes da capital baiana, maioritariamente viviam das suas labutas quotidianas, disputavam espaço, na luta pela sobrevivência, especialmente os escravos, ou em contrapartida, aqueles mais favorecidos, buscavam manter-se nos lugares mais privilegiados da pirâmide social. As primeiras irmandades a se estabelecerem na Bahia

---

<sup>33</sup> Constituições Primeiras... Livro I Livro IV, Título XVII, n. 687, p.252-253.

foram constituídas por pessoas brancas e, à medida que a sociedade colonial e a Igreja assumiram uma atitude de maior tolerância em relação aos negros, visando a sua integração e absorção na comunidade, estes começaram também a se organizar em irmandades, passando a participar activamente das solenidades religiosas.<sup>34</sup>

Exemplo de integração social foi a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, que inicialmente funcionou na antiga Igreja da Sé (fins do século XVII), reduto da aristocracia soteropolitana, submetida diretamente aos ditames clericais. Esse fato ocasionou desejo de sede própria, sendo o terreno doado, em 1696, pelo Rei português, D. Pedro II. A Coroa Portuguesa financiava também algumas destas reivindicações de templos cristãos para escravos.

Salvador era, por vezes palco de situações inusitadas, sendo possível uma forra de nome Roza Maria da Conceição solicitar em testamento ser enterrada no Convento de São Francisco, reduto da aristocracia da terra.

Declaro que o meu enterro será feito no Convento de São Francisco acompanhada do meu R.<sup>do</sup> Parocho, Sachristão, e seus Sacerdotes aos quaes se dará a esportola de estillo, e vella de meia libra, e as Irmandades de S. Benedito, e de N. Sr.<sup>a</sup> do Rozário da Baixa do Sapateiros, sendo eu envolta no habito Franciscano, e dizendo-se de corpo presente, e de esmolla de pataca cincoenta missas em o referido Convento, na Piedade e na minha Freguesia.

Também se darão dois mil reis aos pobres que me accompanharem a 40 reis cada hum, e se dirão mais cincoenta Missas de igual esmolla para a alma de meo marido, e 3 mais pelas Almas do Purgatório, e 3 mais, huma a Pureza de N. Sr.<sup>a</sup> outra ao Anjo da minha guarda, e outra ao Santo do meo nome de 40 reis cada huma.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Breve noticia sobre a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. IN: Arquivo da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Inventário Sumário – Salvador – Bahia. Março 1991. Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia - IPAC.

<sup>35</sup> Inventário dos bens de Roza Maria da Conceição, 1843. Secção judiciária. n. Maço: 7/793. IN: Anais do Arquivo do Estado da Bahia - APEB. v. 42. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1976. p. 196.

Roza era africana, forra, viúva, residente na Freguesia de Santana, possuidora de bens e muito previdente para realizar um testamento em que entre outras coisas recomendava sua própria alma, no pós-morte e a do marido falecido anteriormente. Digno de nota é a discrepância entre as missas solicitadas para o marido em número de 50 e apenas 3 para si mesma. Porém, recomendava-se ao seu anjo da guarda, à Nossa Senhora e a Santa Rosa. Valia pedir a intercessão dos céus para recomendar-se no além-túmulo. Ao mesmo tempo, segundo a sua declaração, o seu enterro seria efectuado no Convento de São Francisco, sendo realizada missa de corpo presente e enterramento com o hábito da referida ordem, a mesma solicita as presenças de irmandades nitidamente de devoções preferidas por escravos e libertos. Situação possível na Bahia de outrora. Em testamento eram declaradas as vontades e preocupações recorrentes durante a vida e mesmo além dela.

As devoções religiosas na Bahia podem ser estudadas a partir de inventários e testamentos, pois estes como instrumentos jurídicos tinham a prerrogativa de serem cumpridos segundo a vontade do titular. É interessante notar que, através destes o leitor pode vislumbrar “práticas supersticiosas conviverem com a religiosidade”<sup>36</sup> frequentes à devoção do baiano no período em estudo.

Na Bahia, as várias invocações da Virgem Maria, escolhida por Deus para conceber o Verbo encarnado (Lc. 1, 26-38), seguia a própria ordenação da Igreja, a devoção à Nossa Senhora, entre tantas outras invocações, são decorrentes às referências que os devotos realizavam segundo as fases de vida de Maria como da **infância** onde aparece com Santana e em alguns casos com São Joaquim; da Conceição relacionada a sua **Imaculada**

---

<sup>36</sup> FLEXOR, Maria Helena Ochi. Idem, *ibidem*. p. 145.

**Conceição**; **Encarnação** como os títulos da Boa Hora ou do Bonsucesso; às vezes, relacionando-a à **virgindade maternal** como nos casos do Rosário, do Carmo e da Misericórdia; à sua **Paixão** como da Piedade, e da **Glória**, referindo-se à glorificação de Maria a partir de invocações como da Glória e das Graças<sup>37</sup>, entre tantas outras existentes no Brasil e em todo o mundo. Porém, há ainda as invocações que estão relacionadas as denominações de lugares que muitas vezes se confundem à toponímia local. No caso de Salvador têm-se o Desterro<sup>38</sup>, da Lapa e do Boqueirão.

Os documentos consultados revelaram que fossem as casas de grandes senhores de engenho e as casas da gente simples de Salvador apresentavam sempre pequenos oratórios com imagens de Cristo Crucificado, Nossa Senhora, com predilecção pela da Conceição, Padroeira do Reino Português, Santo António, Santana, São Francisco Xavier, Padroeiro da Cidade do Salvador, e do Menino Jesus. Como já foi mencionado anteriormente, ainda neste capítulo, tais devoções eram dirigidas aos fiéis pelas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, o que denotava o cumprimento de normas por elas estabelecidas. Nesse contexto Maria Helena Ochi Flexor salienta a uniformidade estilística de todas as formas de representações das figuras santificadas, fosse através da escultura ou da pintura, todas sob a égide deste instrumento regulador da colónia brasileira.<sup>39</sup>

Assim, era utilizada a religião para ensinar aos soteropolitanos que havia uma compensação espiritual na fé e nas orações para os males terrenos. Seguiam-se os ditames e normas da Igreja Católica, claro que com uma pitada cultural baiana, daí surgindo um sincretismo religioso, muitas vezes difícil de entender quando se desvincula o contexto

<sup>37</sup> MEGALE, Nilza Botelho. *Invocações da Virgem Maria no Brasil*. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 19-20.

<sup>38</sup> Desterro é associado ao episódio bíblico da fuga para o Egito, quando da perseguição de Herodes.

<sup>39</sup> FLEXOR, Maria Helena Ochi. *As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, devoções e arte*. V Congresso de História da Bahia. Salvador, 4 a 10 de novembro de 2001.



histórico em que essa religiosidade foi formada. Como bem analisa Socorro Martinez nos séculos XVIII e XIX, não havia como separar actividade religiosa da vida social, pois todos os acontecimentos marcantes desta época estavam ligados à religião.<sup>40</sup>

O Compromisso datado de 1797 da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição, ereta na Capela do Boqueirão, bem expressa através de seu prólogo, o qual recomenda as devoções quotidianas dos habitantes de Salvador.

Aquém, se não a Vós, Ó Virgem Santíssima Senhora Nossa da Conceição, se havia de dedicar hum compromisso, cujo emprego, e empenho todo vai dirigido a procurar a Gloria de Deos, a Vossa, e a Salvação das Almas destes vossos Filhos, Devotos, e escravos, q dezejão viver, e morrer com o honrado titulo de Irmaons da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição. Dignai-vos, Soberana Senhora, de receber debaixo do Vosso poderoso Amparo esta devota Irmandade, p<sup>a</sup> que possa viver segura livre das traças, e enganços com que o Demônio, nosso cruel inimigo, procura divertir os cuidados, p<sup>a</sup> se não empregarem todos nas obrigaçoens, q tem os vossos devotos Irmaons de vos amar, e servir, e já sois Divina Mestra, e fonte de toda a sabedoria, illustrai os entendimentos dos vossos indignos Irmaons, p<sup>a</sup> q possam perceber os documentos que lhes da este Compromisso, movendo-lhes os coraçõens a abraçarem tudo quanto virem lhes pode servir de proveito p<sup>a</sup> suas almas, e vivem como verdadeiros Christaons, e Filhos Vossos, p<sup>a</sup> conseguirem a dicta, e felicidade de hirem gozar da Vossa Gloria. Aceitai a limitada offerta, q. vos fazem estes vossos escravos, dezejosos de verem augmentada a Vossa Gloria, e de se mostrarem agradecidos a os inumeráveis benefícios q de vossas Piedozas e Liberaes Maons recebem, e dignai-vos finalmente O' May amabilíssima, de lhos continuar, alcançando do Vosso Amantíssimo Filho, o perdão de suas culpas, e hum auxilio muito efficaz de sua Divina Graça, p<sup>a</sup> q possam hir gozar a sua, e a Vossa Vista, e Companhia na Gloria, aonde o louvem, e amem eternamente amém.<sup>41</sup>

Louvava-se Nossa Senhora através da edificação de uma Irmandade e ao mesmo tempo tinha-se em mente salvar as almas dos envolvidos. Sob os auspícios e benesses da

<sup>40</sup> MARTINEZ, Socorro Targino. **Ordens Terceiras: ideologia e arquitetura.** Dissertação para Mestrado em Ciências Sociais – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal da Bahia. p 14.

<sup>41</sup> Compromisso da Irmand<sup>o</sup> da May de Deos e Snr<sup>a</sup> da Conceição. Erecta na sua Capella do Boqueirão além do Carmo em reforma de outro: anno de 1897.

Virgem era posto o Compromisso da Irmandade para que a mesma intercedesse junto ao seu Filho para a salvação das almas dos irmãos da referida confraria religiosa.

Numa sociedade em que as pessoas eram ensinadas a comprar indulgências, participar acintosamente das celebrações religiosas, colaborar com as obras das igrejas, viver religiosamente seu quotidiano, marcados por ritos que ratificavam a fé, havia quase que o dever de ornar os monumentos religiosos com toda pompa e circunstância de que eram merecedores. Assim, a arte de cunho religioso relacionava a crença com os meios de devoção aos santos, a Virgem, a Jesus, incentivando a piedade da população.

Ricos e pobres, cada qual ao seu modo colaboravam na edificação do espectáculo religioso, principalmente com as obras das igrejas. Por conta desse costume dá-se tão eloquente decoração artística de Salvador no período. Toda uma gama de artistas foram envolvidos nessa empreitada, inclusive os pintores, objecto de estudo. As grandes encomendas surgem nessa época através das solicitações das mesas administrativas das irmandades e ordens primeiras e terceiras, tendo como grandes telas os interiores das igrejas.

Nos espaços religiosos de devoção que os baianos dos séculos XVIII e XIX mais frequentavam e conseguiam tecer suas relações de alianças, convivência temporal e sagrada. Nos templos e seus adros havia uma circularidade cultural/religiosa, que agitava a Cidade e fazia de Salvador um núcleo capaz de aliar desenvolvimento, tradição e renovação de ideias e comportamentos. Era um mosaico formado enquanto sede colonial e um dos portos mais importantes da América

Assim, proliferavam em Salvador construções do género religioso, servindo de esteio a cada parcela da população. Se aos escravos, por exemplo, não era concedido o

direito de acesso aos espaços reservados a brancos, havia obras especialmente realizadas por braços servís para atender suas necessidade de desenvolver seus cultos.

Os monumentos religiosos por si eram obras arquitetônicas admiráveis, mas o que realmente os colocava numa posição de destaque era a sua ambivalência social, seus adornos, alfaias, pinturas, imagens; além dos cultos fortemente ritualizados, as festas e toda a liturgia, o que fazia desses lugares espaços sagrados de grande relevo social.

Havia uma dinamização do espaço sagrado. Desde o lançamento de uma pedra fundamental, ou até mesmo antes disso, com a propensão de algum benfeitor de doar ou angariar recursos para edificar esses monumentos, configurava-se todo um processo social, que mobilizava parcelas da sociedade baiana. Exemplo de benfeitores foram o Tenente Coronel Manoel Ramos Parente e sua mulher, D. Barbara de Almeida dos Reis. Ele familiar do Santo Officio e membro da Ordem de Christo, ambos possuidores de terras, em parte doadas para edificação da Igreja da Saúde e da Glória.

A Igreja da Saúde e da Glória foi feita pelo Tenente C<sup>el</sup> Manoel Ramos Parente, cidadão e cavalheiro professo da ordem de Christo, e familiar do Santo Officio, à custa de sua fazenda, e de sua mulher D. Bárbara de Almeida dos Reis nos terrenos de suas próprias terras q possuem onde chamão Alvo, e botou a 1<sup>a</sup> pedra de prata lavrada a Ex<sup>mo</sup> Sr. Vasco Fernandes Cezar de Menezes, Vice-Rei d'este Estado do Brazil em 2 de Fevereiro de 1723. No tempo de 1 anno completo estava feita a Capella-mor, e Sacristia, e casa das tribunas, e levou a Imagem de N. S<sup>r</sup> em procissão solemne pelas ruas da Cidade até collocar no Throno, fazendo a 1<sup>a</sup> festa com Missa cantada, e SS. exposto com 2 sermões e tudo a sua custa no anno de 1724, de q. forão elle e a mulher juizes. Depois foi continuado com as obras até que a deixou acabada de todo as paredes, q. depois d'elle morto, sua mulher cobriu e acabou, e fallecendo aquele Tem<sup>te</sup> C<sup>el</sup> em 8br<sup>o</sup> de 1726 doou todas as terras q possuia no d<sup>o</sup> lugar do Alvo encorporadas a m<sup>ma</sup> Igreja com a administração de sua mulher enquanto viva, e depois ao Thezoureiro d'esta Irm<sup>e</sup> p<sup>a</sup> q. o rendimento das terras repartida em 2 partes fosse 1 p<sup>a</sup> missas de esmola p<sup>r</sup> sua alma e de sua mulher, ditas na m Igreja pela Irm<sup>de</sup> tomadas as terras na sua meação p<sup>r</sup> fazer à dita N S<sup>ra</sup> da Se Gloria administradora d'ellas p<sup>r</sup> não

de seu Thz<sup>o</sup>, e se gaste a parte q lhe tocar nas obras e no que fosse necessário p<sup>a</sup> a dita Igreja - em jan<sup>o</sup> de 1723.<sup>42</sup>

Nota-se quão poderoso era o referido casal benfeitor da Igreja da Saúde e Glória, haja vista os encargos para a construção de um templo dessa magnitude.

Depois de construídos, os monumentos religiosos, havia a necessidade constante de reformar tais prédios, o que novamente gerava a necessidade de todo um esforço para garantir a perenidade do lugar de culto. Intempéries da natureza, desabamentos, a ação do tempo, ou simplesmente a renovação da decoração que se julgava insuficiente eram motivos para reformas.

Até mesmo para reger os momentos da vida da população havia de se lembrar dos sinos das igrejas, que marcavam momentos festivos, de devoção ou de anúncio de enterros. As imponentes torres vigiavam os habitantes de Salvador e lembrava-os de suas obrigações. Um bom fiel teria que estar vinculado a uma irmandade religiosa para que o professar da sua religiosidade fosse reconhecido pelos confrades enquanto parte de um corpo harmônico, que vinculava a extensão da fé com as ações terrenas.

Era dever garantir a salvação depois da morte, sendo um cristão cumpridor dos seus deveres. Convém dizer que, era fundamental, desde criança, ter acesso ao mundo religioso, e o primeiro passo era o batismo. Ser pagão era sem dúvida um motivo de desconfiança e de marginalização, uma condição quase impensável naquela época. Convivia-se com o perigo iminente dos processos da Santa Inquisição, que eram uma ameaça para a própria sobrevivência do indivíduo. Só mesmos os ímpios, os hereges ou aqueles considerados fora da condição de homem estavam isentos de tal processo. Porém, mesmo sendo uma

---

<sup>42</sup> Apontamentos do Compromisso. Cap. 1<sup>o</sup>. Acervo particular Marieta Alves. APEB.

sociedade escravista havia em Salvador uma natural propensão de escravos e libertos para o caminho do Baptismo, pois era (e ainda é) o ritual de entrada, o Sacramento que “marca” com a cruz a sua inclusão para a Igreja e, assim, nela permanecer. Lógico que existiam resistências a tais encaminhamentos, pois uma adesão religiosa tinha repercussão cultural e social.

Para a população de Salvador, cada templo materializava as características celestiais. As igrejas eram as Casas de Deus que os homens frequentavam durante sua estadia na terra. Nesta época os templos católicos eram igualmente o local privilegiado de sepultura dos fiéis. Assim, em Salvador, eram também locais onde vivos e mortos se encontravam. No interior dos templos, eram sepultados os baianos, formando um piso de lápides, por onde os vivos transitavam livremente. Os baianos foram assim acostumados pelos ditames clericais, haja vista as determinações das Constituições Primeiras sobre o assunto:

É costume pio, antigo, e louvável na Igreja Catholica, enterrarem-se os corpos dos fieis Christãos defuntos nas Igrejas, e Cemitérios dellas: porque como são lugares, a que todos os fieis concorrem para ouvir, e assistir ás Missas, e Officios Divinos, e Orações, tendo á vista as sepulturas, se lembrarão de encommendar a Deos nosso Senhor as almas dos ditos defuntos, especialmente dos seus, para que mais cedo sejam livres das penas do Purgatório, e se não esquecerão da morte, antes lhes será aos vivos mui proveitoso ter memória della nas sepulturas. Por tanto ordenamos, e mandamos, que todos os fieis que neste nosso Arcebispado fallecerem, sejam enterrados nas Igrejas, ou Cemitérios, e não em lugares não sagrados, ainda que elles assim o mandem: porque esta sua disposição como torpe, e menos rigorosa se não deve cumprir.<sup>43</sup>

Neste trecho é claro o sentido didático de atitude de manutenção das sepulturas sob o teto das igrejas. Os mortos seriam lembrados pelos vivos, que rezariam por suas almas

---

<sup>43</sup> Constituições Primeiras... Livro I Livro IV, Título LIII, n. 843, p.295.

aliviando os males do purgatório. Por outro lado, a imagem da morte estaria sempre presente entre os vivos. Era uma ordem clerical, que o enterramento de todos os que falecessem no Arcebispado da Bahia fosse em lugares sagrados: nas igrejas ou nos cemitérios delas. Sendo repugnante qualquer ato contrário.

E continua:

E porque na visita, que temos feito de todo nosso Arcebispado, achamos, (com muito grande magoa de nosso coração) que algumas pessoas esquecidas não só da alheia, mas da própria humanidade, mandão enterrar os seus escravos no campo, e matto, como se forão brutos animaes: sobre o que desejando Nós prover, e atalhar esta impiedade, mandamos, sob pena de excommunhão maior *ipso facto incurrenda*, e de cinquenta cruzados pagos do aljube, applicados para o accusador, e suffragios do escravo defunto, que nem-uma pessoa de qualquer estado, condição, e qualidade que seja, enterre, ou mande enterrar fora do sagrado defunto algum, sendo Christão baptizado, ao qual conforme a direito se deve dar sepultura Ecclesiastica, não se verificando nelle algum impedimento dos que diante se seguem, pelo qual se deva negar. E mandamos aos Parochos, e nosso Visitadores, que com particular cuidado inquirão do sobredito.<sup>44</sup>

Esse trecho anterior a determina que mesmo os escravos, sendo é claro batizados, tinham direito a serem enterrados em lugares sagrados. E os seus donos que não cumprissem isso poderiam até ser excomungados.

Logo a seguir está a ratificação dessas normas:

Conforme a direito é permittido a todo Christão eleger sepultura, e mandar enterrar seu corpo na Igreja, ou adro, que bem lhe parecer, conforme sua vontade, e devoção. Pelo que ordenamos, e mandamos, que cada um seja enterrado na sepultura, que escolher...<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Constituições Primeiras... Livro IV, Título LIII, n. 844, p.295-296.

<sup>45</sup> Constituições Primeiras... Livro IV, Título LIII, n. 845, p.296.

Ou seja, todo cristão batizado tinha direito de escolher dentre os inúmeros lugares sagrados de Salvador, aquele que pretendia para o seu sepultamento. Não é de admirar pois, o horror que causava qualquer ato contrário às normas. Os cemitérios ou catacumbas das irmandades foram construídos por motivo de higiene, no século XIX. Normalmente eram edificadas nos subsolos dessas corporações religiosas. Pode-se imaginar os odores fétidos nas igrejas, que poluíam seus ares celestiais, além de poder causar a propagação de doenças. Em 1836, houve a cemiterada, já citada no capítulo anterior, por conta do horror da população em conceber enterros fora dos lugares sagrados. A questão de saúde pública só foi solucionada em 1850, pois houve em Salvador uma epidemia de febre amarela, havendo proibição de enterrar cadáveres nas igrejas.

#### 4 Os monumentos religiosos analisados

A Bahia prima, no Brasil, pela importância de seus monumentos religiosos, destacando-se a pintura decorativa dos mesmos, que até hoje pode ser admirada por visitantes. Essa relevância é percebida por Clarival do Prado Valladares quando o mesmo afirma que a pintura religiosa monumental, na Bahia, pode ser encontrada num volume remanescente considerável, com uma diversidade estilística individual notória.<sup>46</sup>

Na história dos monumentos religiosos de Salvador, tem-se a Igreja da Ajuda como referencial. Esse templo foi a primeira capela erguida na capital soteropolitana, segundo Carlos Ott,<sup>47</sup> quando da fundação de Salvador, juntamente com a da Conceição da Praia, uma na Cidade Alta e outra na Cidade Baixa, sendo primordiais enquanto pré-requisitos para o povoamento português, ambas próximas ao núcleo inicial citadino.

Foram os afilhados e parentes de Diogo Álvares Correia, o Caramuru, grande alinhado de Tomé de Souza no povoamento de Salvador, os responsáveis pela construção da primeira Igreja da Ajuda. Caramuru vivia entre os índios, antes da chegada do Primeiro Governador Geral do Brasil, esta convivência o levou a casar com uma índia, Catarina Paraguaçu. A Igreja da Ajuda foi chamada de “a Sé de Palha” pelo povo.<sup>48</sup>

Tollenare, tece as seguintes conjecturas sobre a Salvador que conheceu em 1817, e sobre a época em que Caramuru nela viveu:

<sup>46</sup> VALLADARES, Clarival do Prado. **Notícia sobre a pintura religiosa monumental no Brasil**. IN: BRACARA AUGUSTA – Revista Cultural de Regionalismo e História da Câmara Municipal de Braga. v. XXVII. N.ºs 63 (75) – I Tomo. Ano de 1973. p. 250.

<sup>47</sup> Ott, Carlos. **Igreja da Ajuda**. In: Anais do Arquivo do Estado da Bahia. Volume 46, 1982. p. 319

<sup>48</sup> Sobre o Caramuru ver: TAVARES, Luis Henrique Dias. **História da Bahia**. São Paulo: UNESP: Salvador: EDUFBA, 2001.



Há apenas trezentos annos que um portuguez, chamado Alvarez, naufragou numa costa desconhecida.

Os seus companheiros de viagem foram devorados á sua vista pelos povos selvagens que a habitavam. O arcabuz de que estava armado e a sua presença de espirito no uso que delle fez, o salvaram de tão funesta sorte e lhe valeram tornar-se o chefe destes mesmos índios, cuja estima e respeito soube conquistar. Esta costa era a entrada da Bahia de Todos os Santos, onde me acho há oito dias. Neste mesmo lugar, onde há tão pouco tempo se encontravam a anthropophagia, a barbaria e os desertos, **encontro uma grande e populosa cidade, habitação da opulência, das artes, dos prazeres e da corrupção de costumes que os acompanham. É S. Salvador da Bahia.**<sup>49</sup>

Bela Cidade, Salvador, Metrópole Colonial, que em trezentos annos despontou em toda sua opulência.

Porém, nos primeiros annos de sua construção é necessário salientar que Tomé de Souza deu prioridade a Igreja da Conceição da Praia em termos de melhoramentos arquitetónicos, sendo então considerada a igreja principal da Cidade, pois o governador e seus subalternos moraram por aproximadamente um anno em uma nau, ficando a Igreja da Cidade Baixa, mais acessível.

Quando em 1552, se iniciou a construção dos alicerces da Sé, na Cidade Alta, a Igreja da Conceição da Praia foi ultrapassada em prestígio, pela Igreja da Ajuda.

Falando-se da antiga Sé é necessário fazer um breve interregno sobre esse monumento. A referida Igreja levou annos, para ser construída e recebeu subsídios por parte da Coroa Portuguesa. As capelas foram feitas por irmandades. Muitas vezes, esmolas e contribuições do povo socorriam as necessidades prementes. Ao longo dos séculos XVII e XVIII, a Sé foi reformada. Segundo Eugênio Lins, em princípios do século XVII, a Sé foi demolida, devido ao péssimo estado de conservação, assim foi construído um novo edificio,

---

<sup>49</sup> TOLLENARE, L. F. de . As Notas Dominicaes. IN: Revista do Instituto Geographico e Histórico da Bahia. Anno XIV. Volume XIV, N. 33. Litho-Typ. e Enc. Reis & C. Bahia, 1908. p. 41. Grifo nosso.

no mesmo local do primeiro, tendo porém, apenas uma nave, já que a anterior era dividida em três naves.<sup>50</sup>

Por volta de 1624, durante a invasão holandesa na Bahia, a Sé tornou-se um edifício com fins militares de defesa. Mesmo depois de desocupado o território baiano, em 1625, a Sé ficou desactivada nos aspectos do culto até 1634, quando chega à Salvador o Bispo Dom Pedro da Silva e Sampaio. As obras foram realizadas nessa fase, com recursos da Coroa Portuguesa e esmolas de fiéis. Foram conturbados os primeiros cinquenta anos do século XVII para o Brasil, período de incursões de nações europeias visando o domínio do território, sendo a maior parte das verbas régias portuguesas reservadas para gastos militares, desviando assim, verbas para construção e manutenção de monumentos religiosos. Depois dessa fase, a Sé seria reformada com melhores materiais e um porte mais avantajado. Porém, ressalva-se que ao mesmo tempo, que eram concluídas obras em parte da Sé, outra parte já se encontravam em péssimo estado de conservação. Os custos dessas obras e reparos eram vultuosos. Por volta da terceira década do século XVIII, a Sé já estava praticamente concluída.<sup>51</sup>

Em 1765, a Sé foi para a Igreja do Colégio dos Jesuítas - que haviam sido expulsos do Brasil - enquanto a Sé não tivesse condições de atender aos serviços do culto. Nesse período a antiga Sé estava sem condições de atendimento às necessidades dos fiéis. Isso proporcionou um certo desentendimento das autoridades quanto ao templo.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> LINS, Eugênio de Ávila. **A antiga Sé da Bahia**: uma referência para a arte luso-brasileira. p. 02. (mimeografado)

<sup>51</sup> LINS, Eugênio de Ávila. *Idem*, *ibidem*. p. 06.

<sup>52</sup> LINS, Eugênio de Ávila. *Idem*, *ibidem*. p. 07.

Como era gestor e mesmo financiador dessas obras, o Governo Português, chegava a influenciar e definir os elementos construtivos e artísticos das edificações executadas no além mar, mesmo que às vezes fosse por razões económicas.<sup>53</sup>

Vilhena, em fins do século XVIII, descreve a Sé:

É a Sé Catedral um grande templo de uma só nave, com as capelas laterais muito fundas, e por isso escuras, e toda ela de gosto antigo. O seu teto era de madeira, e apainelado todo com muito boas pinturas, e porque ameaçava pronta ruína, se apeou êste ano; pelo que ficou bem pouco decente para as funções para que é destinado, visto que pouco difere de um grande armazém. Era a sua frontaria toda de pedra do país, lavrada, e ornada de colunas retorcidas, com duas esbeltas, e elevadas tôres, todas da mesma pedra, situada no cimo da montanha, com portas para o Ocidente, cuja figura era, a que verás na estampa junta. Destas Tôres se arruinou a da parte do Sul, e algumas poucas pedras do frontispício, e isto por gemer a sua base instável debaixo de tão enorme peso. Para evitar os estragos que aquela ruína ameaçava, fazendo correr a terra da montanha, se dispenderam avultadíssimas somas a S. Majestade no levante de uma muralha...<sup>54</sup>

O erudito e professor, tece um relato sobre o péssimo estado de conservação da Sé, inclusive sobre o teto que foi abaixo, colocando em desuso o templo por falta de condições. Para evitar desmoronamento de terra foi construída uma muralha de contenção, às custas dos cofres reais.

Vilhena continua:

Apesar pois da grossura, comprimento, e altura desta muralha; ela rebentou por três partes, e a Sé se arruinou, vindo a ser demolido todo o frontispício, e tôres, quando demolida que fosse a da parte do Sul, e metidas algumas pedras na parede do frontispício em lugar das que haviam lascado, que não eram muitas; asseveram engenheiros de bom nome, que ela ficaria por muitos anos estável, e se faria a despesa com a quarta parte de dezessete mil cruzados, e duzentos mil réis, que a Real Fazenda despendeu pela desnecessária demolição do frontispício, e

<sup>53</sup> LINS, Eugênio de Ávila. Idem, *ibidem*. p. 10.

<sup>54</sup> VILHENA, Luís dos Santos. *A Bahia no Século XVIII*. v. I. Salvador: Editora Itapuã, 1969. p. 67.

Tôrres. Quando nos fins de 1787 cheguei a esta cidade vi ainda toda a grande Praça de Jesus, cheia de pedraria tirada daquela demolição, à exceção das colunas, bases, e capitéis que ficaram, e existem dentro no adro da Sé; notei porém com admiração, que dentro em dois anos desapareceu inteiramente toda aquela pedra, ficando a praça limpa.<sup>55</sup>

A muralha de contenção da Sé não conseguiu surtir efeito, tendo arrebentada, ao passo que o frontispício e as torres demolidos, talvez por falta de reparos constantes, o que ocasionou gastos maiores por parte da coroa portuguesa.

Por volta do final do século XVIII, a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Sé praticamente assumiu a manutenção dessa Igreja, sendo sua gestora até 1933, ano da demolição da mesma.<sup>56</sup>

Isto posto, voltemos a discorrer a respeito da Igreja da Ajuda. A segunda Igreja da Ajuda foi erguida com alicerces de pedra e cal, paredes de taipa e cobertura de telhas. Nesse templo realizado o culto pelo Primeiro Bispo do Brasil, Dom Pedro Fernandes Sardinha, até 1579. Esse ano marca a edificação da terceira Igreja da Ajuda, com abóbada de berço e feita de tijolos, templo demolido em 1912. A atual Igreja da Ajuda teve sua construção realizada entre 1912 e 1923. Esses avanços arquitetônicos levavam anos para serem conquistados e como bem analisa Clarival do Prado Valladares madeirar e telhar, era o mais importante para as construções dos templos, que passavam das paredes de taipas e coberta de palha, para a pedra e cal, e, num segundo passo, para a capela-mor de painéis pintados.<sup>57</sup>

Com o passar dos anos, a Igreja da Ajuda teve um espaço secundário, sendo utilizada quando a Sé estava em reforma.<sup>58</sup> No século XVIII, uma Irmandade de Militares,

<sup>55</sup> VILHENA, Luís dos Santos. Idem, *ibidem.* p. 68.

<sup>56</sup> LINS, Eugênio de Ávila. Idem, *ibidem.* p. 10.

<sup>57</sup> VALLADARES, Clarival do Prado. Idem, *ibidem.* p. 244.

<sup>58</sup> OTT, Carlos. Igreja da Ajuda. Idem, *ibidem.* p. 321.

com quartel localizado na Palma passou a administrá-la. Em 1823, a Irmandade de Senhor Bom Jesus dos Passos e Vera Cruz foi transferida do Convento do Carmo para a Igreja da Ajuda. Quando essa Irmandade aí se instalou encontrou a Igreja abandonada. Ao que parece os soldados não tinham cuidado bem do templo passando a administração da referida Igreja para a Irmandade dos Passos, em 1827.

Nessa fase, por volta de 1834, o itinerário da procissão dos Passos foi alterado, sendo restaurados os nichos dos Sete Passos, situados em ruas por onde passava. Em 1844, foram realizados novos painéis, sendo o artista contratado Bento José Rufino Capinan. Foram ainda douradas três cadeiras de celebrantes em dias de festa pelo pintor Tranquilino Pereira Velozo. Vale dizer que, a pintura da Verônica usada em procissões foi realizada por João Nunes da Mata. Anos depois, em 1853, José Rodrigues Nunes pintou cenas da paixão de Cristo nas paredes da Igreja da Ajuda.

Entendendo a importância e o papel dos monumentos religiosos em Salvador desde sua fundação, tendo como referencial a Igreja da Ajuda, a antiga Catedral, hoje demolida e a Igreja do Colégio dos Jesuítas, atual Catedral, inicia-se a análise com dois monumentos importantes que possuem pinturas atribuídas a Antonio Simões Ribeiro e que servem de modelo ao programa iconográfico difundido na Bahia durante a segunda metade do século XVIII: a Igreja do Convento do Desterro e da Igreja do antigo Colégio dos Jesuítas.

Destacam-se as pinturas do teto da sacristia e do coro da clausura da Igreja do Convento do Desterro. Em seguida, as pinturas contidas no antigo Colégio dos Jesuítas (actual Catedral) que se encontram no forro da sacristia da biblioteca, atribuída também a António Simões Ribeiro.

Passando desses monumentos que entendem-se como antecedentes ou matrizes geradoras da produção artística local, tem-se o início com a pintura do teto da Igreja de

Nossa Senhora da Saúde e Glória, tão bem resgatado por Marieta Alves através dos documentos de contrato entre a Irmandade e o artista que venceu a concorrência Domingos da Costa Filgueira. Desta forma, esta é considerada a primeira obra documentada, datada de 1765. Em seguida temos a pintura da Igreja da Conceição da Praia que foi realizada por José Joaquim da Rocha, em 1773.

Assim, no capítulo ora apresentado passar-se-á a uma breve incursão histórica sobre os monumentos religiosos de Salvador onde se encontram pinturas religiosas executadas no período de 1790 a 1850, bem como, os aspectos devocionais dos santos padroeiros que seriam a primeira razão de ser desses templos. Elementos estes, que nos parecem necessários para uma melhor compreensão do objeto de estudo.

Para efeito de estudo foram seleccionados os quinze monumentos que serão apresentados abaixo. Em relação ao Convento do Desterro e do Antigo Colégio dos Jesuítas (actual Catedral Basílica) consideramos importante a inclusão por possuírem pinturas em perspectiva atribuídas a António Simões Ribeiro, mesmo sendo o período da execução desses monumentos anterior ao nosso recorte estudado, pelo fato de considerarmos estas como modelos que influenciaram a execução das obras nos templos aqui listados. Para isso, têm-se como referência metodológica Carlos Ott, especialmente, o livro “A Escola Bahiana de Pintura” que abrange o período de 1764-1850. O autor, através do estudo dos principais ícones da pintura religiosa na Bahia traça o ambiente cultural baiano e a, conseqüente, formação de um estilo dos artistas que actuaram na confecção de tais obras, tendo em José Joaquim da Rocha o principal expoente da pintura, o qual influenciou outros, a exemplo de José Teófilo de Jesus.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> OTT, Carlos. **A escola bahiana de pintura. 1764-1850.** MWM Diesel / Raízes Artes Gráficas, 1982.

Propõem-se a análise das pinturas enquanto documentos de uma época, procurando compreender a actuação dos pintores dentro do cenário social e religioso, bem como, as influências sofridas pelos mestres pintores baianos de outrora.

Os monumentos estudados são<sup>60</sup>:

Igreja do antigo Colégio dos Jesuítas (atual Catedral Basílica do Salvador);

Igreja do Convento de Santa Clara do Desterro da Bahia

Igreja de Nossa Senhora da Saúde e Glória;

Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia;

Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos;

Igreja e Ordem Terceira de São Domingos;

Igreja SS. Sacramento do Passo;

Igreja de Nossa Senhora da Palma;

Igreja e Convento de Nossa Senhora da Conceição da Lapa;

Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora da Conceição do Boqueirão;

Igreja e Ordem Terceira do Carmo;

Igreja de Nosso Senhor do Bonfim;

Igreja de Nossa Senhora do Pilar;

Casa Pia Colégio dos Órfãos de São Joaquim;

Igreja da Ordem Terceira de São Francisco.

---

<sup>60</sup> Infelizmente as informações colhidas sobre os templos estudados durante a pesquisa se configuraram de maneira geral escassas diante do descaso de alguns dirigentes das igrejas, bem como do pouco número de estudos acerca dos mesmos.

**Quadro 2 Devoções distribuídas por monumento religioso**

<b>Monumentos religiosos</b>	<b>Devoções*</b>
Igreja do Colégio dos Jesuítas (atual Catedral Basílica do Salvador)	São Inácio de Loyola, Santa Úrsula e as onze virgens, o Salvador, SS. Sacramento, São Francisco Xavier, São Francisco de Borja, Nossa Senhora da Fé, N. S. da Conceição, Nossa Senhora das Maravilhas, Nossa Senhora de Guadalupe.
Igreja do Convento de Santa Clara do Desterro da Bahia	Santa Clara, São Francisco, Senhor dos Passos, Nossa Senhora das Dores, Santo Antonio, Coração de Jesus, São José, Santana, São Joaquim, Senhor das Misericórdias, Santa Rita, Santa Thereza, Nossa Senhora da Piedade, Menino Jesus, Senhor Morto, São João Batista, Santa Helena.
Igreja de Nossa Senhora da Saúde e Glória	Nossa Senhora da Saúde, Nossa Senhora da Glória, Santo Antônio, Coração de Jesus, Nossa Senhos da Boa Morte.
Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia	Nossa Senhora da Conceição, SS. Sacramento, São Benedito, Santana, São Joaquim, Nossa Senhora do Rosário, São Pantaleão, Santa Marta, São Miguel, Santo Antonio, São João de Brito, Sagrado Coração de Jesus, São Cristóvão, Nossa Senhora Aparecida, São João Batista, Nossa Senhora de Fátima, Nossa Senhora das Dores, São José, Menino Jesus.
Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos	Nossa Senhora do Rosário, São Domingos, Apóstolo São João, São João, São Benedito e Santo Antônio de Cartegerona.
Igreja e Ordem Terceira de São Domingos	São Domingos, Nossa Senhora da Conceição, São Gonçalo de Amarante, São José, Santa Rosa de Lima, Santa Catarina de Sena, Santa Cecília, Santa Paula, Senhor do Bonfim, Nossa Senhora do Rosário, São Francisco, São Thomaz de Aquino, Senhor Ressuscitado, Nossa Senhora das Dores.
Igreja do SS. Sacramento do Passo	SS. Sacramento, São José, Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora Mãe dos Homens.
Igreja Nossa Senhora da Palma	Nossa Senhora da Palma, Senhor da Cruz, Santo Agostinho, Santa Helena.
Igreja e Convento de Nossa Senhora da Conceição da Lapa	Nossa Senhora da Conceição, São José, São Francisco.
Igreja da Ordem Terceira de N. S. da Conceição do Boqueirão	Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora das Dores, São Tomáz, Santa Rita dos Impossíveis.
Igreja e Ordem Terceira do Carmo	Nossa Senhora do Carmo, Senhor Morto, João Evangelista, Maria Madalena, Santo Elias, Santa Teresa.
Igreja de Nosso Senhor do Bonfim	Senhor Jesus do Bonfim, São Joaquim, Santana, São José, Nossa Senhora da Boa Morte, Nossa Senhora da Guia, Coração de Jesus, São Gonçalo de Amarante, Santo Antônio, São João, Maria Madalena.

\* Merece nota que muitas destas devoções veneradas em Salvador têm origem espanhola, caracterizando também sua influência na formação religiosa no Brasil. Dentre os santos mais populares na Espanha e que tiveram culto no Brasil, destacam-se: Santo Ignácio de Loyola, São Francisco Xavier, Santa Tereza D'Ávila, Nossa Senhora do Pilar, Nossa Senhora de Guadalupe, entre outros. Ver especialmente MOTT, Luiz R. B. **A influência da Espanha na formação religiosa no Brasil**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1993.



Igreja de Nossa Senhora do Pilar	Nossa Senhora do Pilar, Senhor do Bom Caminho, Santa Luzia, São Sebastião, SS. Sacramento, Santa Rita de Cássia, Nossa Senhora da Piedade, São Francisco Xavier, Santo Antonio, São Gonçalo de Amarante, São Miguel, São Pedro, São José.
Casa Pia Colégio dos Órfãos de São Joaquim	São Joaquim, São Pedro de Alcântara, Santíssima Trindade, Nossa Senhora, Santana, São Joaquim, São José.
Igreja da ordem Terceira de São Francisco	São Francisco, Nossa Senhora da Conceição, São Francisco, São Domingos, Santa Isabel de Portugal, Santa Isabel da Hungria, Santo Ivo Doutor, São Luiz Rei de França, Nossa Senhora da Soledade, São Roque, Nossa Senhora das Dores, Senhor Morto, Santa Roza de Viterbo, Santo Antonio, Cristo Crucificado.

Através do quadro 2 observa-se que Nossa Senhora da Conceição é padroeira de três monumentos estudados: Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora da Conceição do Boqueirão e Igreja e Convento de Nossa Senhora da Conceição da Lapa. Como já foi mencionado, essa devoção era uma das formas de culto e prestigiosas, tornando-se a referida santa a Padroeira da Bahia.<sup>61</sup>

Percebe-se que algumas devoções se repetem, sendo muito freqüente o seu culto na Bahia: Santana, Santo António, São José, São Joaquim, São Francisco, Senhor Morto, SS. Sacramento, São João, Nossa Senhora das Dores, Nossa Senhora do Rosário, Coração de Jesus, São Gonçalo de Amarante, Senhor do Bonfim, Nossa Senhora da Boa Morte, Nossa Senhora da Piedade, São Benedito e São Domingos.

Verifica-se primeiramente uma certa preferência para as devoções da Sagrada Família: Cristo, Maria, José. Além dos avós de Jesus, Santana e Joaquim, conhecidos como

<sup>61</sup>É interessante notar que o fato de Portugal proclamar Nossa Senhora da Conceição como padroeira do seu reino, influenciou sobremaneira a devoção à mesma santa em terras brasileiras. Ver NEVES, Pe. Moreira das e OLIVEIRA, Pe. Miguel de. **A padroeira de Portugal**. Notas e documentos. Lisboa: Edições Letras e Artes, 1940; DUARTE, Urbano. **A maternidade divina: Fundamento da Mariologia**. Coimbra: Imprensa de Coimbra, 1954; COSTA, Pe. Avelino de Jesus. **Origem e evolução do culto de Nossa da Conceição em Portugal**. In: Enciclopédia Documental. Braga, 1964; FARIA, Francisco Leite de. **Crença e culto da Imaculada Conceição em Portugal**. In: Revista de Ideologia Española. v. 44, a. 1984. FASC. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.

a Santa Parentela. Percebe-se que a predileção popular concentrava-se em orar para as altas hierarquias celestiais, muito mais eficazes segundo o pensamento de então. Havia também as devoções que vinham ao amparo das vicissitudes dos soteropolitanos menos abastados como São Benedito, Nossa Senhora das Dores, Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora da Piedade e Nossa Senhora da Boa Morte, cultuadas principalmente por escravos e libertos.

E, é claro não poderiam faltar ícones do Catolicismo como São Francisco, Santo António, São Domingos e São João, símbolos de testemunho de vida, agindo com perseverança e fé na defesa do Catolicismo.

Como pode ser observado, toda a vida religiosa e social na Bahia durante o período estudado esteve envolto pelas orientações do Concílio de Trento e da sua versão brasileira, através das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia. É claro que, no bojo das relações sociais e no contexto histórico-geográfico houveram as releituras por partes dos fiéis, promovendo as especificidades do Catolicismo brasileiro, em especial, na Bahia, conotando-lhe, dessa forma, um caracter tão peculiar.

Assim, o presente texto busca, também, inventariar a construção e as reformas dos templos religiosos, representantes da arte barroca e neoclássica de Salvador, todos pertencentes ao tesouro arquitectónico da cidade, testemunhos da história artística e social da Bahia. No estudo ora apresentado buscar-se-á analisar as relações sócio-espaciais, procurando de modo sintético analisar os aspectos mais relevantes da sua presença na capital baiana, bem como, relatar alguns pontos de sua concepção artística.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Merece nota que através das pesquisas realizadas em arquivos da capital baiana, em especial no acervo documental do Arquivo Público do Estado da Bahia, verificou um grande número de irmandades que desenvolviam suas atividades nos templos aqui analisados durante os séculos XVIII e XVIII. Foram estas assim registradas: Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia: Irmandade do Santíssimo Sacramento e Nossa Senhora da Conceição da Praia, 1704-1880; 1704-1880; Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora

Merece nota, que tais templos foram construídos a partir de um desdobramento de modelos oriundos da tradição ibérica, especialmente da portuguesa. Por conta da colonização, transplantou-se para o Brasil, especialmente, Salvador modelos europeus para a arquitectura, a talha, a imaginária e a pintura. A capital baiana tornou-se verdadeiramente palco e modelo de formas arquitectónicas (e de pintura), tendo irradiado para todo o Brasil os modelos portugueses que aqui foram adaptados, gerando consideráveis inovações, em especial, no caso da arquitectura religiosa, cuja produção foi notável em terras baianas. Exemplos máximos desse período, os templos religiosos aqui seleccionados, são construções que se articulam por praças e ruas, em especial no centro histórico de Salvador.

Porém, antes de tê-los cada um individualmente, faz-se necessário algumas considerações acerca das características gerais que recobrem de magnífica beleza tal tesouro baiano. A necessidade de luxo na decoração exigida pelo Concílio de Trento e ratificada pelas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, legitimaram e impulsionaram a realização de espectaculares cerimónias religiosas. Essa sumptuosidade

---

do Monte Carmelo – Igreja da Ordem Terceira do Carmo, 1733-1887; Irmandade do Santíssimo Sacramento – Igreja do Santíssimo Sacramento da Rua do Passo, 1769-1838; Irmandade da Venerável Ordem Terceira de São Francisco, 1805; Irmandade de Nossa Senhora do Rosário da Conceição da Praia – Basílica da Conceição da Praia, 1807; Irmandade da Ordem Terceira de São Francisco, 1819; Irmandade de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo – Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, 1826; Irmandade do Santíssimo Sacramento da Conceição da Praia – Igreja Basílica da Conceição da Praia, 1838; Irmandade da Venerável Ordem Terceira do Carmo, 1841; Confraria do Senhor Bom Jesus da Cruz – Igreja da Palma, 1846; Irmandade de Santa Ana da Conceição da Praia – Basílica da Conceição da Praia, 1850; Irmandade de São Pedro Gonçalves Telmo – Igreja da Conceição da Praia, 1862; Irmandade do Santíssimo Sacramento da Rua do Passo, 1863; Venerável Ordem Terceira de São Francisco, 1863; Irmandade de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo – Igreja do Rosário dos Pretos, 1864; Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo – Igreja da Ordem Terceira do Carmo, 1864; Irmandade do Santíssimo Sacramento e Nossa Senhora da Conceição da Praia – Basílica da Conceição da Praia, 1869; Irmandade de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo – Igreja do Rosário dos Pretos, 1871; Irmandade do Santíssimo Sacramento e Nossa Senhora do Pilar – Igreja do Pilar, 1873; Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos da Regeneração do Boqueirão - Igreja do Boqueirão, 1874; Irmandade de Nossa Senhora da Palma, 1874; Venerável Ordem Terceira de São Domingos – Igreja da Ordem Terceira de São Domingos, 1874; Irmandade do Santíssimo Sacramento – Igreja de Nossa Senhora do Pilar, 1874; Irmandade de Nossa Senhora da Palma, 1878; Irmandade de Nossa Senhora da Palma – Igreja da Palma, 1878; Irmandade de Santana, São Benedito e Nossa Senhora do Rosário – Basílica da Conceição da Praia, 1878; Irmandade do Senhor Bom Jesus da Cruz – Igreja da Palma, 1879; Irmandade do Santíssimo Sacramento e Nossa Senhora do Pilar – Igreja do Pilar, 1884;

consciente tinha o intuito de provocar nos fieis uma reacção emocional e o consequente aumento das praticas piedosas recomendadas pela Igreja. Tal intenção gerou na Bahia, principalmente, através das ordens religiosas e das irmandades, uma demanda de igrejas cujo patrocínio das construções religiosas eram em parte custeadas pela Coroa e por membros da elite local. Como já foi mencionado, a orientação tridentina tinha como alvo barrar o avanço protestante que tinha na construção de seus templos a marca da simplicidade e da alvura de suas paredes. Ao contrário, como salienta Fernando Checa e Jose Miguel Morán em *El Barroco* citando um dos mais austeros representantes da Igreja Católica do século XVI como *San Carlos Barromeo* defendia como elementos devocionais a riqueza das igrejas acrescentando que era *un justo homenaje a la presencia real de Cristo*.<sup>63</sup> Apesar de alguns posicionamentos contrários nos primeiros anos<sup>64</sup> o luxo e a ostentação foram elementos marcantes nas cerimónias litúrgicas, influenciando inclusive na disposição espacial das Igrejas. Altares-mór, cúpulas, torres, arcos do cruzeiro, tiveram nas plantas desses templos religiosos a intenção de atender as necessidades contrarreformistas, mas também de se constituírem enquanto espaços para missas, confissões, e homilias, onde sacerdotes e fiéis pudessem interrelacionar-se com Deus.

Dessa forma, o espaço das igrejas passou a ocupar o patamar de “casa de Deus” onde os fiéis acorriam a buscar conforto espiritual, a receber os sacramentos e a cumprir os mandamentos. Mas, por outro lado, com a instituição das irmandades religiosas e leigas tais edificações passaram a ocupar um lugar de diálogo, onde em vez de monólogos e espaços

---

Venerável Ordem Terceira de São Francisco, 1884; Irmandade do Santíssimo Sacramento – Igreja de Nossa Senhora do Pilar, 1884. Sobre o papel das irmandades em Salvador ver cap. II.

<sup>63</sup> BARROMEO, San Carlos. *Instruções Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae, 1577*, APUD, CREMADES, Fernando Checa e TURINA, José Miguel Morán. *El Barroco*. Ediciones Istmo: Madrid, s.d. p. 252.

<sup>64</sup> Os jesuítas foram inicialmente contrários por considerarem a ostentação uma oposição aos ideais de pobreza propagados pela Ordem.

reservados, aparecem como veículos de relação de Deus com a população que tem nas igrejas cenário onde se realizava essa comunicação, através de rezas e práticas de uma vida cristã.

As igrejas na Bahia nos séculos XVII e XVIII eram então construídas com a finalidade de prestar culto a Deus, a Cristo, à Virgem Maria e aos santos, exigindo dos homens um comportamento digno em troca da intercessão que estes poderiam fazer pela remissão dos pecados cometidos aqui na terra. Assim, toda a estrutura arquitectónica e as artes figurativas nelas existentes foram profundamente condicionadas pelo cenário sócio-religioso e cultural de então, destacando-se o *lujo y a brillantez que acompanan a lãs cerimônias y al arte religioso en el siglo XVII responden también al espíritu triunfal de la Iglesia que sucede a lãs severidades iniciales de la Contrarreforma.*<sup>65</sup>

Os altares, as capelas laterais, os retábulos, as pinturas de tetos, os painéis, as imagens formam nas igrejas um espaço sagrado e místico onde se materializava a luz divina. Nesse contexto, os elementos citados passaram a transcender o lugar de culto para ocupar o *status* de espaço onde se manifestava o milagre do encontro entre a alma humana e a divindade.

Com essa função, nas igrejas baianas aqui estudadas possuem em comum o sentido de uma cenografia que materializava o acontecimento espiritual de forma a produzir no espectador um sentido emocional através de um ilusionismo em toda a sua estrutura artística. Cabe ressaltar que os altares e os retábulos juntamente com as pinturas de tetos ocupavam lugar de destaque nos interiores, pois produziam um maior impacto sobre os fiéis mediante a apresentação dos motivos decorativos e arquitectónicos que levavam imagens

---

<sup>65</sup> CREMADES, Fernando Checa e TURINA, José Miguel Morán. Idem, *ibidem.* p. 262.

doutrinais a partir de uma iconografia disposta nas naves centrais, paredes e corredores laterais, capelas e sacristias.

Esse conjunto unidos às velas e ao cheiro do incenso promoviam um estado de “suspensão” dos fiéis que ficavam “embriagados” com o clima de santidade e de ostentação do luxo e da riqueza das mesmas.

Assim, como na Europa, na Bahia dos séculos XVIII e XIX o edifício religioso atingiu um espírito triunfal, atendendo às necessidade das camadas mais abastadas da população, que encontravam nas igrejas a reprodução das suas residências luxuosas, como também, das camadas mais populares que podiam usufruir indiretamente da riqueza ali salvaguardada na abundancia decorativa. Desse modo, os templos religiosos assumem na Bahia a concretização de reservar em um só lugar o cenário de milagre, agrupando pela primeira vez arquitetura, escultura e pintura.

O conjunto das pinturas religiosas existentes nos templos seleccionados para este estudo, recriam, a partir das possibilidades da pintura ilusionista – pintura com recurso a técnicas criadoras do efeito de ilusão, a realidade conforme a fórmula estipulada pela Igreja, introduzindo no espaço religioso os acontecimentos e milagres das vidas de Cristo, da Virgem, dos santos, bem como, das ordens religiosas. A necessidade premente de estabelecer uma comunicação com o espectador favoreceu, sobremaneira, a criação de um novo clima de fervor espiritual, transformando Salvador em uma cidade de atracção para as práticas piedosas que passaram a envolver o próprio organismo urbano.

Assim, o modelado<sup>66</sup> do sítio urbano de Salvador, apesar de ser um terreno desigual originando a divisão em Cidade Alta e Cidade Baixa, favoreceu a construção de templos religiosos, tendo algumas igrejas situadas em colinas como a do Senhor do Bonfim, ou em aberturas para a costa marítima como a Igreja do Boqueirão<sup>67</sup>, a da Conceição da Praia erigida às margens da Baía de Todos os Santos, além das situadas no centro histórico ou em recônditos um pouco mais afastados do centro da cidade. Tal disposição criou na capital baiana uma cidade monumental onde as fachadas das igrejas integravam-se ao conjunto da cidade. Nesse sentido, as igrejas além dos seus aspectos artísticos de grande valor para o cenário citadino, assumiram, paralelamente, o papel de militante do Catolicismo na Bahia. O espaço urbano assume o papel de cidade barroca numa irrupção de edifícios religiosos que sobrepõem-se uns aos outros pelas ruas e praças, transformando-se em palcos das manifestações coletivas de fé e de penitência.

Há na história das igrejas da Bahia, além dos aspectos artísticos, elementos, concepções filosóficas, sociológicas, religiosas e etnológicas, revelando-se a fé na providência divina como maior incentivo para as construções, tendo em vista que os recursos financeiros eram escassos.

### **Igreja do antigo Colégio dos Jesuítas (atual Catedral Basílica do Salvador)**

Tomai, Senhor, e recebei toda a minha liberdade e a minha memória também.

O meu entendimento e toda a minha vontade,

Tudo o que tenho e possuo vós me destes com amor.

Todos os dons que me destes com gratidão vos devolvo.

<sup>66</sup> Na linguagem geográfica **modelado** significa o conjunto de formas do relevo.

<sup>67</sup> Boqueirão: abertura em costa marítima, rio ou canal. IN: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

Disponde deles, Senhor, segundo a vossa vontade. Dai-me somente o vosso amor, vossa graça.  
Isto me basta, nada mais quero pedir.  
Santo Inácio de Loyola rogai por nós! (ositedossantos, 2003)

Iñigo Lopez de Loyola nasceu em 1491, no seio de uma família nobre, na Espanha e morreu em 1556, sendo canonizado em 1862. Foi fundador da Companhia de Jesus. Durante sua vida religiosa achou melhor trocar seu nome para Inácio.

Iniciou uma carreira militar. Foi chamado, em 1516, para defender o território basco, lutando contra os franceses, sendo ferido em batalha. Esse episódio marcou sua vida e o fez transformar suas atitudes, adotando ideais espirituais. Teve a decisão de abandonar a carreira militar e canalizando as suas energias no combate aos infiéis.

Esteve na Terra Santa, estudou em Barcelona e em Paris, onde recebeu o título de professor de filosofia. Na Sorbonne lançou as bases da Companhia de Jesus, unindo o fator espiritual à disciplina militar.

Durante a Contra-reforma, a Companhia de Jesus teve um papel essencial contra os protestantes, sendo baluarte da reacção católica. No Brasil essa Ordem destacou-se na evangelização dos índios, sendo promotora da educação formal em terras brasileiras.

Esse breve resumo da vida de Santo Inácio de Loyola deve-se ao fato de ser o fundador da Ordem dos Jesuítas e patrono dessa ordem. Porém o Padroeiro actual da Basílica de Salvador é a Transfiguração do Senhor. Esse culto remonta ao século V, e baseia-se principalmente no Evangelho de São Mateus e descreve o mistério no qual Jesus manifestou sua divindade, através da voz do Pai e pela presença de Moisés e de Elias, para preparar seus discípulos quanto a crucificação. Eis a passagem do Evangelho de São Mateus (17, 1-8):



Seis dias depois Jesus tomou consigo a Pedro, Tiago e irmão João, e os conduziu a um lugar à parte, sobre um alto monte.

E transfigurou-se diante deles: seu rosto resplandecia como o sol e suas vestes tornaram-se brancas como a luz.

E eis que lhes apareceram Moisés e Elias, conversando com ele.

Tomando a palavra, disse Pedro a Jesus: "Senhor, é bom estarmos aqui. Se queres, farei aqui três tendas: uma para ti, outra Moisés e outra para Elias."

Ainda estava a falar, quando uma nuvem luminosa os envolveu e uma voz, da nuvem, dizia: "Este é meu filho amado, em quem ponho Minha complacência. Ouvi-o!"

A esta voz, caíram os discípulos com a face em terra e ficaram possuídos de grande Medo.

Mas Jesus, aproximando-se, toco-os, dizendo: "Levantai-vos e não temais."

Eles, erguendo os olhos, não viram ninguém senão Jesus.<sup>68</sup>

Após mencionar as figuras sacras que são patronas do templo, cabe neste momento analisar rapidamente o enquadramento histórico da construção da referida igreja.

Em 1549, chegaram a Salvador, junto com Tomé de Souza, os primeiros jesuítas, sendo Manoel da Nóbrega o Superior da Ordem. Em 1552, o Padre Nóbrega já-se empenhava-se na construção de uma capela no Terreiro de Jesus.

Em 1557, ocorreram mudanças no governo português e, conseqüentemente, no Brasil. Mem de Sá foi nomeado Governador Geral do Brasil, sendo grande responsável pela construção da então Igreja do Colégio dos Jesuítas. Tendo inclusive sido nela enterrado, em 1572.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> A Bíblia Antigo e Novo Testamentos (Os Evangelhos, Os atos dos Apóstolos). v. 6. São Paulo: Editora Abril, 1967. p. 44.

<sup>69</sup> MÜLLER, Cônego Chistiano. *A Catedral-basilica: um pouco de historia sobre o nosso primeiro templo*. In. Revista do Instituto Geographico e Historico da Bahia. n. 48. Bahia: Imprensa Official do Estado, 1923. p. 509.

Por volta de 1564 foram realizados esforços mais significativos para a construção do Colégio dos Jesuítas, com apoio dos cofres régios os quais contribuíram para o sustento da Ordem. Era costume doar legados ao bem da religião e de algumas famílias cristãs, legar parte dos seus bens para a protecção. Aos santos, à Igreja eram ofertados diversos “mimos”, muitas vezes de grande valor. Dessa forma, a Igreja dos jesuítas era também uma das mais favorecidas, feita de pedra e cal, numa época que as construções eram realizadas primeiramente de taipa. Com uma estrutura montada os jesuítas tinham meios para receber noviços, que disseminaram o culto católico pelo Brasil.

Quando da expulsão dos jesuítas o colégio e sua capela anexa foram abandonados. Em 1765, a igreja passou para administração do Arcebispado. Vale salientar que, a atual Igreja foi a quarta construída pelos jesuítas, entre os anos de 1657 e 1672.

Destacam-se na sua traça os treze altares, as 18 colunas dóricas, douradas com apuro. Quanto à pintura existente neste templo, vários quadros merecem especial atenção. A entrada tem-se um quadro de Nossa Senhora, outro localizado na base do Santíssimo, apresenta uma representação de São Lucas. Há um retábulo com pintura de 1679, realizada por Domingos Rodrigues, que fica localizado atrás do palanquim eucarístico.

Além desses quadros há vários desenhos espalhados pela igreja, normalmente realizados por irmãos pintores, entre os séculos XVII e XVIII, a exemplo de jarras e florões, comuns em retábulos de altares.

Na sacristia há quatorze quadros pequenos, em Itália, tendo como tema a vida da virgem. Há ainda, na sacristia mais quatorze quadros grandes executados na Bahia, tendo como tema o velho testamento. No forro da mesma vêm-se vários retratos de componentes da ordem dos jesuítas, sendo atribuída a pintura ao irmão Domingos Rodrigues, que residiu em Salvador entre os anos de 1657 e 1706.

Digno de nota é salientar que o Padre Antônio Vieira realizou o noviciado no Colégio dos Jesuítas de Salvador, onde foi também ordenado. Vindo a falecer aos 89 anos, em 1697.

Já no século XX, em 1934, quando a antiga Catedral foi demolida, a Igreja do Colégio dos Jesuítas foi elevada à condição de Sé.

### **Igreja do Convento de Santa Clara do Desterro da Bahia**

Pela intercessão de Santa Clara o Senhor Todo-Poderoso me abençoe e proteja; volte para mim os seus olhos misericordiosos, me dê a paz e tranqüilidade, derrame sobre mim as suas copiosas graças e depois desta vida, me aceite no céu em companhia de Santa Clara e de todos os santos. Em nome do Pai, do filho e do Espírito Santo. Amém. (SCOPEL, 1998, 163)

Clara nasceu em Assis, em 1193, procedente de uma família rica. Assim para seguir seus votos religiosos fugiu de casa aos dezenove anos. Em 1212, na igreja de Santa Maria, em Assis, apresentou-se, sob do frade posteriormente beatificado como São Francisco. Aí São Francisco cortou o cabelo de Clara, tendo a mesma feito votos de pobreza, castidade e obediência.

Ato contínuo clara foi levada a um mosteiro beneditino, onde ficou por um tempo, sendo depois transferida para o Convento de São Damião, onde residiam monjas franciscanas. Clara conseguiu fazer como seguidoras sua mãe e sua irmã. Após a morte de São Francisco, Clara teve visões sobre a imagem do santo e sobre os rituais desenvolvidos na Igreja de Santa Maria dos Anjos. Clara é símbolo e exemplo de conduta.

Doblemente clara o esclarecida fue esta admirable mujer: por su nombre y por sus virtudes. Y doblemente paisana de san Francisco, puesto que ambos nacieron em la misma ciudad y ambos viven ya permanentemente en el reino de los cielos.<sup>70</sup>

Clara foi a fundadora da Ordem das Clarissas. Dois anos depois de morta, Clara foi canonizada.

A fundação do Convento do Desterro da Bahia liga-se a solicitação da sociedade soteropolitana, para abrigar jovens senhoritas, sem recursos ou simplesmente para protegê-las dos perigos que a vida urbana oferecia, resguardando a honra das mesmas.

Para atender as solicitações dos habitantes de Salvador o Rei D. Affonso VI, em 1665, concedeu uma licença para a fundação do Convento do Desterro.

Eu el-rei faço saber aos que esta minha provisão virem, que tendo respeito ao que por muitas vezes me tem representado os officiaes da cidade do Salvador Bahia de todos os santos, nobreza, e povo della sobre lhes haver de conceder licença, para fundarem naquella cidade um mosteiro de religiosas, em que possam recolher as filhas daquelles mesmos vassallos tão beneméritos, que com tanto zelo, quizerem escolher o estado de religião, o que muitas até agora deixarão de fazer pelo receio de virem a este reino, em razão do perigo da viagem, e pela falta de cabedaes, e despezas grandes, que para isso necessariamente se havião de fazer, e outros inconvenientes, que se me apresentarão; [...]<sup>71</sup>

D. Affonso VI ainda concedeu a Igreja do Desterro para a fundação do referido Convento.

Eu el-rei faço saber aos que esta minha provisão virem, que eu fui servido conceder licença aos officiaes da câmara nobreza, e povo da cidade do Salvador, Bahia de todos os Santos, para fazerem um mosteiro de religiosas na dita cidade, e me pedirem agora lhes concedesse a ermida de nossa Sra. Do Desterro para nella fundarem o dito mosteiro, por estar para

<sup>70</sup> La leyenda dorada, 2. Santiago de la Vorágine. Traducción del latín: Fray José Manuel Macías. Madrid: Alianza Editorial, 1997. p. 976.

<sup>71</sup> SILVA, Ignácio Accioli de Cerqueira e AMARAL, Braz do. **Memórias históricas e políticas da Província da Bahia**. v. V. Bahia: Imprensa Official do Estado, 1937. p. 217.

isso em lugar muito accomodado, e se haver feito com as esmolas daquelle povo [...] <sup>72</sup>

O rei atendeu tais solicitações, sendo o Convento fundado, com as despesas custeadas pela Câmara e principalmente por moradores de Salvador, muitos daqueles que cogitavam terem suas filhas recolhidas. Recordemos que a Ermida do Desterro fora edificada em 1560, sob essa invocação pois ali foram colocadas imagens de Jesus, Maria e José na fuga para o Egito. Templo coberto de palmas. Anos mais tarde, consta que o Governador Mem de Sá fez erguer uma nova capela de pedra e cal. <sup>73</sup>

Em 1671, iniciou-se a construção do Convento do Desterro da Bahia. Sendo que, as primeiras religiosas fundadoras chegaram à Salvador no ano de 1677, vindas do Convento de Santa Clara de Évora. Daí a padroeira do Convento na Bahia ser Santa Clara. Um ano depois, em 1678, foi lançada a pedra que marcava as obras do Convento para construção de um convento maior. <sup>74</sup>

Em 1844, houve uma reforma radical no Igreja do Convento do Desterro. Nessa época foi efetuado o douramento da talha pelo artista Manoel Joaquim Lino. No teto da sacristia há uma pintura realizada por Domingos Duarte de Almeida. Deixando o coro de cima há um corredor, onde vê-se uma tela “A Apresentação de Jesus no Templo” e um painel, “ A Divina Pastora”, com a representação da Virgem Maria. Os autores são desconhecidos. Na cela de madre Victoria da Encarnação há um retrato seu.

---

<sup>72</sup> SILVA, Ignácio Accioli de Cerqueira e AMARAL, Braz do. Idem, ibidem. p.218.

<sup>73</sup> SILVA, Ignácio Accioli de Cerqueira e AMARAL, Braz do. Idem, ibidem.. p. 223-224.

<sup>74</sup> SILVA, Ignácio Accioli de Cerqueira e AMARAL, Braz do. Idem, ibidem. p. 488.

## Igreja de Nossa Senhora da Saúde e Glória

Virgem puríssima, que sois a Saúde dos enfermos, o Refúgio dos pecadores, a Consolação dos aflitos e a Despenseira de todas as graças, na minha fraqueza e no meu desânimo apelo, hoje, para os tesouros da vossa misericórdia e bondade e atrevo-me a chamar-vos pelo doce nome de Mãe.

Sim, ó Mãe, atendei-me em minha enfermidade, dai-me a saúde do corpo para que possa cumprir os meus deveres com ânimo e alegria, e com a mesma disposição sirva a vosso Filho Jesus e agradeça a vós, Saúde dos enfermos.

Nossa Senhora da Saúde, rogai por nós. Amém. (SCOPEL, 1998, 81)

Em terras portuguesas, essa devoção foi formada durante o século XVI, motivada por uma peste que atingiu Lisboa em 1568. A população assustada promoveu várias procissões em louvor à Virgem. Os portugueses diante desse mal resolveram estabelecer um culto público a Nossa Senhora da Saúde, sendo escolhido o dia 20 de abril para homenageá-la.

No Brasil disseminou-se o culto na Bahia, Rio de Janeiro e Minas Gerais.

Virgem Imaculada, Mãe de Deus e dos homens, nós cremos firmemente na vossa Assunção triunfal em alma e corpo ao Céu, onde fostes aclamada Rainha dos Anjos e dos Santos. Nós nos unimos a eles para louvar e bendizer ao Senhor, que vos exaltou sobre todas as criaturas. E nós pobres pecadores, vos pedimos que purifiqueis os nossos sentimentos para que aprendamos desde agora a perceber Deus no encanto das criaturas. Nós temos a certeza de que vossos olhos que choravam sobre esta terra, regada pelo sangue de Jesus, se voltam ainda para este mundo cheio de guerras, perseguições, opressão dos justos e dos fracos. Esperamos que vossa luz celeste alivie os sofrimentos de nossos corações, as provações da Igreja e de nossa Pátria. Nós cremos, ó Maria, que na glória onde vós reinais. Vós sois, depois de Jesus, a alegria dos anjos e dos santos. Confortados pela fé na futura ressurreição, olhamos para vós, nossa vida e nossa esperança. Mostrai-nos, um dia, o fruto bendito de vosso ventre, ó clemente, ó piedosa, ó doce Virgem Maria. (religião católica, 2003)

Quanto a Nossa Senhora da Glória seu culto traz o significado da ressurreição de Maria, que subiu ao céu santificada, sendo seu dia comemorado em 15 de agosto. Por ocasião da morte de Maria os apóstolos a depositaram no sepulcro, não estando presente São Tomé. Depois de três dias do ocorrido, quando São Tomé foi até ao sepulcro, que encontrou-o vazio e repleto de flores perfumadas. Foi dedicado ao culto de Nossa Senhora da Glória a primeira igreja construída em Porto Seguro, na Bahia, em 1503.

Em Salvador, a imagem do templo de Nossa Senhora da Saúde e Glória assemelha-se mais com a iconografia representativa de Nossa Senhora da Glória. A Igreja de Nossa Senhora da Saúde e Glória foi edificada pelo casal Tenente Coronel Manoel Ramos Parente e sua mulher, D. Bárbara de Almeida Reis, em terras de sua propriedade, denominadas “o Alvo.” O baiano Ramos Parente foi Familiar do Santo Ofício, Provedor da Santa Casa de Misericórdia, além de Cavaleiro Professo na Ordem de Cristo. Era uma pessoa de posses e proeminente na sociedade baiana de então, sendo possível custear as obras do prédio religioso, bem como, doar as terras do lugar chamado “Alvo” à igreja, quando do seu falecimento.

A primeira pedra foi colocada em 1723. No ano seguinte, estavam prontas a capela-mór, a sacristia e a casa das tribunas, sendo possível iniciar o culto à Virgem, bem como, a festa em sua homenagem, mesmo com a igreja ainda inacabada. Um ano depois, em 1724, ficou pronta a capela-mor, a sacristia e as tribunas, sendo celebrada a primeira missa.

Algumas obras realizadas na citada igreja podem ser destacadas, como: a “retificação” do retábulo da capela-mór, pelo mestre entalhador Antônio Roiz Mendes, no ano de 1769, e a execução da pintura do tecto, (tendo a Virgem no centro, acompanhada por anjos) e dependências da igreja e o douramento da capela-mór pelo artista Domingos da Costa Filgueira, entre 1769 e 1770, com uma concepção ilusionista barroca. Na sacristia da

igreja havia uma pintura no forro, executada em 1769, também por Domingos da Costa Filgueira. Segundo Marieta Alves, nessa sacristia, foi pintado e dourado um nicho por José Raymundo da Silva, por volta de 1845. Tal artista foi responsável pela feitura de seis painéis para o corpo da igreja. No século XIX, mais precisamente entre 1814 e 1828, houve a substituição de toda a talha da igreja, trabalho realizado pelo entalhador Francisco Hermógenes de Figuerêdo.

A igreja foi construída graças a devoção do casal doador em honra à Nossa Senhora. Sabe-se que em 1724, por ocasião da inauguração da Igreja, o referido casal realizou procissão para entronizar uma imagem da Virgem da Saúde e da Glória, no templo recém-construído. Anos depois, em 1791, o mestre escultor, Felix Pereira Guimarães fez uma nova imagem da Virgem, além de sua pintura e douramento.

Assevera Marieta Alves que, desde 1834, havia um estado de enfraquecimento da prática do culto na referida igreja, com paulatina desorganização da sua irmandade. Isso refletia na boa conservação da sua igreja, sendo suspensos os atos religiosos entre 1887 e 1889, por falta de condições físicas do prédio.

Digno de nota é que em 1944 foi criada a Freguesia da Saúde e Glória, pelo então Arcebispo Primaz, Dom Augusto Álvaro da Silva.

### **Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia**

Virgem Santíssima, que fostes concebida sem o pecado original e por isto mereceste o título de Nossa Senhora da Imaculada Conceição e por terdes evitado todos os outros pecados, o Anjo Gabriel vos saudou com as belas palavras: “ Ave Maria, cheia de graça”; nós vos pedimos que nos alcanceis do vosso divino Filho o auxílio necessário para vencermos as tentações e evitarmos os pecados e já que vos chamamos de Mãe, atendei-nos com carinho maternal e ajudai-nos a viver como dignos filhos vossos.



Nossa Senhora da Conceição, rogai por nós. (SCOPEL, 1998, 92)

O culto à Nossa Senhora da Conceição refere-se ao dogma segundo o qual Maria, Mãe de Jesus, foi concebida e nasceu sem a mácula do pecado original. “Santa Maria, cheia de Graça, rogai por nós!”

Foi o Papa Pio IX, que proclamou o Dogma da Imaculada Conceição, em 1854, através da Bula *Ineffabilis Deus*. Após quatro anos de proclamação desse dogma, *Bernadette Soubirous* viu uma aparição da Virgem Maria, na qual a Virgem dizia ser a Imaculada Conceição. Sendo o dia 08 de dezembro escolhido para homenageá-la.

D. João IV, no século XVII, 1646, dedicou a Maria o Reino de Portugal. Como nessa época, o Brasil fazia parte desse reino, o ato real propiciou a disseminação do referido culto por terras brasileiras. Quando Pedro Álvares Cabral chegou ao Brasil trouxe uma imagem da Virgem da Conceição, sendo disseminado especialmente pelos frades franciscanos.

Na Bahia, em 1549, Tomé de Souza trouxe uma imagem de N. S. da Conceição. Séculos depois, em 1971, a Virgem da Conceição recebeu o título de Padroeira do Estado da Bahia. Como foi dito no capítulo anterior, de entre os vários cultos aos santos destacava-se a veneração à Nossa Senhora.

Quando da instalação do Império Brasileiro, em 1822, N. S. da Conceição foi proclamada sua Patrona. Tempos depois, a partir do advento da República, a Padroeira do Brasil passou a ser Nossa Senhora Conceição Aparecida. Esse culto teve início quando uma imagem de Nossa Senhora da Conceição foi encontrada no Rio Paraíba do Sul, em São Paulo. Surgindo então, o culto à Aparecida a partir da imagem da Conceição. Houve um abasileiramento da devoção.

A Igreja atual é a 3ª construída no local. A primeira era mantida pela família Aragão, Srs. da Casa da Torre de Garcia d'Ávila e a segunda, ignora-se a data de construção.<sup>75</sup>

A princípio era uma pequena e simples igreja, junto ao porto de Salvador, na Cidade Baixa. De início muito simples, depois, devido a sua localização, próxima aos ricos comerciantes portugueses, houve uma ampliação, mais de acordo com a vizinhança. Em 1623 foi criada a Paróquia de Nossa Senhora da Conceição, sendo a mesma elevada a matriz da freguesia homônima. Com a rápida expansão da zona comercial da cidade, a Igreja da Conceição da Praia tornou-se em 1623, matriz de uma nova freguesia, que levava sua denominação.<sup>76</sup>

Em 1736, foi cogitada a idéia da construção da igreja atual, sob a tutela das Irmandades do SS. Sacramento e da Imaculada Conceição, sendo determinada a demolição da antiga igreja. Em 1741 a antiga igreja foi demolida e um ano depois houve o início da construção do novo templo, sendo importadas pedras de cantaria de Lisboa.

No ano de 1765, foi inaugurada a Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, mesmo sem ter as obras totalmente concluídas. Assim, segundo Marieta Alves, em 1767, foram ouvidas testemunhas pelo Provedor mor da Fazenda Real, que na ocasião era José Ferreira Cardoso da Costa, para esclarecer o pedido da Irmandade do S. S. Sacramento de continuar com as obras do referido templo.<sup>77</sup> Segue transcrição de uma das testemunhas, Thomaz da Sylva Ferraz, de 76 anos, negociante que atuava em Salvador:

---

<sup>75</sup> IPAC- BA, Inventário de Proteção do Acervo Cultural. v. 1 – Monumentos do Município de Salvador – Ba. p. 36.

<sup>76</sup> ALVES, Marieta. **Alguns vultos e fatos à história da bicentenária Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia.** In. Coleção Conceição da Praia. v. II. O Bi-Centenário de um Monumento Bahiano. Trabalho Coletivo. Salvador: Editora Beneditina, 1971. p. 90.

<sup>77</sup> ALVES, Marieta. *Idem*, *ibidem*. p.352.

E perguntado elle testemunha pelo conteúdo na Suplica dos Irmaons da Irmandade do Santissimo Sacramento desta Freguesia da Praya disse que em razão delle testemunha ser morador na mesma Freguesia há mais de cincoenta anos, e ter grande noticia, e sciencia das obras da Igreja Matris desta Freguesia, sabe pelo ver que a mesma he hú Templo o mais sumptuoso, e nobre que tem esta cidade, pela perfeição da obra de cantaria vinda do Reyno, e que na mesma se tem feito a despeza declarada no Mapa incluzo, e que elle testemunha tem visto, examinado pelos Livros da mesma Irmandade, de que se extrahio o mesmo Mapa, e que toda a dita despeza tem sido feita a custa dos Freguezes da mesma Freguesia com húa grande economia, e sem o mínimo excesso, procurando cada hú dos Irmaons que tem sido a Meza de fazer-se a despeza com a maior comodidade ainda mandando trabalhar os seos negros de graça aquelles que os tinham, e que supposto pareça grande a despeza feita, o não he a respeito da obra que se acha concluída por ser a Igreja muito grande, o que fora preciso para nella se poderem acomodar os Fregueses em ocaziãons de festa, e a gente Marítima que ordinariamente morão na..... na mesma Freguesia [...]<sup>78</sup>

Em 1773, o interior da igreja estava quase pronto. Nesse mesmo ano foram realizadas a pintura do teto pelo artista José Joaquim da Rocha, com concepção ilusionista barroca e, douramento dos retábulos pelo artista Domingos Luiz Soares.

No século XIX ainda foram realizadas obras de expansão nessa igreja. Em 1844, iniciou-se a construção do cemitério próximo a igreja, obra necessária pois o solo do monumento religioso estava repleto de sepulturas. Anos mais tarde, em 1870, foi construída a Casa Consistorial, do lado da Epístola.

### **Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos**

Nossa Senhora do Rosário, dai a todos os cristãos a graça de compreender a grandiosidade da devoção do santo rosário, na qual, à recitação da Ave-Maria se junta profunda meditação dos santos mistérios da vida, morte e ressurreição de Jesus, vosso Filho e nosso Redentor.

São Domingos, apóstolo do rosário, acompanhai-nos com a vossa bênção na recitação do terço, para que, por meio desta devoção a Maria,

<sup>78</sup> ALVES, Marieta. Idem, ibidem. p.353.

cheguemos mais depressa a Jesus, e como na batalha de Lepanto, Nossa Senhora do Rosário nos leva em todas as lutas da vida; por seu Filho, Jesus Cristo, na unidade do Pai e do Espírito Santo.  
Amém. (SCOPEL, 1998, 90)

O culto à Virgem do Rosário iniciou-se quando São Domingos, no século XIII, na França, em combate aos albigenses, estava prostrado rezando e segundo consta apareceu-lhe a Virgem Maria e ensinou-lhe uma oração, o Terço, composto por Pai-Nossos e Ave-Marias. São Domingos no ímpeto de propagar com mais fervor a fé católica, passa a ensinar o Rosário.

São Domingos fundou assim, a Ordem dos Irmãos Pregadores ou Dominicanos, tendo como objetivo disseminar a devoção do Rosário. No Brasil foram os escravos que mais divulgaram esse culto, com o intuito de aliviar seus sofrimentos. Segundo a tradição era costume os escravos colherem as sementes de um capim, denominado “lágrimas de Nossa Senhora” para montarem terços. A data comemorativa de N. S. do Rosário é sete de agosto.

No século XVII, em Salvador, foi construída uma ermida por escravos, durante o período noturno, de forma a não colidir com as suas obrigações diárias, igreja esta que configurou-se enquanto sede da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos do Pelourinho. Destaque-se que esta Irmandade mantinha as suas actividades, antes da construção da igreja sede, ainda no século XVII, na Igreja da Sé. A referida irmandade, uma das pioneiras do género no Brasil, teve o seu compromisso constitucional aprovado pela Igreja da Sé baiana.

O Arcebispo D. Sebastião Vide, em 1704, autorizou a construção da Igreja do Rosário dos Pretos. Em 1710, celebrações já ocorriam na referida igreja. Sua irmandade, através de compromisso admitia apenas como membros africanos de origem congoleza e

moçambiquense e escravos nascidos na Bahia até 1896, quando passou-se a admitir todos os afro-brasileiros.

Mesmo inacabada, a Paróquia da Rua do Passo passou a funcionar, em 1718, na Igreja do Rosário.

O pintor José Joaquim da Rocha foi responsável pela pintura do forro da nave da Igreja, em 1780. Em 1781, foi concluída a frontaria com acabamento rococó, com torres com corruchéus chamejantes. Em 1796, inicia-se a construção do consistório. Ao longo dos anos alguns melhoramentos no templo foram feitos. A pintura do teto foi realizada pelo artista José Pinto Lima entre os anos de 1870 e 1871, anos de reformas mais acentuadas da igreja. Há alguns aspectos neo-clássicos como altares, fruto dessa reforma.

### **Igreja e Ordem Terceira de São Domingos**

Ó Deus que vos dignastes iluminar o mundo com as virtudes e a sabedoria do Bem-aventurado Domingos, e o zelo deste santo levou muitos homens a Jesus, e a sua devoção à Virgem do Rosário salvou muitas almas, fazei que pela intercessão de São Domingos muitos outros fachos de luz se acendam, na Igreja Católica, para iluminar e aquecer o coração de todos os homens de boa vontade. São Domingos, **rogai por nós.** (SCOPEL, 1998, 144)

São Domingos nasceu em Calerága, então Reino de Castela, no ano de 1170, sendo seus pais Felix de Gusmão e Joana d'Aza. Segundo a tradição D. Joana, antes do seu nascimento, teve um sonho onde viu Domingos, sob a figura de um cão, que por sua vez, segurava na boca um facho aceso e fugia do seu seio, indo incendiar o mundo inteiro.

Com apenas sete anos foi estudar na casa de um tio, saindo de casa. Aos quinze anos teve a oportunidade de frequentar a Universidade de Valência, onde permaneceu por dez anos.

Já adulto, professou votos no cabido reformado de Osma, começando aí a divulgar a Palavra de Deus. Foi fundador da Ordem dos Dominicanos, sendo também apóstolo do Rosário, ensinado pela Virgem Maria, numa visão.

Em Salvador, a Ordem Terceira de São Domingos teve sua sede construída em separado da ordem religiosa do seu patrono, porque os dominicanos só se fixaram-se no Brasil no final do século XIX, não havendo até aí convento daquela Ordem. Segundo Maria Vidal de Negreiros Camargo essa situação foi peculiar pois a referida Ordem Terceira é a única no Brasil, e a única que se instalou sem a presença da Ordem Primeira, sendo um aspecto que a diferenciava perante outras ordens no Brasil e na Bahia.<sup>79</sup>

Havia em Salvador, de princípios do século XVIII, vários portugueses, que eram Irmãos Terceiros de São Domingos em sua terra natal, o que ocasionava desejo de se ter na Bahia, uma instituição congênere.<sup>80</sup>

Assim, em de 1723, fundou-se a Ordem Terceira de São Domingos na Bahia. Inicialmente a sua sede localizava-se no Mosteiro de São Bento, sendo transferida depois para o Hospício da Palma..

O ano de 1731 marca o início da construção da sua igreja sede, com o lançamento da primeira pedra. Segundo Ignácio Accioli de Cerqueira e Silva e Braz do Amaral a construção decorreu sob a protecção do Vice-Rei, Vasco Fernandes César de Menezes, que

---

<sup>79</sup> CAMARGO, Maria Vidal de Negreiros Camargo. **Os Terceiros Dominicanos em Salvador**. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais (Área de Concentração em História Social. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 1979. p. 01.

<sup>80</sup> CAMARGO, Maria Vidal de Negreiros Camargo. *Idem*, *ibidem*. p. 09.

havia tomado o habito dos terceiros dominicanos, a referida irmandade obteve um terreno na Praça do Terreiro de Jesus.<sup>81</sup> A capela-mor um ano depois estava concluída propiciando o inicio dos cultos, sendo a fachada concluída em 1737. Vale ressaltar que os custos dessa obra ficaram a cargo dos irmãos terceiros dominicanos.

Em 1742, o Papa Benedito XIV, eximiu a Ordem Terceira de São Domingos da Bahia da jurisdição do Provincial e religiosos dominicanos de Portugal, bem como, assegurou as mesas administrativas dos terceiros baianos o direito de eleger como seu director espiritual um sacerdote secular, também terceiro dominicano.<sup>82</sup>

Em 1785 a Ordem Terceira de São Domingos quis adquirir, através de compra o antigo Colégio dos Jesuítas:

Carta do Arcebispo D. Fr. Antonio Corrêa para Martinho de Mello e Castro, na qual se refere ao provimento das igrejas, recommendando para a da Cachoeira o padre Raymundo José de Carvalho e Miranda, e a compra que os Terceiros Dominicanos pretendiam fazer do antigo collegio dos Jesuítas.

**'Bahia, 14 de Março de 1785.**

**Não posso deixar de tocar levemente, que os Terceiros Dominicanos me disserão que querião recorrer a S. M. para comprar o Collegio que fora dos Jesuítas. O mesmo disserão também a outros e não sei se já n'esta occasião recorrem a S. M. Querem assim melhorar e vender a sua igreja aos clérigos, que pela ruína da sua estavão pricipiando a edificar outra nova. Os Cônegos sabendo isto poderão fazer alguma representação a S. M., por virtude de uma concessão ou doação, que dizem fizera ao Cabido o Fidelíssimo Sr. D. João I. Saberei os passos que teem dado os terceiros e então proporei esta materia.'**<sup>83</sup>

Mesmo não se tendo realizado esse intento, fica visível através dessa correspondência, que, aos poucos, os Irmãos Terceiros Dominicanos estavam acumulando proventos, tendo inclusive condições de propor a compra do antigo Colégio dos Jesuítas.

<sup>81</sup> SILVA, Ignácio Accioli de Cerqueira e AMARAL, Braz do. Idem, ibidem. p. 501.

<sup>82</sup> CAMARGO, Maria Vidal de Negreiros Camargo. Idem, ibidem. p. 10.

<sup>83</sup> SILVA, Ignácio Accioli de Cerqueira e AMARAL, Braz do. Idem, ibidem. p. 501-502.

Quanto ao estilo arquitectónico da Ordem Terceira de São Domingos predomina o barroco, com suas características peculiares, a exemplo de sua talha dourada. No teto da nave da Igreja foi realizada uma pintura atribuída a José Joaquim da Rocha entre os anos de 1780 e 1782, com inspiração de concepção ilusionista barroca. O artista José António da Cunha Couto em fins do século XIX, pintou quadros e retratos de irmãos. Em 1877, houve uma restauração da pintura do teto iniciada por Francisco José Rufino de Sales e concluída por José António da Cunha Couto. É justo destacar que, essa pintura havia sido retocada anteriormente por Bento Capinam.

Em 1789, foi construída a Capela do Noviciado ou de Nossa Senhora da Soledade, que por conta de uma imagem de N. S. da Boa Morte ali entronizada, em 1841, foi denominada – a capela - com o mesmo nome da santa.

No final do século XIX, ocorreram reformas internas na igreja. Nessa reforma foi urgente retocar a pintura do teto da igreja, sendo a proposta vencedora, a do Professor Francisco José Rufino de Salles. Não se sabe quem fez a pintura original do teto.

### **Igreja do SS. Sacramento do Passo**

Eis a que ponto a vossa excessiva caridade, ó amantíssimo Jesus meu. Vós me preparaste um banquete divino da vossa Carne e do vosso preciosíssimo Sangue, para vos entregardes todo a mim. Quem pôde impelir-me a tais transportes de amor? Foi unicamente o vosso amorosíssimo Coração. Ó Coração adorável de meu Jesus, fornalha ardentíssima do divino amor, recebei na vossa sacratíssima chaga a minha alma para que eu aprenda a pagar com amor àquele Deus que me deu tão admiráveis provas do seu amor. Assim seja. (Servos do Senhor, 2003)



O Evangelho, segundo Lucas (XXII, 14-19), traz uma passagem que deu origem ao culto ao SS Sacramento. Antes de ser crucificado, Jesus e os discípulos reuniram-se na Última Ceia:

Chegada a hora, Jesus pôs-se à mesa com os apóstolos, e lhes disse: Desejei ardentemente comer esta Páscoa convosco antes de sofrer; pois eu vos digo que não mais comerei até que ela se cumpra no Reino de Deus. Tomando então um cálice, deu graças e disse: Tomai-o e distribui-o entre vós. Porque eu vos digo: doravante não mais beberei do fruto da vinha, até que venha o Reino de Deus. Depois, tomando o pão e dando graças, partiu-o e deu-o, dizendo-lhes: Este é o meu corpo, que é dado por vós. Fazei isto em memória de mim.<sup>84</sup>

A devoção ao SS. Sacramento provém da Idade Média. Em 1539, foram aprovados pelo Governo Papal as Irmandades do SS. Sacramento, sendo fruto de um período pré-Concílio de Trento.

A tradição é mantida até hoje, durante a celebração de missas. A hóstia consagrada é a consubstanciação do Corpo de Deus. Jesus Cristo está presente no momento do Sacramento da Eucaristia. Nesse rito os católicos lembram e homenageiam o amor de Cristo pelos homens, a sua ressurreição e a vida eterna. Permanecem os sacrários, receptáculos das hóstias consagradas, luzes acesas que consubstanciam a presença de Jesus entre os homens.

Em 1718 foi criada a Freguesia do SS. Sacramento da Rua do Passo, durante o Arcebispado de D. Sebastião Monteiro de Vide, sendo desmembrada da Sé. A princípio a matriz da freguesia foi a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, onde houve certa divergência pois a Irmandade do SS. Sacramento do Passo tenta apossar-se do referido

---

<sup>84</sup> A Bíblia Antigo e Novo Testamentos (Os Evangelhos, Os atos dos Apóstolos).v. 6. São Paulo: Editora Abril, 1967. p. 216.

templo, sendo tal intuito debelado. A instituição da Igreja do SS. Sacramento do Passo data de 1736. No ano seguinte, através de ordem real há subsídios para a construção do templo.

É digna de nota a escadaria que liga a Igreja do SS. Sacramento do Passo à Ladeira do Carmo (um dos cartões postais mais famosos de Salvador), além do ossuário no subsolo.

Edifício do século XVIII, tem no teto da nave pintura sob a atribuição de Antônio Pinto e Antônio Dias, com características barrocas, mais precisamente uma perspectiva ilusionista. Consta ainda dois painéis de autoria de José Rodrigues Nunes e dois painéis de José Antônio da Cunha Couto.

No século XIX, ocorreram algumas restaurações no templo, como: cornija da nave (1820-21); torre sul (1834-35); retábulo da capela-mór, varandas corridas, enfeites e remates do forro (1848-49); altares do arco cruzeiro e laterais (1850); construção de altares, tribunas, púlpitos (1851).

### **Igreja de Nossa Senhora da Palma**

A devoção de Nossa Senhora da Palma, em Salvador, remonta ao século XVII. As citações do “Santuário Mariano e História das Imagens Milagrosas de Nossa Senhora”, escrito pelo Fr. Agostinho de Santa Maria, Ex-Vigário Geral da Congregação dos Agostinhos Descalços de Portugal, publicado em 1722, esclarecem melhor o assunto:

He Maria santissima huma fermosa, & elevada palma, ella mesma o o diz. Quali Palma exaltata sum. Desta levantada planta diz Santo Ambrosio, Plutarco, Aulogelio, & Pausamas, & outros muytos, que he esta arvore símbolo dos triunfos, & significadora das vitórias, & dedicada ao Sol. E quem já mais alcançou triunfos, & vitórias, sem ser à sombra desta divina Palma. Elle he a que todos concede a palma das vitórias; porque a todos

anima, recebendo do divino Sol as influencias, ella he a que alcança para seus devotos, quando mais desmayados os vê as palmas, & as vitórias.<sup>85</sup>

Como relata o trecho anterior, Maria é representada na forma de uma palma, árvore do triunfo, das vitórias. Sendo os seus devotos protegidos pela honrosa sombra dessa palma.

Ainda segundo o Santuário Mariano em Salvador, no século XVII existia um devoto chamado Francisco da Cruz Arraes, português de nascimento, que em Lisboa mandou fazer uma imagem da santa. Esta imagem foi depositada numa ermida dedicada a São José dando ensejo ao desenvolvimento dessa devoção.

Depois da morte de Francisco Arraes seus filhos mantiveram a devoção em honra a Nossa Senhora da Palma. Um deles, Bernardino da Cruz Arraes, prometeu fazer uma igreja em sua homenagem.

A Igreja de Nossa Senhora da Palma foi concluída em 1670. Mediante placa existente na fachada da Igreja, a sua edificação foi promovida por Bernardino da Cruz Arraes, devido ao pagamento de uma promessa em agradecimento ao restabelecimento de sua saúde, por volta de 1630. Fala-se no ano de 1670, também como data para instalação do culto. A torre da igreja, em 1780, já estava levantada. E, por volta de 1778, foi realizada uma vistoria na igreja para edificação de um hospício dos agostinianos descalços ao lado da mesma.

A igreja foi reformada pelos agostinianos descalços que conduziram as obras de talha e douramento e dois altares laterais, realizada pelo pintor e entalhador Veríssimo de Souza Freitas, concluída em 1795. O teto da igreja, em perspectiva ilusionista também é

---

<sup>85</sup> SANTA MARIA, Fr. Agostinho de. **Santuário mariano e história das imagens milagrosas de Nossa Senhora**. Separata da Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. 1949. p.46.

atribuído ao mesmo artista. Na primeira metade do século XIX os forros foram pintados por José Joaquim da Rocha.

Desde 1829, a Irmandade do Senhor da Cruz passou a ter a posse oficial do templo, pois os padres agostinianos retornaram à Portugal.

### **Igreja e Convento de Nossa Senhora da Conceição da Lapa**

#### Consagração a Nossa Senhora

Ó minha Senhora e minha Mãe, eu me ofereço todo a vós e, em prova de minha devoção para convosco, vos consagro neste dia, meus olhos, meus ouvidos, minha boca, meu coração e todo o meu ser. E já que sou vosso, ó incomparável Mãe, guardai-me e defendei-me como propriedade vossa. Amém. (SCOPEL, 1998, 74)

Por volta de 1733, habitantes de Salvador, dentre eles João de Miranda Ribeiro, obtiveram autorização real para fundar na capital baiana um convento para religiosas franciscanas capuchas recoletas. A autorização papal veio um ano depois, em 1734. Tal convento foi construído junto à Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Lapa, edificada por João de Miranda Ribeiro.

A inauguração do Convento da Conceição da Lapa da Bahia ocorreu em 1744, com o recolhimento de dezessete noviças, sendo cinco filhas do fundador, e duas religiosas do Convento do Desterro. Inicialmente foram as religiosas concepcionistas, - em virtude de se consagrarem a honrar o mistério da Imaculada Conceição - que habitaram o convento. A criação desse convento veio por solicitação de cidadãos soteropolitanos, como por exemplo João de Miranda Ribeiro, ao Rei de Portugal, D. João V e a Papado, autorizações recebidas respectivamente, em 1733 e 1734.

Em 1744, foi inaugurado o convento. Como ao longo do tempo o número de religiosas aumentou para 33, foi necessária a construção de uma nova igreja, com espaço suficiente para abrigá-las. Assim em 1750, iniciaram-se as obras da igreja, administrada ainda por João de Miranda Ribeiro e por seu falecimento em 1755, passou a direção a ser exercida por João Francisco Passarinho, que era mestre carpinteiro. Nesse mesmo ano foi contratado o entalhador Antônio Mendes da Silva para construir o retábulo da capela-mór da igreja.

O Convento da Lapa foi cenário de um acontecimento que marcou a História da Bahia, a morte da Abadessa Soror Joana Angélica de Jesus por tropas portuguesas, em fevereiro de 1822, pouco antes da independência do Brasil.

Em 1901, só três concepcionistas, além de recolhidas e servas habitavam o convento. Esse ano marcou a vinda para o referido convento das Religiosas do Bom Pastor.

No centro do teto há uma pintura, que representa a tomada de hábito de seis jovens, apontadas, segundo a tradição como sendo filhas de João de Miranda Ribeiro. Segundo Marieta Alves a respeito das pinturas do teto da capela-mór e da nave nada foi apurado. Porém, existe a hipótese de atribuição da pintura do teto da Igreja a Veríssimo de Souza Freitas.<sup>86</sup>

Por volta de 1926, a Igreja e o Convento da Lapa, passaram por uma reforma, devido ao seu estado físico precário, onde na pintura e douramento figuraram nomes como Antônio Cândido Piaggio, Concordiano Alves dos Reis, Heitor Segundo Lourenço, Virgílio Eunápio de Figueiredo e Thomaz Rossi.

---

<sup>86</sup> IPAC- BA, Inventário de Proteção do Acervo Cultural. v. 1 – Monumentos do Município de Salvador – Ba. p. 13.

## Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora da Conceição do Boqueirão

Concedei, Senhor, a vossos servos, nós vo-lo pedimos, que gozemos sempre da saúde da alma e do corpo, e pela gloriosa intercessão da bem-aventurada sempre Virgem Maria, sejamos livres da tristeza presente e alcancemos a eterna alegria.

Por Cristo Nosso Senhor, Amém. (SCOPEL, 1998, 73)

Em 1726, a Irmandade de Nossa Senhora da Conceição dos Homens Pardos, que promovia seus cultos, inicialmente, na Matriz de Santo António Além do Carmo e necessitava de uma sede própria, requereu ao Vice-Rei, Vasco César de Menezes, uma concessão de terras, localizadas nas trincheiras do Boqueirão, com a finalidade de construir a sua Igreja, como se pode ler um trecho do documento transcrito abaixo:

Mas prevendo a sua devoção que para melhor louvarem, e darem hum evidente testemunho de seo agradecimento, e deviam colocar em Igreja propria, para sem controversias lhe tributarem os obséquios que lhe são devidos, procurarão com mais prompta diligência levantar-lhe a que se vê no Boqueirão além do Carmo, feita à custa dos seus devotos disvelos diligências, e de suas próprias fazendas.<sup>87</sup>

Sendo autorizada a construção em 1727, foi lavrada em cartório a escritura de patrimônio que fez Francisco Gomes Moreira *da coantia de seis mil reis cada anno para titulo delle de edificar a Capella de Nossa Senhora da Conceição do citio do Boqueirão*<sup>88</sup>.

É importante destacar que, através de um manuscrito de Francisco Sérvulo Moreira Salgueiro, encontrado no Arquivo Público do Estado da Bahia por Carlos Ott, denominado “Notícia das igrejas da Capital da Bahia” afirmava não saber *em que época e por quem foi*

<sup>87</sup> Arquivo da Ordem Terceira do Boqueirão – AOTB. Abecedário, 1828-1847. Livro 1. fo. 5r.

<sup>88</sup> APEB. Notas de Tabeliães, 1726-1727.v. 48, fols. 138r-139r.

*instituída na matriz de St. Antonio além do Carmo a Irmandade da Conceição do Boqueirão, denominada naquela época dos Homens Pardos.*<sup>89</sup>

Vale dizer que a denominação Boqueirão deve-se ao sítio onde foi construído o templo, denominado na íntegra de Boqueirão de Santo António do Carmo. O fato de estar localizada num dos barrancos mais perigosos de Salvador, essa igreja é pouco visitada, tanto por baianos como por turistas, tornando suas obras de arte poucos conhecidas do grande público. Esse fato, acarretou ao longo dos anos a dificuldade em angariar ajuda financeira para a restauração das obras.

Em 1847 a Irmandade de Nossa Senhora da Conceição dos Homens Pardos passa à categoria de Confraria Professa. Anos depois, em 1872, a mesma é elevada à Ordem Terceira. Essa Irmandade foi prospera e chegava a rivalizar em fausto com as irmandades da Igreja da Conceição da Praia, sendo as festas das mesmas palcos de tais demonstrações. Salutar competição entre pardos do Boqueirão e Brancos ou “quase-brancos” da Conceição da Praia.

A igreja do Boqueirão possui uma das fachadas mais bonitas dentre as igrejas de Salvador, com decoração em estilo rococó, considerado raro na Bahia, assemelhando-se aos templos existentes ao de Ouro Preto em Minas Gerais. Entretanto, grande parte dos motivos decorativos ficam quase que escondidos, imperceptíveis diante da quantidade de cal e óleo que os cobrem. As torres dessa igreja são consideradas umas das mais belas dos templos baianos, onde os coruchéus são mais elegantes do que as torres da Igreja do Rosário dos Pretos do Pelourinho, cuja decoração com azulejo dá-lhes uma aparência quase oriental.

---

<sup>89</sup> OTT, Carlos. *Evolução das artes plásticas nas igrejas do Bonfim, Boqueirão e Saúde*. Coleção Frederico Edelweiss II. Salvador: Centro de Estudos Baianos / Universidade Federal da Bahia, 1979. p. 243. Ver também: MARTINEZ, Socorro Targino. *Ordens terceiras: ideologia e arquitetura*. Idem, ibidem.

Porém, internamente, as torres da Igreja são feitas de tijolos, tão frágil que o movimento do sino poderia derrubá-la.

Existe uma grande probabilidade de que no teto da nave da igreja tenha trabalhado o mestre da pintura baiana José Joaquim da Rocha. Um discípulo seu, Matheus Lopes, desconhecido do grande público, mas de excelente qualidade como pode-se observar na pintura de uma Madona e de anjos.

### **Igreja e Ordem Terceira do Carmo**

Ó bendita e imaculada Virgem Maria, honra e esplendor do Carmelo! Vós que olhais com especial bondade para quem trás o vosso bendito escapulário, olhai para mim benignamente e cobri-me com o manto de vossa maternal proteção. Fortificai minha fraqueza com o vosso poder, iluminai as trevas do meu espírito com a vossa sabedoria, aumentai em mim a fé, a esperança e a caridade. Ornai minha alma com a graça e as virtudes que a tornem agradável ao vosso divino Filho. Assisti-me durante a vida, consolai-me na hora da morte com a vossa amável presença e apresentai-me à Santíssima Trindade como vosso filho e servo dedicado; e lá do céu, eu quero louvar-vos e bendizer-vos por toda a eternidade. Nossa Senhora do Carmo libertai as benditas almas do purgatório. Amém. (SCOPEL, 1998, 198)

No Antigo Testamento, Javé ateou fogo nos altares de divindades localizadas no Monte Carmelo, na Samaria, depois de um desafio entre o Profeta Elias e os sacerdotes de Baal. Nesse local foi construído um Convento em louvor à Nossa Senhora.

Durante as Cruzadas, o calabrês Bertoldo, depois de participar de várias batalhas, foi morar no referido convento, fundando a Ordem dos Carmelitas. Daí culto a N. S. do Carmo espalhou-se pelo Ocidente.

A Ordem dos carmelitas propaga a fé em Maria Santíssima, principalmente através de seu escapulário, que simboliza as virtudes marianas, conduzindo os fiéis ao Cristo.



Em 1586, fixaram-se na Bahia, a Ordem dos Carmelitas Calçados, porém, só no século seguinte, em 1636, a Ordem Terceira do Carmo foi instalada. Carlos Ott relata que a princípio a referida ordem funcionava no altar lateral de Santa Tereza da Igreja dos Primeiros Carmelitas.<sup>90</sup> Anos depois, em 1644, iniciou-se a edificação de sua capela, próximo ao dito convento, como atesta a transcrição a seguir:

Assento que se tomou em meza redonda para que constace a todo o tempo e fosse lançado neste livro da Ordem terceira feito e escrito pelo Secretario da Ordem sobre o fazerse huma Capella.

Aos 18 dias do mês de março do anno de 1644 annos nesta Cidade da Bahia de todos os Santos no Convento de Nossa Senhora do Monte do Carmo sendo comisario o Reverendo Padre Frei Sebastião dos Anjos e Prior o Capitão Antonio Alvarez Botelho e Superior o Capitão Luis da Costa Falcão e os mais Irmãos congregados[...] se propôs que seria muito conveniente [...] fazerem huma capella particular a Virgem Nossa Senhora do Monte do Carmo e a sua Padroeira a gloriosa Santa Tereza e para isso se porem a tirar suas esmolas e para o poderem fazer com fervor podião por serviço de Deus e da Virgem Nosa Senhora lhe concedesem licença para isso fazendo-lhes tão bem mercê o favor de lhe darem e nomearem pagarem para sitiarem a dita Capella e visto por elles e o fervor e zelo com que podião lhe comsederão a podesem fazer dando para isso o arco grande da capella maior que vay para a banda da Cidade e com elle lhe asinalão o sitio para a Capella e mais officinas que pretendião fazer passando lhe para isso sua carta asinada por elle e mais Religiosos [...]<sup>91</sup>

Reunidos no Convento do Carmo de Salvador representantes dos primeiros e terceiros carmelitas ficou acordado que haveria a doação de terreno vizinho ao referido convento para a realização da Igreja dos terceiros. Igreja essa em louvor a Virgem Nossa Senhora do Monte do Carmo e a sua Padroeira a gloriosa Santa Tereza, sob os auspícios de deus, dos santos e dos homens que contribuiriam com esmolas.

<sup>90</sup> OTT, Carlos. *Atividade da Ordem 3ª do Carmo da Cidade do Salvador e de Cachoeira (1640-1900)*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural, EGBA, 1998. p.22.

<sup>91</sup> Arquivo da Ordem Terceira do Carmo do Salvador - AOTC, Livro 1º de Assentos da Ordem 1636-1660, fos. 10r-11v. apud OTT, Carlos. *Atividade da Ordem 3ª do Carmo da Cidade do Salvador e de Cachoeira (1640-1900)*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural, EGBA, 1998. p.180-181.

Digno de nota é que a referida Igreja da Ordem Terceira foi dedicada à Virgem do Carmo e a Santa Tereza e, segundo Carlos Ott a mais venerada era a primeira.<sup>92</sup> Tereza D'Ávila, nascida em 1515, ingressou no Mosteiro Carmelita da Encarnação muito jovem, mesmo contra a vontade do pai e tornou-se santa pelos inúmeros sacrifícios realizados em prol do próximo. Reformou vários conventos ao longo de sua vida, daí o seu título de Doutora da Igreja, concedido pelo Papa Paulo VI, em 1970. Mesmo diante de tantos pré-requisitos de Santa Tereza ao que parece a devoção do Carmo prevaleceu.

O reconhecimento da Ordem teve pleno efeito no ano de 1695, quando a Venerável Ordem Terceira da Mãe Santíssima e Soberana Senhora do Monte do Carmo foi reconhecida por bula papal.

No alvorecer do século XVIII, a Igreja da Ordem Terceira do Carmo passou por reformas, inclusive com paredes alteadas e acréscimos como: salão nobre, sacristia, e consistório, além da construção do segundo claustro. Houve o lançamento da pedra fundamental em 1709, nos alicerces da sacristia e consistório. Isso ocorreu não porque o prédio precisasse ou estivesse deteriorado. Havia um pensamento corrente nessa época, segundo o qual quanto maior a quantidade de ornamentos nos templos melhor seria. A ostentação era regra a ser seguida em Salvador nesse período em estudo. Por volta de 1716, a obra estava quase pronta.

Anos mais tarde, depois de muito dinheiro gasto para enriquecimento do templo em 1788, a Igreja foi destruída por um incêndio, durante a Semana Santa., numa quinta-feira maior. Nessa igreja desaparecida havia nos tetos da capela-mor e da nave pinturas do artista Felipe de Santiago (1714), além da pintura e douramento do retábulo da capela-mor

---

<sup>92</sup> Ott, Carlos. Atividade da Ordem 3ª do Carmo da Cidade do Salvador e de Cachoeira (1640-1900). Idem, *ibidem*. p. 31. Ver também REVISTA do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. n. 45, a. XXVI, 1919.

realizados por José Joaquim da Rocha (1778/80). Felizmente foram salvas do referido incêndio as imagens de Nossa Senhora do Carmo com Jesus no braço e a imagem do Senhor Morto, esculpidas por Francisco Xavier Chagas, o Cabra, além do conjunto composto por João, o Evangelista e Maria Madalena de autoria de Félix Pereira Guimarães.

Lenta a recuperação da igreja devido a falta de recursos financeiros, foi iniciada ainda em 1788, ano do incêndio. Mesmo sendo a Ordem Terceira do Carmo rica, foi um revés muito grande que abalou as suas finanças e certamente as despesas para reconstruir a igreja foram altíssimas. Foram anos de arrecadação de muitas esmolas e contenção de despesas. Longos anos de espera para a inauguração do templo, o que só ocorreu em 1803.

Porém, as obras continuaram mesmo após a essa inauguração, a exemplo da construção da segunda torre da referida igreja. Havia toda uma gama de esforços para colocar a igreja em condições de exercer as funções do culto divino. Era desgastante e humilhante para uma ordem tão afamada precisar dos favores dos primeiros, para exercerem seu culto, tendo em vista as rivalidades subjacentes. A chamada inauguração final ocorreu por volta de 1817, em pleno Natal. Depois de recuperada a igreja contava com a pintura do teto - que representa a entrega de escapulário por Nossa Senhora do Carmo a Santa Tereza - e douramento da talha, realizados por José Teófilo de Jesus.

Em 1882, a igreja passou por reveses mais uma vez, houve um desabamento da cornija da igreja, sendo fechado o templo enquanto durou as reformas concluídas em 1884. Foi preciso reformar os altares laterais e o coro. Vale destacar que a pintura do teto foi retocada por José Antônio da Cunha Couto, pois José Teófilo de Jesus morreu em 1847. Cunha Couto tem ainda como obras na referida igreja três quadros a óleo: um representando Santo Elias; o segundo, Santa Teresa; e o terceiro uma cópia do quadro

intitulado Virgem, do pintor Murilo. O douramento geral da igreja ficou a cargo de Manuel Vaz da Costa.

### **Igreja de Nosso Senhor do Bonfim**

Senhor do Bonfim, o céu e a Terra são obras de vossas mãos, o sol obscurece ante a vossa luz; e contudo as trevas deste mundo vos rejeitaram. De braços abertos, pregado na cruz exclamastes: “Tudo está consumado!”

A vossa vida chegou ao fim. Foi um bom fim, porque lá onde findou a vossa vida surgiu a vida da graça, do amor e do perdão para todos nós, pretos e brancos, ricos e pobres.

Bom Jesus, Senhor do Bonfim, esclarecei a minha crença, fortalecei a minha fé, guiai-me pelo caminho luminoso da nossa sana religião católica. Senhor do Bonfim! Que o vosso sangue lave os meus pecados; que as vossas dores alivie os meus sofrimentos: que a vossa morte garanta a minha vida na eternidade. Amém. (SCOPEL, 1998, 49)

Jesus Cristo é invocado por devotos e fiéis pelos mais diferentes nomes e títulos.

Um deles, muito cultuado em Portugal e no Brasil, é o de Senhor do Bom Jesus do Bonfim, através do qual também se invoca a imagem de Nosso Senhor Jesus Cristo.

Por volta da década de 40 do século XVIII, iniciou-se a devoção ao Senhor do Bonfim em terras baianas, sendo criada a Irmandade do Senhor do Bonfim em 1745, que visava trabalhar para o desenvolvimento da vida cristã, realização de atividades sociais, e é claro a propagação e manutenção do culto ao Senhor do Bonfim e Nossa Senhora da Guia.<sup>93</sup> Tal devoção foi propagada através do português Capitão de Mar e Guerra Teodósio Rodrigues de Faria, fervoroso devoto do Senhor Crucificado, que trouxe de Portugal uma imagem do dito santo, tendo como modelo outra imagem exposta numa capela nas redondezas de Setúbal.

---

<sup>93</sup> FRANÇA, Rosa Alice. *As cores do Bonfim*. Salvador: R. A. França, 2003. p. 109.

O Arcebispo Dom Botelho de Matos, permitiu que a imagem fosse exposta à adoração dos fiéis durante a Páscoa da Ressurreição do Senhor, na Capela de Nossa da Penha da França, em Itapagipe de Baixo, o que deu início às peregrinações para o referido local. Devido ao crescimento da devoção e dos milagres chegavam de todas as partes romarias e fiéis. O aumento da fé provocou também o crescimento de donativos, favorecendo a construção da capela em louvor ao Senhor do Bonfim.

As obras internas da capelas foram concluídas em 1754, faltando apenas a construção das torres.<sup>94</sup> Mesmo inacabada a obra, a imagem do Senhor do Bonfim foi levada para sua capela própria, onde foi entronizada com procissão e missa festiva. Concluídas as obras em 1772, obedeceu-se à orientação tradicional: abre onde se põe o sol e corre contra o nascente, segundo a postura das igrejas antigas.<sup>95</sup>

A Igreja do Bonfim situa-se sobre uma única colina existente na península de Itapagipe, dominando toda a parte baixa da cidade. Maximiliano de Habsburgo, visitando a Igreja do Bonfim expressou sua admiração:

a rua conduziu-nos a colina de Nosso Senhor do Bonfim, rodeada de palmeiras e banhadas pelo mar. A carruagem levou-nos, com rapidez, para a praça até uma igreja de branco brilhante, com estilo rococó, com amplo e bonito terraço, que de alça através de degraus regulares e onde se encontravam algumas casas residenciais.<sup>96</sup>

A arquitectura da Igreja do Bonfim segue modelo das igrejas portuguesas do século XVII e XVIII, tendo na sua fachada principal revestimento de azulejos portugueses do ano

<sup>94</sup> No século XIX, a fachada da igreja sofreu uma série de modificações e, em 1849, foram construídas duas torres em bulbo, recobertas de azulejos amarelos.

<sup>95</sup> MARQUES, Xavier. **Culto do Senhor do Bomfim**. IN: Revista do Instituto Geographico e Historico da Bahia. n. 55. Bahia: Secção Graphica da Escola de Aprendizes Artifices, 1929. p. 375-382.

<sup>96</sup> HABSBURGO, Maximiliano de. **Esboços de viagem**. Tempo brasileiro y Fundação Cultural do Estado da Bahia, Rio de Janeiro, 1982, Apud, FRANÇA, Rosa Alice. **As cores do Bonfim**. Salvador: R. A. França, 2003. p. 112.

de 1873, o que proporciona um contraste com o arenito baiano de cor escura no cunhais, portais, arcaduras, frontão, e grades de ferro que contornam toda a igreja.

O culto ao Senhor do Bonfim é uma das representações mais características da expressão dos baianos com o Divino. Com destino ao Bairro do Bonfim eram frequentes as caravanas em romaria, vindas de vários pontos da Bahia, como o Recôncavo e o Alto Sertão, integrantes das mais diferentes classes sociais e que tinham por premissa participar das homenagens ao Senhor do Bonfim.

Durante os festejos havia uma certa “liberdade” com o sagrado, principalmente durante a chamada lavagem da igreja, evento onde várias pessoas saíam em cortejo, participando aguadeiros e carroceiros guiando carroças enfeitadas com folhagens, chegando até o adro da Igreja, sendo esperados para efetuarem a lavagem da Igreja por uma multidão, que dançava, bebia e festejava.<sup>97</sup>

Diante de todas essas manifestações profanas numa festa religiosa, os dignitários representantes do clero tomavam medidas, como o fechamento das portas da igreja. Contudo, não conseguiam coibir o povo de prestar sua homenagem ao Senhor do Bonfim.

A igreja passou por uma série de reformas. Entre 1804 e 1805, foram abertas duas novas portas na fachada. Entre 1814 e 1821, foram realizadas reformas internas, como por exemplo a feitura do retábulo da capela-mor, em estilo neo-clássico, realizado pelo entalhador Antonio Joaquim dos Santos. Já o teto da capela-mor, as tribunas, o arco do cruzeiro e dois altares são executados pelo entalhador Antonio de Santa Rosa.

---

<sup>97</sup> MARQUES, Xavier. Culto do Senhor do Bomfim. Idem, ibidem. p. 375-382.

Entre 1814 e 1821, houve uma reforma interna na igreja, inclusive com a realização de um retábulo para a capela-mór, pelo artista Antônio Joaquim dos Santos. Foram realizadas obras, que se aproximam dos aspectos que hoje tem o templo. Nessa fase, Joaquim Franco Velasco pintou o teto e os painéis dos seis altares da referida igreja, em 1818. E entre 1836 e 1837 foram pintados e colocados na sacristia seis painéis de autoria do baiano José Teófilo de Jesus. Sendo ainda encomendados a esse mesmo artista painéis para os corredores, entre os anos de 1839 e 1840. Ressalta-se que em 1877, Francisco José Rufino de Sales retocou os seis painéis iniciais. Há um pequeno quadro fixado sobre o relógio da sacristia, feito pelo pintor espanhol Miguel Navarro y Canizares, obra de aproximadamente 1871. São atribuídos a Bento José Rufino Capinam e seu filho Tito Nicolau as obras “A Morte do Pecador” e “A Morte do Justo”.

Há no coro dois quadros que se reportam a “Morte do Justo” e a do “Pecador” pintados, respectivamente por Tito e Bento Capinam.

### **Igreja de Nossa Senhora do Pilar**

Consagração a Nossa Senhora do Pilar

Virgem Imaculada! Minha Mãe! Maria! Eu vos renovo, hoje e para sempre a consagração de todo o meu ser para que disponhais de mim para o bem de todas as pessoas. Somente vos peço, minha rainha e mãe da igreja, força para cooperar fielmente na vossa missão de trazer o reino de Jesus ao mundo.

Ofereço-vos, portanto, Coração Imaculado de Maria, as orações e os sacrifícios deste dia, para que fiéis a nossa consagração, sejamos igualmente disponíveis a colaborar convosco na construção de um mundo novo, ó Maria concebida sem pecado! Rogai por nós que recorreremos a vós e por todos quantos recorrem a vós, de modo particular as famílias de nossa comunidade paroquial, que vos venera com o título de Senhora do Pilar.

Salve Rainha.... (geocities, 2003)

Segundo a tradição o culto à Nossa Senhora do Pilar remonta a época em que Maria ainda vivia. São Tiago Maior, Discípulo de Jesus, antes de partir para uma viagem em terras espanholas, em conversa com Maria, pediu sua bênção, que lhe recomendou que convertesse o maior número de pessoas possível, pregando igualmente em seu nome por onde passasse.

Já em Espanha, na Cidade de Saragoça, a tradição refere que Tiago presenciou uma aparição da Virgem Maria, entre anjos, sentada num pilar de mármore, mostrando-lhe o lugar para edificar uma igreja e que a coluna fosse conservada no altar do templo até ao fim do mundo. Depois deste acontecimento Maria ainda teria mais onze anos. De acordo com o desejo de Maria, a igreja foi construída. Nossa Senhora do Pilar no Brasil, foi alvo de culto, primeiramente, em Salvador, no Convento dos Carmelitas, em 1690. Seu dia é 12 de outubro, em homenagem à chegada de Colombo às Américas.

As informações sobre a origem da Igreja do Pilar, segundo Frei Agostinho de Santa Maria contam que o Padre Pascoal Duram de Carvalho, João Heitor e Manoel Gomes foram os fundadores de tal templo. Supondo-se que essa igreja tem o início de sua construção datado da segunda metade do século XVII. Sua irmandade foi formada em 1718, com aprovação do compromisso no ano seguinte.

A documentação escassa para grande parte do século XVIII dificulta o trabalho do pesquisador. A referida igreja teria sua construção iniciada por volta de 1739. Anos depois, em 1756, houve uma decisão municipal que dava aval a consecução das obras de desmonte de uma encosta para a construção do adro da citada igreja. O pintor José Joaquim da Rocha, em 1796, realizou o douramento e pintura da sacristia e de seis painéis. Sabe-se que entre 1798 e 1799 reformas foram feitas na igreja. Ocorreram também vários desabamentos de terra o que proporcionou danos na referida igreja. Em 1828, um incêndio assolou a igreja,



atingindo a capela-mór, tribuna, imagens e alfaias. Só em 1829, as obras de recuperação do templo iniciaram-se, principalmente na talha, realizada por Joaquim Francisco de Matos, sendo concluídas em 1832. No ano posterior prossegue-se com as reformas pois as obras anteriores não haviam ficado a contento, sendo concluída em 1834, sendo necessário o douramento da talha, que ficou a cargo de José Teófilo de Jesus, responsável também por 8 painéis, distribuídos entre as paredes ao lado do arco cruzeiro e as da capela-mór, onde nesse último local foram pintados os 4 evangelistas. Em 1837, o referido pintor ficou encarregado da pintura do forro da igreja.

Em 1838, novamente obras foram encomendadas ao entalhador Joaquim Francisco de Matos, em diversos lugares da igreja, como: altares, tribunas, púlpitos, coro, portas, molduras para painéis, batistério.

No ano de 1843, mais uma vez a igreja é assolada por um desabamento de terras, que atingiu principalmente o consistório da irmandade. Por conta desse fato as obras de talha só foram douradas em 1848, pelo artista Manoel Joaquim Lino. No decurso de 1891 e 1892, foram restauradas as pinturas por Henrique Rivert e, efetuado o douramento por Emílio Bousquet.

### **Casa Pia e Colégio dos Órfãos de São Joaquim**

Ó grande patriarca S. Joaquim, nosso glorioso padroeiro, nós, devotos vossos, nos regozijamos com o pensamento deterdes sido escolhido entre todos os santos, para cooperarnos mistérios divinos e enriquecer o mundo com a bem-aventurada Mãe de Deus e nossa, vossa filha Maria Santíssima. Por este singular privilégio, sois poderosíssimo junto à Mãe e o Filho de Deus, de sorte que não há graça que não possais alcançar. Recorro a vós, animado por essa confiança plena, pedindo vossa valiosíssima proteção e recomendando-vos todas as minhas necessidades espirituais e temporais bem como as da minha família. Peço-vós, ó glorioso santo, a graça especial de (diga-se intimamente a graça que se deseja) e espero obtê-la pela vossa Paternal intercessão. Peço

particularmente a graça do amor perseverante a Jesus e Maria, afim de que eu viva e morra na fé, esperança e caridade, invocando também o vosso bendito nome. Pai Nossos, Ave-Maria e Glória ao Pai. (Sementinhas de Jesus, 2003)

A tradição, transmite um pouco da história de Joaquim, Avô de Jesus Cristo. A Bíblia não faz menção ao mesmo, sendo possível obter algumas informações no Evangelho de Tiago, que é apócrifo que não faz parte do Livro Sagrado dos católicos.

Segundo essa tradição Joaquim, também chamado de Cleófas, de Sadoc e de Eli, nasceu em Nazaré e contraiu matrimônio com Ana. Apesar de Joaquim ser um homem possuidor de certa riqueza, o casal não era bem visto na sua comunidade por não terem filhos. Depois de vários anos sem obter a graça de ser pai, houve a gestação de onde adviria Maria, eleita para ser a Mãe de Jesus Cristo.

Como bênção de ser o pai terreno de Maria Santíssima, de Joaquim advinha uma santidade latente. Seu dia, assim como, o de Santa Ana, é comemorado a 26 de julho.

A história da Casa Pia e Colégio dos Órfãos de São Joaquim remonta ao final do século XVIII. Consta que foi fundado pelo Irmão Joaquim Francisco do Livramento, em 1799, catarinense de nascimento, membro da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito, era também membro da Ordem Terceira de São Francisco.

O Irmão Joaquim numa viagem por Salvador, em 1796 foi tocado pela situação dos desvalidos, principalmente crianças que viviam nas ruas da capital soteropolitana. Diante dessa situação o mesmo solicitou à Rainha de Portugal, D. Maria I autorização para construção do hospital e o seminário de órfãos. Não surtindo o resultado esperado pela demora da citada autorização.

Em 1798, novamente em viagem à Bahia, o irmão Joaquim conheceu o casal Teodoro Gonçalves da Silva e Ana de Souza Queirós e Silva, que doaram recursos, com

fins de reformar o antigo Noviciato dos Jesuítas, desactivado desde 1760, por conta da expulsão dos mesmos do Brasil um ano antes.

Em 1799, através de inúmeras doações recebidas, o Irmão Joaquim comprou uma casa nas vizinhanças da Capela de São José do Ribamar. Nesse prédio se desenvolveram as actividades da Casa de Órfãos da Bahia, que procurava abrigar e manter crianças com ampla formação educacional, inclusive com encaminhamento para uma arte de ofício, além de ensino religioso e das primeiras letras.

Em 1807, D. João, o então Príncipe Regente de Portugal, autorizou o funcionamento da Casa de Órfãos da Bahia, sendo o Irmão Joaquim designado como Diretor. No ano seguinte, a administração do orfanato foi transferida para o Arcebispado da Bahia, sendo denominada Casa Pia dos Órfãos de São José. O Irmão Joaquim passou a residir no Rio de Janeiro.

Em 1818, a Casa Pia teve a sua administração transferida para o governo da Província da Bahia. Nesse período foi doado por D. João, uma nova sede para o orfanato, o do Noviciato dos Jesuítas, que precisou passar por reformas, inaugurado em 1825, sendo então denominado de Casa Pia e Colégio dos Órfãos de São Joaquim, em tributo ao seu fundador.

É necessário fazer uma breve alusão ao prédio do antigo Noviciato, que hoje abriga a Casa Pia e Colégio dos Órfãos de São Joaquim. Foi edificado em terreno doado por Domingos Afonso Sertão, tido como desbravador do atual Estado do Piauí, sendo iniciada a sua construção em 1709. O referido prédio de dois pavimentos é um complexo construído em torno de um claustro e que divide-se em colégio, igreja de nave única e uma instalação para a captação de água da encosta. Na Igreja destaca-se a pintura do teto, de autoria de

José Teófilo de Jesus, que representa Maria Santíssima e data de 1826. Deste mesmo pintor há quadros para altares localizados na capela-mór, no lado do Evangelho e da Epístola.

### **Igreja da Ordem Terceira de São Francisco**

Senhor, fazei-me instrumento de vossa paz!  
Onde houver ódio, que eu leve o amor;  
Onde houver ofensa, que eu leve o perdão;  
Onde houver discórdia, que eu leve a união;  
Onde houver dúvida, que eu leve a fé;  
Onde houver erro, que eu leve a verdade;  
Onde houver desespero, que eu leve a esperança;  
Onde houver tristeza, que eu leve a alegria;  
Onde houver trevas, que eu leve a luz.  
Ó Mestre, Fazei que eu procure mais  
Consolar, que ser consolado;  
compreender, que ser compreendido;  
amar, que ser amado.  
Pois, é dando que se recebe,  
é perdoando que se é perdoado,  
e é morrendo que se vive para a vida eterna! (SCOPEL, 1988, 126)

Nascido em 1182, em Assis, na Itália, Francisco, filho de família rica e influente viu-se logo nos primeiros anos de juventude chamado por pela religião para realizar a caridade para com o próximo.

Francisco renunciou aos poderes materiais e a sua herança familiar para viver sob voto de pobreza. Com essa atitude conseguiu ser exemplo para alguns amigos que o seguiram nesse empreendimento, iniciando a Ordem Religiosa dos Franciscanos.

Os franciscanos desde a criação da sua Ordem seguem os princípios da pobreza, humildade e caridade. Uma Ordem feminina também foi criada, as clarissas, por influência de Francisco e empenho de Clara, jovem conterrânea da Cidade de Assis.

Francisco pela vida em prol do próximo, famoso por propagar a harmoniosa convivência entre os homens com a natureza, foi canonizado em 1228, apenas dois anos depois de sua morte. É um dos santos mais populares do Catolicismo, sendo sua festa comemorada a quatro de outubro.

Além de São Francisco (o Santo Patriarca de onde provém os valores da Ordem Terceira Baiana que leva seu nome, depois da fundação da mesma instituição), Santa Isabel de Portugal foi eleita como Patrona da mesma instituição. Isabel nasceu em 1217, descendia da Casa de Aragão, sendo filha do Rei Pedro II e casou-se com o herdeiro do trono português, Dom Dinis. A tradição atribui-lhe uma vida dedicada às obras de caridade. Por ocasião de sua viuvez, resolveu distribuir seus bens aos necessitados e tomou o hábito da Ordem Terceira de São Francisco. Passou depois a viver no Mosteiro das Clarissas, em Coimbra, fundado por ela, sem contudo fazer os votos, o que ocorreu apenas pouco antes de sua morte, no ano de 1336. Santa Isabel foi tomada como exemplo pelos Terceiros Franciscanos baianos por sua vida e por seguir os preceitos de São Francisco de Assis.

Em 1635 fundou-se a Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Bahia, sediada no Convento de São Francisco, local onde os irmãos terceiros edificaram uma Casa de Consistório e altar com objectivo de realizar seu culto. Para tanto foi imprescindível a participação de pessoas proeminentes da sociedade soteropolitana da época. Marieta Alves relata que cidadãos de destaque no meio social da Bahia ocuparam cargos na Mesa Administrativa da Ordem Terceira, sendo considerado, nessa época, uma honra profunda servir à Instituição fundada pelo espírito associativo de São Francisco de Assis.<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> ALVES, Marieta. **História da Venerável Ordem 3.<sup>a</sup> da penitência do Seráfico Pe. São Francisco da Congregação da Bahia**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948. p.14. Ver também REVISTA do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. n. 45, a.XXVI, 1919.

A chamada igreja primitiva, em 1644, foi concluída, porém, anos depois, em 1686, devido ao planejamento de um templo maior, o antigo foi demolido. Para construir um novo templo havia necessidade de vários acertos entre os Primeiros Franciscanos e pelos Terceiros Franciscanos, como atesta o documento seguinte, datado de 1701:

Traslado do termo da concordata q. fizerão os nossos m.<sup>to</sup> R.R.P.P. deste convento de N.P.S. Fran.<sup>co</sup> em Meza de Definição com o Ministro e mais Irmãos da Meza desta Ven. Ordem 3<sup>a</sup> de N. P.S. Fran.<sup>co</sup> sobre a aprovação da planta por onde hão de fazer as novas obras que a mesma Ordem 3<sup>a</sup> pretende edificar.

[...] antes de se metter mãos as obras que a dita planta demonstrava, parecia urbanidade precisa fazer primeiro presente aos nossos m.<sup>to</sup> R.R.P.P. deste convento congregados em meza de definição, por haver sido a caridade dos mesmos P.P. a que com a mesma urbanidade doou a esta Ven. Ordem 3<sup>o</sup> o terreno para as ditas obras dentro da clausura e muros do dito convento, se acordou [...]

Os Primeiros Franciscanos doaram o terreno para a construção da Igreja dos Terceiros Franciscanos dentro dos muros do seu Convento. Nada mais lógico do que irmanarem-se no ideal comum em prédios próximos.

O documento continua:

[...] em mesa de Definição [os primeiros franciscanos] aprovarão e confirmarão a eleição da planta escolhida; mas por considerarem que a artefactura das obras que a dita planta demonstrava e a sua disposição poderia pelo tempo adiante ser motivo de novidades e alterações que pertubassem a paz, concórdia e união que deve ter, manter e observar sempre esta nossa Congregação da Ven. Ordem 3<sup>o</sup> com este conv.<sup>to</sup> de N.P.S. Francisco dos Religiosos Capuchos desta Cid.<sup>e</sup> da Bahia, com quem esta Ven. Ordem 3<sup>a</sup> desde sua ereção conglutinada por Breve e concessão dos Summos Pontificies, de quem não será nunca em nenhum tempo rasão q, se desanexe, pois do mesmo conv.<sup>to</sup> e Religiosos delle bebeo sempre a Ven. Ordem 3<sup>a</sup> o leite da Santa doutrina e lhe forão os seus Religiosos Mestres e companheiros inseparáveis em todos os exercícios espirituais, não faltando de sua parte em concorrer com tudo q.<sup>to</sup> o bom regimen da Ven. Ordem 3<sup>a</sup> e consolação de todos os filhos della [...]

Como qualquer obra em andamento poderiam surgir perturbações para a paz dos vizinhos, no entanto, nada que sobrepusesse a estável união entre Primeiros e Terceiros

Franciscanos, sendo os capuchos os mensageiros do “leite da Santa doutrina”, ministrando os “exercícios espirituais” de que careciam os leigos. Os ensinamentos de São Francisco precisavam serem seguidos.

Depois dos acertos iniciais, em 1702, foi colocada a pedra fundamental da futura igreja da referida ordem, em terreno fornecido pelos padres capuchos.

O dia primeyro do anno de 1702, em que governava a igreja de Deos o santíssimo Padre Clemente XI, e o Reyno de Portugal D. Pedro 2.º, toda a ordem e Religião Seráfica, como Ministro Geral Fr. Luz de La Torre, o estado do Brasil D. João de Lancastro, a Mitra deste Arcebispado o cabido por cauza da Sé vacante, e a nossa Venerável Ordem, como Ministro terceyra vez o Coronel Domingos Pires de carvalho, foi o em que se lançou a primeira pedra fundamental da nossa Igreja; mas, porque depois se rezolveo faze-lamaior dez palmos, veyo a ficar dabayxo da porta travessa, que existe do lado direito, que vay para o corredor do púlpito, cuja pedra, em forma de procissão, collocada aos pés do Menino Deus, em hum andor, se lançou pelas mãos do Revmo. Padre Visitador Geral Fr. Miguel das Neves, e do R. P. Provincial, Fr. Joseph de S. Catharina, e do Irmão Ministro o Coronel Domingos Pires de Carvalho, e pelo Irmão Vice-Ministro Antonio de Azevedo Moreyra...<sup>99</sup>

Actos solenes marcaram o lançamento da pedra fundamental, inclusive através de procissão, com os auspícios do Menino Deus, Protector do templo. Vale salientar que essa Igreja foi inaugurada, em 1703, apenas um ano entre a instalação da pedra fundamental.

Do templo erguido no século XVIII destaca-se a fachada da igreja que é uma obra architectónica de raro valor, com seu estilo plateresco, cheia de simbolismo e ensinamentos impregnados em seu frontispício. Durante o século XIX, foram realizadas reformas no referido templo, que o modificaram drasticamente, chegando Marieta Alves a relatar que

---

<sup>99</sup> Memória Historica da V. Ordem 3ª da Penitencia do N. S. Francisco, lida pelo Irmão Mordono do Contencioso Dr. Ubaldino Gonzaga na sessão Solemne de 29 de Setembro de 1935 no Azylo Santa Izabel. p.7 IN: Poyanthéa. Comemoração do 3º Centenário da fundação na Bahia. V. ° 3ª da Penitencia de N. S. P. S. Francisco de Assis. 1635-1935. Bahia: Tipografia Naval, 1935.

internamente tudo havia mudado, conservando-se apenas a fachada, exemplo ímpar do estilo barroco no Brasil.<sup>100</sup>

Em 1827, foi restaurada a capela-mór, inclusive a sua talha, concluída em 1928. Nesse mesmo ano iniciou-se nova obra para feitura de 6 altares laterais, 2 púlpitos, 6 tribunas, grade do coro, entre outras. São relevantes as pinturas de teto dessa igreja, como: o da secretaria, realizada por António Roiz Braga, em 1738, sendo que o da sala da mesa também é atribuído a esse pintor; os da sacristia e casa dos santos, do artista J. A Cunha Couto, no ano de 1871. Ressalta-se que a pintura do teto da igreja foi encomendada ao artista António Joaquim Franco Velasco (1831), concluída porém, por José Rodrigues Nunes, por conta da morte do primeiro, em 1833. Esse templo foi reaberto ao culto em 1835. Podem-se mencionar ainda, os painéis localizados nos altares laterais, de autoria de José Teófilo de Jesus, obra de 1845, além de oito painéis sem identificação, datados provavelmente do início do século XIX.

No corredor que leva à secretaria, podem ser vistos quatorze quadros da via sacra, que datam de 1869, reproduções de pinturas de *Charles Émile Wattier*. Ao fundo desse corredor está a tela “Ceia de Cristo”, ofertada à Ordem Terceira em 1853, sem identificação da autoria. Sobre a “ Ceia de Cristo” há uma pintura de teto realizada pelo artista José António da Cunha. Em outro corredor que tem portas para a capela-mór, igreja e sacristia há um quadro de Santa Isabel, sem autoria identificada. Ladeando o arco cruzeiro há dois painéis realizados pelo pintor João Francisco Lopes Rodrigues, em 1875. Próximo a grade do coro, estão dois painéis, realizados em 1885, pelo pintor José António da Cunha Couto

---

<sup>100</sup> ALVES, Marieta. Idem, *ibidem*. p. 50



que é autor também do medalhão do centro do forro. Na sacristia há duas pinturas de Bento Rufino Capinam, que tem também vários painéis no claustro.

Quanto ao andar superior, na secretaria, há pinturas, possivelmente datadas de 1738, executadas por António Roiz Braga. Há também o retrato do Coronel Domingos Pires de Carvalho, responsável pela edificação da igreja. Não consta informação sobre essa obra. No teto da sala das sessões, também há pinturas de Roiz Braga, que tem como tema os santos e bem-aventurados da Ordem Franciscana. Há também oito painéis, sem assinatura ou data. Há no corredor que leva ao coro seis painéis de autoria de José Teófilo de Jesus, que datam de 1845.

## Capítulo IV - A pintura religiosa em Salvador

### 1 Ofício

Nos capítulos anteriores pode ser observado que a produção artística na Bahia nos setecentos e oitocentos esteve sob a normalização dos principais cânones católicos em voga no reino português, a saber: O Concílio de Trento e a sua adaptação para terras baianas através das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia. Merecem destaque que, as particularidades aqui encontradas durante a análise figuraram como elementos constitutivos das relações sociais fecundadas na capital baiana.

Tais directrizes repercutiram sobre a mentalidade da época influenciando nos gostos e atitudes do povo baiano, reflectindo, dessa forma, nos edificios religiosos que foram aqui apresentados, em particular nas pinturas de tetos e apaineladas que terão por ora especial atenção, bem como os seus executores, artistas contratados para essas empreitadas.

Em *Noções d'arte na provincia da Bahia*<sup>1</sup> documento de autoria anónima, escrito provavelmente entre 1860-1870, nomeia-se o pintor José Joaquim da Rocha (1737? -1807) como responsável por formar uma escola de discípulos que perdurou até meados do século XIX.

Durante o século XX, foram publicados inúmeros livros e catálogos de arte e, dentre estes, destacaram-se os estudos de Manoel Querino (1851-1923) e Carlos Ott (1908-1997) que reiteraram o teor do documento anónimo com repetição equivocada da historia da pintura baiana.

---

<sup>1</sup> Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro - BNRJ, Mss II – 34, 4, 3 nº1. Cf. o doc. 12.

Inicialmente, deve-se deslocar a atenção de nomes de pintores isolados para o pintor como sujeito inserido ou à margem da estrutura corporativa dos oficiais mecânicos, sobretudo em Salvador nos séculos XVII e XVIII, onde sobreviveu sob regras medievais do ofício tendo o aprendizado através da protecção de um mestre, o trabalho em parcerias e mais, ainda que o pintor de óleo tenha alcançado a *nobreza do ofício artístico* não possuía liberdade criadora.

O artista medieval era, segundo Vítor Serrão:

um homem inspirado por uma fé sincera, que ocultava a sua própria personalidade de autor por detrás da criação feita habitualmente com o concurso de outros membros da mesma “tenda” ou oficina e subordinados aos interesses superiores da sua corporação mestral.<sup>2</sup>

Ao pintor exigia-se veracidade para que as imagens pudessem cumprir sua função docente e essa veracidade só era possível se viesse acompanhada de conhecimento e fé.

O culto às imagens religiosas regulou a criação artística para colocá-la a serviço de Deus e evitar a idolatria. Em 1551 o Concílio de Stoglav considerou a pintura religiosa como um sacerdócio que tem na sua formação e transmissão reiterar os modelos iconográficos antigos.<sup>3</sup>

Durante toda a Idade Média o artista era considerado como um mero artesão que devia materializar na obra encomendada um programa ditado pela mente de um teólogo. Desta forma, a margem de invenção do artista era pequena.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> SERRÃO, Vítor. *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1983. p. 50-51.

<sup>3</sup> MUELA, Juan Carmona. *Iconografia cristiana – guia básica para estudantes*. Madrid: ISTMO, 1998. p. 25.

<sup>4</sup> MUELA, Juan Carmona. *Idem, ibidem*. p. 26.

O tipo de contrato que se fazia entre o cliente e o artista deixava, com frequência, para pagar uma parte sempre ao fim da obra, uma forma de garantir resultado desejado.

Também era frequente o pagamento separado do trabalho do artista e dos materiais que deveria utilizar. Desta maneira, o artista se via obrigado a pedir ao cliente dinheiro cada vez que necessitava, assim o controle sobre seu trabalho era constante.

Impunha-se também o tema, a história, detalhes iconográficos, simbólicos ou compositivos, como consta no contrato que afirmou o mestre francês Enguerrand Quarton em 1453 para pintar o retábulo da Coroação de Val de Benedictione que dizia

en primer lugar debe estar la representación del paraíso y en este paraíso debe encontrarse la Santísima Trinidad, y entre el Padre y el Hijo no debe existir ninguna diferencia, y el Espíritu Santo en forma de paloma, o que del lado del infierno estará un diablo, en la montaña, muy desfigurado, que vuelve la espada al ángel y que arroja ciertas almas al infierno.<sup>5</sup>

Os manuais, desde o século XVI, auxiliavam ao pintor como tratar os temas podendo ser visto de distintas maneiras, as cores a utilizar e que detalhes incluir em uma cena.

Com o Renascimento, os artistas apoiaram-se nos mecenas e tentaram romper os vínculos com os oficiais mecânicos que limitavam os seus ofícios. Surgiram novos temas, como a mitologia, a história ou o retrato cortesão. A técnica, o aspecto formal também tiveram inovações.<sup>6</sup> Nesse ambiente clássico, era inevitável que a pintura religiosa fosse “contaminada”: temas sagrados tratados como profanos, o ideal clássico de beleza e o nu da mitologia trasladaram para a figuração religiosa.

---

<sup>5</sup> MUELA, Juan Carmona., Idem, ibidem. p. 27

<sup>6</sup> MUELA, Juan Carmona., Idem, ibidem. p. 27.

O Concílio de Trento, como foi analisado no capítulo III deste estudo, reafirmou a legitimidade das imagens nas igrejas por sua didáctica, porém insistiu na necessidade de um maior controle.<sup>7</sup>

Dioniso de Furna, autor de um tratado de pintura do século XVIII, escrevia: *No comencéis vuestra obra al azar y sin reflexión, antes al contrario, com la fe puesta en Dios y com piedad en este arte, que es una cosa divina.*<sup>8</sup>

Em Portugal, até o século XVI, o artista era considerado um artífice que trabalhava atrelado as normas rígidas das corporações dos oficiais mecânicos.

A classe dos pintores estava ligada a Bandeira de São Jorge. As Bandeiras dos Ofícios agrupavam os oficiais em actividades básicas artesanais, tendo autoridades específicas para controle e examinação das obras e representações dos doze ofícios embandeirados (juizes, escrivão e mordomos) que formavam a Casa dos Vinte Quatro, criada em 1383, que por sua vez elegia o juiz do povo, representante dos interesses de classe junto a Câmara Municipal de Lisboa.<sup>9</sup>

O ofício do pintor estava delimitado em três categorias: o pintor de dourado e de estofado, o pintor de tempera e fresco e o pintor de imaginaria de óleo. Apesar da posição de destaque técnico dos pintores de óleo, na prática todos exerciam frequentemente as três atribuições de acordo com as oportunidades que apareciam.

Em Portugal a aprendizagem do futuro artista e as condições de trabalho nas oficinas, mantiveram-se a mesma até a segunda metade do século XVI. Cabia ao mestre da oficina manter o aprendiz a seu serviço entre três a nove anos ininterruptos, fornecendo-lhe

---

<sup>7</sup> Sobre a necessidade de produzir uma arte sacra dentro dos ditames do Concílio de Trento instituiu-se o decoro. Este assunto será tratado com amíúde na Temática.

<sup>8</sup> MUELA, Juan Carmona., Idem, ibidem. p. 25.

<sup>9</sup> SERRÃO, Vitor. Idem, ibidem. p.50-51.

cama, comida e agasalho, ensinando-lhe os fundamentos e prática da sua arte; o discípulo deveria servir com obediência, preparar-lhe pincéis e tinta, engessar painéis a executar e outras tarefas: o pai ou tutor do discípulo deveria pagar ao mestre, no assento contratual, determinada quantia em dinheiro.<sup>10</sup>

Ao fim do período de aprendizagem, só através da examinação poderia abrir a sua própria oficina para trabalhar com ajudantes e também através de *parcerias*. Uns ficavam responsáveis pelos elementos decorativos, outros pela imagem central resultando em certa unidade visual da obra.

Durante a segunda metade do século XVI e primeiro terço do século XVII, os pintores a óleo alcançaram privilégios através da execução de obras de arte e passaram a reivindicar isenção dos pesados encargos diante das corporações de oficiais mecânicos resultando em certa liberdade de trabalho.

O movimento dos pintores de óleo por um novo estatuto de classe que desse reconhecimento à *nobreza e liberdade* de sua profissão, segundo Vítor Serrão, prendeu-se à renovação de valores e mentalidade processadas pelo maneirismo e a grave situação socioeconómica dos produtores de arte, inseridos na estrutura medieva das corporações dos ofícios mecânicos.<sup>11</sup>

Em 1602, foi fundada a Irmandade de São Lucas por pintores da cidade de Lisboa que se desenvolveu ao longo dos séculos XVII e XVIII, restrita aos propósitos religiosos sem avançar nas descobertas da arte da pintura.

O regime corporativo estendeu-se ao Brasil através do exercício de determinadas actividades artesanais permitidas pela administração portuguesa. Em 1641, as corporações

---

<sup>10</sup> SERRÃO, Vítor. Idem. Ibidem. p. 190.

<sup>11</sup> SERRÃO, Vítor. Idem. Ibidem. p. 75

de oficiais mecânicos tiveram em Salvador, instituídos representantes dos Mesteres, o Juiz do Povo e o escrivão, a prestar serviços às classes e ao povo junto a Câmara Municipal.<sup>12</sup>

Elegeram-se vinte e quatro representantes, dois oficiais das principais actividades regularmente registradas, a exemplo da Casa dos Vinte e Quatro de Lisboa.<sup>13</sup>

Em 1642, os oficiais no exercício de suas atribuições, colaboraram no lançamento da "Vintena"<sup>14</sup>, e no *Asento e rol das pessoas que forão chamadas para fazerem o lansamento das Vintenas que se lanção pellos Officiaes nesta Cidade...*<sup>15</sup>, encontraram-se representações das actividades essenciais dos ofícios mecânicos<sup>16</sup>: vendas, tavernas e mercadores de sobrados; sapateiros e curtidores; alfaiates; ferreiros, caldeireiros, cutedeiros e serralheiros; corrieiros; marchantes; padeiros; tanoeiros; calafates; padeiros e confeitores; marceneiros, carpinteiros e pedreiros. Apareceram representações de outras actividades: agentes de senhores de engenho e moços de lojas, médicos cirurgiões e boticários, compradores de peixe para tornar a vender, saveiros e lanchas de peixe de *Taparica*, *carapinas* da Ribeira, saveiros e os de Itapagipe, barcos de frete e oleiros.

A actividade de pintor apareceu com os nomes de Aleixo Cabral<sup>17</sup> e Marcos de Mesquita e suscita questões importantes sobre a situação social dos pintores frente às corporações de oficiais mecânicos.

Segundo Maria Helena Flexor, os pintores e os escultores eram considerados profissionais liberais e independiam da licença da Câmara para exercerem suas

---

<sup>12</sup> FLEXOR, Maria Helena O. **Oficiais mecânicos na cidade de Salvador**. Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador, 1974. p. 10.

<sup>13</sup> FLEXOR, Maria Helena O. *Idem*. *Ibidem*. p. 10.

<sup>14</sup> Vintena: contribuição que o povo dava à sua Majestade para ajuda do sustento dos soldados.

<sup>15</sup> Arquivo Público Municipal de Salvador - APMS. Atas da Câmara, 1642-1649. Livro 9.8, f. 31v-32. Cf. doc. 2.1.

<sup>16</sup> Maria Helena Flexor O. *Idem*, *ibidem*. p. 15.

<sup>17</sup> Sobre o pintor, em abril de 1653, a Santa Casa de Misericórdia pagou 4\$760 réis a Aleixo Cabral de *hum milheiro de pregos e pintar vinte e quatro varas de preto e fazer ramalhetes do sepulcro*. UFBA - Centro de Estudos Baianos. [Colecção Arquivo Carlos Ott]. ASCMS. Receita e Despesa, 1647-1662, v. 843, f. 202r. Nas próximas notas serão grafadas [Colecção Arquivo Carlos Ott].

profissões.<sup>18</sup> Ainda que não precisassem administrativamente das corporações, tinham participação social e se colocavam em evidência frente aos órgãos oficiais e em consequência às ordens religiosas, que eram os principais encomendantes de obras artísticas. Para enfatizar esta situação, em agosto de 1648, apareceu na Câmara de Salvador, André Rodrigues, que se dizia pintor e ofereceu-se a pintar as Varas da dita Câmara por preço de um tostão cada uma e se obrigava a fazer muito bem feito e não sendo assim as faria de graça.<sup>19</sup>

Em novembro de 1648, André Rodrigues, pintor, estava incluído na

Repartição do Lançamento do dinheiro que o Povo desta Cidade e seo termo tomou sobre si conforme o assento que disse se fes pellas pessoas nomeadas no fim de cada Rol as quaes forão Elleitas pellos Officiaes da Camara para cada qual em seo limite fazer a dita Repartição bem e fielmente<sup>20</sup>

Esse esforço destinava-se para a compra de um Palio, onde fez a contribuição de duas patacas.<sup>21</sup>

O ofício de pintor seguia o modelo português não só no aprendizado como nas categorias de tipos de trabalhos, entretanto, observou-se que não eram seguidas determinadas regras, como da examinação. Na prática, o oficial de pintor alcançava o estatuto de mestre ao término do aprendizado, através da execução de obras inerentes ao seu ofício, com a abertura de tendas e inserção social nas ordens religiosas.

O trabalho apresentado em congresso internacional por ocasião do IX Centenário da Dedicção da Sé de Braga, Natália Marinho Ferreira-Alves analisa a actividade dos

<sup>18</sup> Maria Helena Flexor. Idem, ibidem. p. 10.

<sup>19</sup> AMS. Atas da Câmara, 1642-1648. Livro 9.8, f. 306v-307.

<sup>20</sup> AMS. Atas da Câmara, 1642-1648. Livro 9.8, f. 318.

<sup>21</sup> O pintor Aleixo Cabral também foi citado neste documento como contribuinte com duas patacas.



pintores-douradores em Braga que seguia esquemas tradicionais, baseada na oficina e organizada a partir da hierarquia mestre / oficial / aprendiz, através da qual havia a transmissão de conhecimentos alicerçados na experiência.<sup>22</sup>

Maria Helena Flexor realizou estudo sobre os oficiais mecânicos da Cidade de Salvador posteriormente avançou a pesquisa sobre o mesmo assunto na Cidade de São Paulo em tese de doutoramento,<sup>23</sup> podendo comparar as duas regiões, distinguindo as peculiaridades próprias desses espaços geográficos, e que sintetizou em "Ofícios, manufacturas e comércio."<sup>24</sup>

A condição administrativa era a mesma em Salvador e São Paulo, mas as condições políticas, económicas e sociais eram distintas e criaram situações diversas para os oficiais mecânicos.<sup>25</sup>

Em Salvador, foi possível pela estabilidade e grande oferta de trabalho terem-se organizado em corporações e terem-se agrupado por afinidade de actividade respondendo um ofício por cabeça do grupo e os demais eram considerados anexos.<sup>26</sup> Em São Paulo, houve maior concentração de oficiais nas actividades mecânicas essenciais, como alfaiate, sapateiro, ferreiro e, depois, carpinteiro.<sup>27</sup>

Na Cidade de Salvador, os oficiais mecânicos chegaram a ocupar alguns cargos e cuja função era de mestre perito nos arruamentos, alinhamentos, medições, vistorias,

---

<sup>22</sup> FERREIRA-ALVES, Natália Marinho. **A actividade de pintores e douradores em Braga nos séculos XVII e XVIII.** In: IX Centenário da Dedicção da Sé de Braga – Congresso Internacional – Actas. A catedral de Braga na História da Arte (séculos XII – XIX) v. II / 2. Braga: Universidade Católica Portuguesa / Faculdade de Teologia; Cabido Metropolitano e Primacial de Braga, 1990. p. 21.

<sup>23</sup> FLEXOR, Maria Helena. **O trabalho livre em São Paulo - século XVIII.** Salvador, 1984. Tese de doutoramento em Historia Social apresentada à FFLCH da USP.

<sup>24</sup> FLEXOR, Maria Helena. **Ofícios, manufacturas e comércio.** In: Historia económica do período colonial. Tamás Szmrecsányi (org.). São Paulo: HUCITEC, 1996. p. 173-194.

<sup>25</sup> FLEXOR, Maria Helena. Idem, *ibidem*. p. 174.

<sup>26</sup> FLEXOR, Maria Helena. Idem, *ibidem*. p. 174.

<sup>27</sup> FLEXOR, Maria Helena. Idem, *ibidem*. p. 180.

avaliações de obras públicas e particulares e *que não intervinha nos problemas de primeiro interesse dos camaristas.*<sup>28</sup>

Em 15 de outubro de 1780, o dourador e pintor Francisco Alvares da Silva participou numa vistoria a que se procedeu na Matriz de Nossa Senhora da Purificação de Santo Amaro.<sup>29</sup>

Os ofícios manuais eram exercidos tanto na Bahia quanto em São Paulo, por brancos, mulatos e negros, ricos e pobres.<sup>30</sup> Da mesma forma, já foi desmistificada a ideia distorcida de que era uma actividade desprezada entre as classes sociais compostas por homens livres. Encontraram-se inventários e testamentos de oficiais mecânicos negros e pardos que tinham posses, assim como crédito na praça que, na época, determinava prestígio social.<sup>31</sup>

Alguns exemplos de pintores mais graduados que actuaram em Salvador pode-se relacionar o Alferes José Renovato Maciel (17..?-1791), o Alferes José Teófilo de Jesus (17..?-1847), o Capitão do Exército José Pinhão de Mattos (...?-17...), José de Souza Coutinho (17..?- 18...?), soldado do 2º Regimento de Milícias.

Muitos escravos ou filhos de escravos ascenderam socialmente através da prática nas artes e ofícios mecânicos. Constando assim, em alguns estudos a contribuição destes artistas de descendência afro-brasileira e das obras executadas em monumentos religiosos brasileiros durante os séculos XVIII e XIX.<sup>32</sup>

---

<sup>28</sup> FLEXOR, Maria Helena. Idem, *ibidem*. p. 175.

<sup>29</sup> [Colecção Arquivo Carlos Ott]. BNRJ. Secção de Manuscritos, II,33,22,35, f.o 264r-v.

<sup>30</sup> FLEXOR, Maria Helena. Idem, *ibidem*. p. 175.

<sup>31</sup> FLEXOR, Maria Helena. Idem, *ibidem*. p. 178.

<sup>32</sup> ARAÚJO, Emanuel. *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988.il.

No Rio de Janeiro é citado pintores como Manuel Cunha (1737-1809), ex-escravo que teve a protecção de um comerciante português e foi aperfeiçoar-se na arte da pintura em Lisboa. Ao regressar ao Rio de Janeiro, dedicou-se a pintura religiosa e ao retratismo e instalou uma aula de pintura. Manuel Araújo Porto Alegre atribui a Manuel da Cunha a pintura do tecto da Capela do Senhor dos Passos, painéis de temática religiosa e encontra-se na Santa Casa da Misericórdia do Rio de Janeiro alguns retratos de benfeitores e seis painéis de uma Paixão de Cristo que lhe são atribuídas.<sup>33</sup>

Outro pintor citado é Leandro Joaquim (? - 1798), que viveu na cidade do Rio de Janeiro. Vários painéis de temática religiosa lhe são atribuídos mas, sem dúvida, que o destaque vai para os seis painéis ovais que se encontram no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro e que estudiosos como Marques dos Santos, Gustavo Barroso e Gilberto Ferrez atribuem a Leandro Joaquim.<sup>34</sup>

Manuel Dias de Oliveira (1763-18..?), nascido em Santana do Macacu, no actual Estado do Rio de Janeiro. Com a protecção de um comerciante português foi para Portugal aperfeiçoar na pintura. É citado em incursões para estudos na Academia de São Lucas em Roma, assim como, discípulo de Pompeo Battoni. Obteve ainda, em Portugal, em 1800, a nomeação para professor régio de uma aula pública de desenho no Rio de Janeiro, reflexo das mudanças ocorridas com a instalação da família real no Brasil.<sup>35</sup>

Em Minas Gerais, Silvestre de Almeida Lopes, pintor de origem negra, actuou no Arraial do Tejuco, entre 1764 e 1796, com sua arte, sendo um contraponto a obra do português José Soares de Araújo. Enquanto a obra deste é de tendência erudita a de Silvestre de Almeida Lopes tem feição popular. É marcadamente cheia de vivacidade, às

---

<sup>33</sup> LEITE, José Roberto Teixeira. Negros, pardos e mulatos na pintura e na escultura brasileira do século XVIII. In: ARAÚJO, Emanuel. Idem, ibidem. p.13.

<sup>34</sup> LEITE, José Roberto Teixeira. Idem, ibidem. p.14.

<sup>35</sup> LEITE, José Roberto Teixeira. Idem, ibidem. p.20.

vezes crua dos contrastes de seu colorido e pelas despreocupações, desproporções e deformações do seu desenho. Com certeza, entretanto, a principal característica da obra de Silvestre é o acentuado sabor popular e mestiço de que se reveste. A “Deposição de Cristo” do forro da Capela-mor da Igreja do Bom Jesus de Matosinhos do Serro, por exemplo, o artista acrescentou um inesperado fundo de marinha, inédito no tempo e no espaço, tendo-o resolvido em cores vivazes, o que empresta à cena, em si mesma fúnebre, uma graça e até uma certa imprevista alegria”.<sup>36</sup>

A arte de Silvestre se individualiza por seu estilo com acentuado lirismo e pela abundância de elementos florais que não são encontradas na obra de outros artistas de seu tempo.

Seu trabalho aparece na Igreja de Nossa Senhora do Amparo, da actual Cidade de Diamantina, entre 1780 e 1796, incluindo-se o teto de 1790. São atribuídas a ele também por associações as pinturas da Capela de Nosso Senhor do Bom Jesus de Matosinhos do Serro, datadas de 1796 e os quatro painéis da Paixão de Cristo, na matriz de Conceição do Mato Dentro.

Outro artista que actuou em Minas Gerais, Venâncio José do Espírito Santo, quem se atribui a pintura do forro da nave da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João Del Rei (actual Catedral). Trata-se de pintura de perspectiva rococó com estrutura em balcões e tarja central. As cores são extremamente escuras, talvez devido a repintura procedida nos fins do século XIX.<sup>37</sup>

Sua arte apresenta pintura em tons escuros em azul, vermelhas e pretas, com sombreados fortes, muito escuros. As figuras têm certa dureza na composição dos

---

<sup>36</sup> LEITE, José Roberto Teixeira. Idem, *ibidem*. p 39.

<sup>37</sup> FILHO, Olinto Rodrigues dos Santos. *Artistas pardos de Minas Gerais: ARAÚJO, Emanuel. A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988. p. 112

movimentos, com rostos e expressões já tendendo para o gosto popular.<sup>38</sup> Mesmo não tendo conhecido a obra dos grandes mestres da pintura, foi considerado por Luiz Melo de Alvarenga como: "O melhor pintor da época de São João".<sup>39</sup>

Na Ordem Terceira de São Francisco fez a encarnação de uma imagem da Ordem terceira de São Francisco e o branqueamento da talha da Capela-mor da mesma igreja.

Francisco Xavier Carneiro, Nascido em Mariana, Minas Gerais, em 1765, filho de escrava. Teve suas primeiras pinturas feitas em altares colaterais da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Itabira do Campo, actual Itabirito; trabalhou nas obras de pintura da Igreja de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, em 1799, foi contratado para encarnação das imagens dos Passos do Horto, Prisão e Cruz às Costas, esculpidas por Aleijadinho, sob contratação da Irmandade do Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas, obra que não chegou a executar por motivo não conhecido.

Na Ordem Terceira de São Francisco executou a pintura do altar de São Roque e de portas; em 1828, executou a pintura da Capela do Noviciado e encarnação de imagens. É atribuída também a Xavier Carneiro a pintura de uma ceia em tela, até então não localizada.

Manoel Victor de Jesus, mulato e alferes membro da Arquiconfraria de São Francisco de Assis, sediada na Capela de São João Evangelista dos pardos, ligada à Confraria do Cordão de São Francisco de Mariana e em 1812, na Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos.

Suas primeiras pinturas aparecem na Matriz de Santo António, mais precisamente na sacristia ao lado do Evangelho. Trata-se de um belo forro, em quatro painéis de cúpula abaulada, separados por filetes de ouro, onde estão representadas cenas do Antigo

---

<sup>38</sup> FILHO, Olinto Rodrigues dos Santos. Idem, ibidem. p. 112.

<sup>39</sup> FILHO, Olinto Rodrigues dos Santos. Idem, ibidem. p. 112b.

Testamento, relativas a Moisés, Abraão e o rei Davi.<sup>40</sup> Destes painéis pendem panejamento e arranjos de flores de ar profano e trivial, no mais fino gosto rococó.

As figuras em meio perfil têm sempre uma perna adiantada à outra e os braços estendidos, com as mãos para o lado, em posição de dança; as vestes são simplificadas, muito caídas em pregas horizontais, com laços na cintura, em tons vermelho e azuis; as expressões são de placidez e enlevo ingénuo.<sup>41</sup>

Além dos forros e das sacristias em Minas Gerais, foram encontrado em Lisboa em guarda de um alfarrabista da Rua do Alecrim; em livro de compromisso da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos de São José do Rio das Mortes, copiado por Manoel Victor, em 1796, onde o artista deixou desenho a bico de pena representando a Virgem, em composição exactamente igual a do teto da nave da sua capela em Tiradentes.

Natural de São João Del Rei, Minas Gerais, Joaquim José da Natividade teve sua obra identificada a poucos anos, graças a um texto publicado no Almanaque Sul Mineiro de 1884, que atribui a Natividade a autoria da pintura do forro da Matriz de São Tomé das Letras. Por associação dos estilos em uma análise comparativa foi possível dar à Natividade também a autoria pelas pinturas das Igrejas de São Miguel Arcanjo, do antigo Arraial do Cajuru (hoje Arcângelo) e da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, na Cidade de Conceição da Barra, antigo Distrito de São João Del Rei.

Sua obra tem características da pintura ilusionista, mesmo dentro do estilo rococó, sempre com muitas cores: os azuis, vermelhos e ocres, em cores firmes, mas suaves, extremamente iluminadas.

Joaquim Gonçalves da Rocha, artista mulato, deixou sua obra registrada em forro e pintura de retábulos e coros. Nasceu em 1755, na Vila de Sabará, Minas Gerais. Seu

---

<sup>40</sup> FILHO, Olinto Rodrigues dos Santos. Idem, *ibidem*. p. 106.

<sup>41</sup> FILHO, Olinto Rodrigues dos Santos. Idem, *ibidem*. p. 106.

principal trabalho aparece na Ordem Terceira do Carmo através da pintura e douramento do altar-mor e tribuna do mesmo, sendo a compra de todo o material a cargo do pintor.

A composição é dura, quase ingênua e de colorido extremamente forte. Os anjos que aparecem em todos os plintos do parapeito são figuras ingênuas, magras, sempre de perfil, asas muito pequenas, tocando trombetas, trompas e trompetes. Os santos têm movimentos duros, sem arroubos, e as vestes caem verticalmente em dobras rígidas, com sombreado escuro.<sup>42</sup> Seu último trabalho data de 1831, quando efectuou a encarnação da imagem de Nossa Senhora do Carmo, estando este pintor já com a idade de 76 anos.

Manoel Rodrigues Graça, intitulado "Mestre" - hábil oficial de carpinteiro, actuou em obras de Carapina na nova Igreja de São José dos Pardos de Ouro Preto, Minas Gerais, onde serviu como tesoureiro, foi mestre das obras da Casa da Junta e Real Fazenda, fez obras de madeiramento na São Francisco de Assis, com destaque aos trabalhos que executou nas igrejas de pardos e crioulos - São José, Mercês e Perdões.<sup>43</sup>

Conhecido como mestre Romão de Abreu, executou trabalhos de carpintaria, arrematando obras no forro do corpo da capela, portas das torres e porta principal na Ordem do Carmo de Ouro Preto, Minas Gerais. Outros trabalhos seus têm registro na cidade de Mariana, no Carmo, Sé, São Francisco de Assis e Mercês.

António Francisco Lisboa, "o Aleijadinho", um dos maiores expoentes das artes no Brasil, merece menção. Sua arte tem aspectos singulares associando de forma rara e maestria, a arquitectura e a escultura, pela importância de sua obra e estilo foi honrado e considerado "o novo praxíteles". Superior a tudo e singular nas esculturas de pedra em todo

---

<sup>42</sup> FILHO, Olinto Rodrigues dos Santos. Idem, *ibidem*. p. 114.

<sup>43</sup> TRINDADE, Joelson Biltran. *Artistas pardos de Minas Gerais: ARAÚJO, Emanuel. A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica.* São Paulo: Tenenge, 1988. p. 122.

o vulto ou meio revelado, e no debuxo de ornamentos irregulares do melhor gosto francês.<sup>44</sup>

Sua obra se apresenta nas Ordens Terceiras de Nossa Senhora do Carmo e de São Francisco de Ouro Preto, São João Del Rei e Sabará, em algumas igrejas matrizes, e principalmente, no exterior do santuário do Bom Jesus em Congonhas do Campo.

O pintor José Gervásio de Souza é considerado um dos principais artistas mulato do seu tempo. Sua obra tem características de "excentricidade da invenção e audácia do colorido", não tendo antecedentes nem similitudes entre outros pintores da capitania mineira. Toda a obra de pintura da Santa Ifigénia é de sua autoria (Rosário dos Pretos do Alto da Cruz).<sup>45</sup>

Manuel Ribeiro Rosa, o pintor mulato de maior destaque nas últimas décadas do século XVIII, fez trabalhos nas igrejas "brancas" sendo estes de menor importância, quando comparado aos serviços que executou na São José dos Pardos e na Rosário dos Pretos, que o tornou conhecido.<sup>46</sup>

Em Pernambuco, vários artistas também destacaram-se, como João Vital Corrêa pintor dourador, que actuou no Recife no século XIX, entre os muitos artistas de cor, servindo junto às igrejas de trabalhos de pintura e douramento.

João Vital consertou e fez reparos em obras como: talhas, imagens, pinturas que sofriam a acção do tempo e o desgaste cansado pela acção da humidade e insectos. Na Igreja de Nossa Senhora da Conceição fez reparos na capela-mor e nos dois altares laterais; para Irmandade do Senhor Bom Jesus das Portas, erecta na Igreja de Madre de Deus do Recife, concertou uma imagem de São José; na Igreja do Corpo Santo dourou algumas

---

<sup>44</sup> TRINDADE, Joelson Biltran. Idem, *ibidem*. p. 122.

<sup>45</sup> TRINDADE, Joelson Biltran. Idem, *ibidem*. p.123.

<sup>46</sup> TRINDADE, Joelson Biltran. Idem, *ibidem*. p.123



banquetas. As actividades de João Vital tem registro na Divisão de Documentação Histórica, da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE.

Manoel Ferreira Jácome, artista mestiço com obras distribuídas no Recife, nascido no século XVII, teve a sua aprendizagem fortemente influenciada pelas obras monumentais executadas pelas ordens e irmandades religiosas.

A Igreja dos Clérigos, concepção arquitectónica de 1728 guarda nas perfilaturas, de pilastras e cornijas grande relação de desenho forte bem marcado. As bases das pilastras dos arcos da nave dos clérigos guardam singular semelhança com as obras de igual teor da Igreja das Carmelitas. Essas mesmas características também se identificam nas Igrejas de Madre de Deus e Militares de autoria de Jácome, com um gosto comum um tanto arcaizante, mas de grande valor.

De Jácome registra-se também, a importância de sua ligação com a Irmandade do Rosário dos Pretos, ele foi eleito Juiz do Ofício de Pedreiro, sendo por vários anos responsável pela vistoria e pareceres de várias obras.

Outro artista que actuou em terras pernambucanas foi José Rabelo de Vasconcelos, O pardo, objecto do estudo do historiador António Gonçalves de Mello, também assinou suas obras com o nome de Rabelo, sua maior actuação e arte se deram em trabalhos em forros, em Pernambuco, de 1749 a 1800.

José António Gonçalves de Mello chegou a Coronel do Regimento das Milícias dos Homens Pardos e foi membro da Irmandade do Livramento como tesoureiro. Na Ordem Terceira de São Francisco do Recife recebeu pagamento por um painel do Trono, em outubro de 1752. Painel não localizado.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> MENEZES, José Luiz Mota. Artistas pardos de Pernambuco. ARAÚJO, Emanuel. **A mão afro-brasileira**: significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Tenenge, 1988. p.90.

A pintura de Igarapu, as Maravilhas de Santo António, dispõe, no centro do forro a virgem da Conceição, e no contorno, seis painéis com a temática dos milagres de Santo António. Os ornatos rococós e o colorido fazem deste forro um dos mais belos no género. No que se refere aos milagres, estas enquanto composições, estão directamente inspiradas nas mesmas fontes da dos azulejos, que vindos de Portugal para a igreja, cerca de 1750, adoptaram os mesmos temas, com cenas semelhantes.<sup>48</sup>

O artista trabalhou interiores de igrejas com molduras azulejares e de madeira, destacando-se o maior colorido de suas pinturas em tons claros de rosa e azuis, aliados aos castanhos apontaram para o domínio do estilo *rocaille*.

O historiador Clarival do Prado Valladares atribui a José Rabelo de Vasconcelos a pintura do forro da nave da Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares do Recife. É notada a semelhança das técnicas, entretanto, quanto a iconografia, vê-se, que o artista é responsável pela execução, mais que pela própria criação: o primeiro de Igarapu, toma emprestado aos azulejos ou às estampas, a temática dos milagres de Santo António e, o segundo, pela complexidade já assinalada pelo historiador Clarival Valladares e comprovado por nós.<sup>49</sup>

Em Salvador, o maior número de escravos negros e mulatos ocupados nos ofícios mecânicos aparece no século XIX, diante do diminuto poder da Câmara no controle dos ingressos nas profissões mecânicas e as irmandades profissionais não possuírem mais sua antiga organização rígida.<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> MENEZES, José Luiz Mota. Idem, *ibidem*, p 90.

<sup>49</sup> MENEZES, José Luiz Mota. Idem, *ibidem*, p 92.

<sup>50</sup> FLEXOR, Maria Helena. *Ofícios mecânicos em Salvador*. p. 179.

Na cidades de Salvador e de São Paulo a regulamentação e funcionamento dos ofícios não seguiram conforme o costume de Portugal. Uma das condições para o exercício da profissão era instalação da sua tenda ou *loje*.

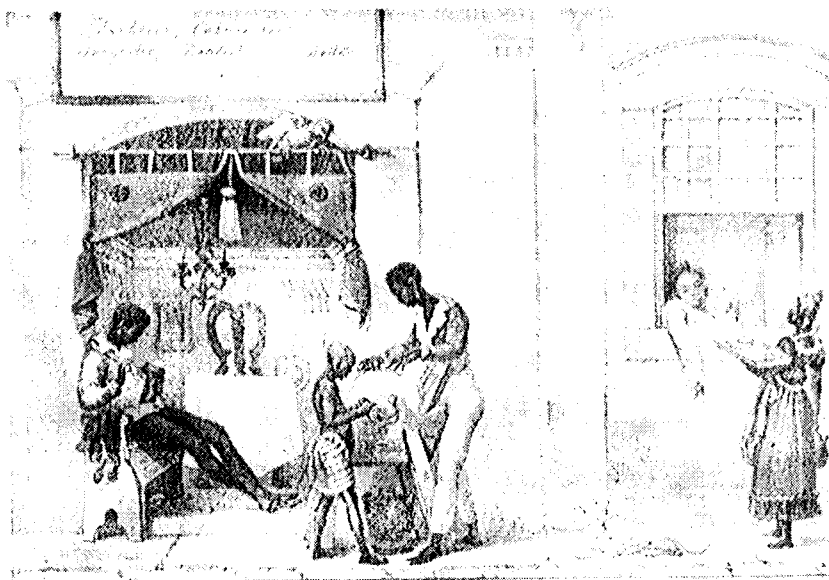


Fig. 3 Jean Baptiste Debret Loje, Rio de Janeiro.

Jean Baptiste Debret, registrou cenas do cotidiano dos oficiais mecânicos no Rio de Janeiro oitocentista, onde uma modesta loja do barbeiro, de antigos escravos de ofício que conseguiram comprar sua alforria, apresentava uma lista com seus talentos afixada na porta. Aos sábados, a porta do barbeiro enchia de clientes, levados pela modicidade dos preços, que eram na sua maioria indivíduos de cor. Ao final do dia, o barbeiro fechava a porta e se deitava já madrugada na sua marquesa, leito de descanso sem colchão, colocado no fundo da loja e dissimulado por um pequeno tabique de cinco a seis pés.<sup>51</sup>

<sup>51</sup> DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Livraria Martins Ed./ Editora da USP, 1972. Tomo I. p. 152.

Os exemplos encontrados mostram que os artistas moravam em sobrados localizados em ruas centrais, onde instalavam sua tenda. Em Salvador, a maioria destes artistas vivia em casas das irmandades.<sup>52</sup>

As oportunidades de trabalho para os pintores nem sempre eram as melhores o que não dava condições de manter a sua tenda, fazendo com que as irmandades exigissem fiadores.<sup>53</sup>

O pintor tinha o seu ofício dirigido às encomendas de imagens religiosas e alguns se sentiam integrados por vocação e fé as estas mesmas irmandades. O pintor José Joaquim de Santa Ana Calmão (17...-1823), morou, entre 1780-1781 em casa pertencente a Ordem Terceira do Carmo de Salvador, onde tinha a sua tenda.<sup>54</sup> Em 1782, o mestre pintor pediu admissão na ordem *para melhor servir o desejo e devoção que tem com a May de Deus e Senhora do Monte Carmelo*<sup>55</sup>. Contudo, esta adesão era mais uma forma de estar em evidência em ambientes frequentados pelas elites e ao pertencer a mais de uma irmandade garantia mais prestígio social para si e sua família. O mestre pintor pediu nova admissão em 1787, desta vez para a Irmandade do SS. Sacramento da São Pedro Velho e, em 1799, foi admitido como irmão da Santa Casa de Misericórdia de Salvador.<sup>56</sup>

A conduta do pintor, quer em questões sociais, quer em questões morais era de grande consideração e influía nas concorrências. Em janeiro de 1791, a Santa Casa da Misericórdia do Salvador encarregou ao mestre Pintor Francisco Rodrigues Oliveira de

---

<sup>52</sup> Em 7 de março de 1652, numa casa de sobrado que a Santa Casa possuía na rua da Ajuda, morava na loja um pintor André Rodriguez. [Coleção Arquivo Carlos Ott]. ASCMS. Livro 1 do Tombo, f. 233r.

<sup>53</sup> Em 29 de janeiro de 1768, a Santa Casa recebeu 4\$545 de João Ribeiro Guimarães, fiador que foy deste aluguel de José Joaquim da Cruz, pintor, de aluguel de 3 meses, 5 dias, a razão de 4 patacas e meia por mês vencidos em 5 de outubro de 1767, até 10 de janeiro de 1768, dia que despejou a "loje" que ocupou ao Beco do Grelho. [Coleção Arquivo Carlos Ott]. ASCMS. Receita e Despesa 1767-1768, v.878, f. 92v.

<sup>54</sup> [Coleção Arquivo Carlos Ott]. AOTCS. Receita e Despesa, 1780-1781. f. 140v.

<sup>55</sup> [Coleção Arquivo Carlos Ott]. AOTCS. Requerimentos, 1780-1789, f. 1r-v.

<sup>56</sup> [Coleção Arquivo Carlos Ott]. ASCMS. Termo de Irmãos, livro 6, 1797-1834, f. 33r.

fazer a pintura e douramento dos retábulos dos dois altares colaterais da Igreja pela quantia de 300\$000 réis. Havia diversos mestres que desejavam fazer a obra, mas a Santa Casa entregou-a ao referido mestre porque os irmãos da dita Santa Casa consideraram-no “*sujeito na verdade perito na sua arte e bem acreditado nesta Cidade*”.<sup>57</sup>

O artista denotava prestígio social à medida que possuía bens, instrumentos de trabalho, a sua tenda e escravos. Porém, alguns artífices gozaram de estatuto mais elevado como os marceneiros, por serem na sua maioria brancos e militares assim como o ofício de ourives que eram vedados aos negros e pardos escravos ou forros.<sup>58</sup>

Apenas aos douradores se fazia necessário a licença da Câmara para exercer a referida actividade e para a abertura de tendas. Em Salvador, entre 1790 e 1820, deu-se licenças periódicas a Inácio Rodrigues, Francisco Ribeiro Barbosa, Manoel António de Freitas e Francisco de Souza Freire, com renovações de intervalos de 6 meses.<sup>59</sup>

Por avançarem nas competências dos vereadores e acusados de provocar reacções populares contra a Câmara de Salvador, o governo extinguiu em 1713 o cargo de juiz do povo e mesteres da Câmara. Perderam os officias mecânicos determinadas atribuições e a partir de então apenas examinaram, através do juiz do officio, aqueles que

---

<sup>57</sup> [Coleção Arquivo Carlos Ott]. ASCMS. Acordãos, livro 4, f. 292v-293r.

Exemplo oposto, foi através do desvio de conduta da mulher do pintor José Nunes do Couto que resultou na sua expulsão da Irmandade da Santa Casa de Misericórdia, em 9 de maio de 1733, tido como homem consentidor, sem honra e assim indigno de ser conservado por irmão. [Coleção Arquivo Carlos Ott]. ASCMS. Segredos, livro 1678-1809, v.195, f. 92v-93r.

<sup>58</sup> LEAL, Maria das Graças. *Liceu de artes e officios*. p. 60. No século XVIII, cita o Alferes Manuel de Souza Ribeiro, de origem portuguesa, e o Capitão Alberto Coelho Pereira, entre outros que exerceram cargos de Juiz e escrivão de officio.

<sup>59</sup> Encontram-se poucas autorizações para douradores nos livros de Licenças do acervo pertencente ao Arquivo Publico Municipal de Salvador, entre a segunda metade do século XVIII e a primeira metade do século XIX.

queriam ingressar na actividade, defendiam alguns interesses e avaliavam obras realizadas em comum acordo com aquela entidade.<sup>60</sup>

Um das razões do enfraquecimento da organização das corporações, seguindo os moldes portugueses, foi a presença do braço escravo diferenciando as classes sociais, económicas e profissionais e exercendo alguns officios mecânicos, sobretudo os que exigiam maior esforço físico.<sup>61</sup>

No século XVIII, em Salvador, os mestres pintores eram, na sua maioria, homens livres, pessoas de menor condição, alguns filhos de portugueses, outros de baianos. Nos documentos que tratam de obras de pinturas, muitas vezes, citam os mestres e seus officiais e aprendizes. Alguns tratam de trabalhos de parcerias: entre 1764-1765, a Santa Casa de Misericórdia de Salvador pagou 9\$600 a Leandro Ferreira de Souza, mestre pintor, e a José Joaquim da Rocha, *da Imagem que fizerão do Senhor a coluna, e douramento que fizerão na moldura do dito Paynel, que por Portaria da Meza se mandou fazer para o Recolhimento.*<sup>62</sup>

Em regra, o negro ou mulato era impedido de ter o seu aprendizado legalizado. A maioria dos escravos negros e crioulos empregados em obras eram serventes ou artífices. Poucos dentre eles eram officiais e na sua maioria só poderiam actuar os pardos forros. Entretanto, perdurou até meados do século dos oitocentos esta situação, a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos pagou no período de 1844 - 1845 *ao mestre pedreiro Escravo de Senhora Antonia Maria de caiar o corredor a quantia de 6\$720 rs.*<sup>63</sup>

---

<sup>60</sup> FLEXOR, Maria Helena O. Idem, ibidem. p. 11-12.

<sup>61</sup> FLEXOR, Maria Helena O. Idem, ibidem. p. 13.

<sup>62</sup> [Coleção Arquivo Carlos Ott]. Arquivo da Santa Casa de Misericórdia de Salvador. Receita e Despesa, 1764-1765, f.73v.

<sup>63</sup> Arquivo da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Livro de Despesas, 1844-1845, Caixa 14-A, doc 02-21, f.15.

Por manter-se a sede do governo português até 1763, em Salvador, e do Arcebispado do Brasil ter sido influenciado pelas Constituições Primeiras da Bahia, foi grande a participação de artistas, alguns vindos de outras províncias ou além-mar, assim como de origem baiana, na decoração das construções oficiais e religiosas. Não se pode desconsiderar que, na primeira metade do século dos setecentos, houve grandes obras de pintura de óleo e de géneros menores, segundo o gosto da época e ainda que, a grande maioria, destas foram destruídas ou modificadas com a transformação de novos estilos. Contudo, perduraram documentos sobre a execução destas pinturas que foram antecessoras de obras de maior complexidade.

A parceria estava na tradição medieval dos officios mecânicos, tendo como base a relação do mestre e o aprendiz. O mestre pintor trabalhava em forma de parceria, de acordo com a encomenda, utilizando oficiais e serventes nos serviços que exigiam maior esforço físico.

Em 20 de maio de 1805, a Santa Casa pagou 42\$870 ao pintor José Pinto de Queiroz a importância dos *seus jornaes, dos officiaes, e serventes, que trabalharão nas pinturas, que se fizerão nas Enfermarias do Hospital desta santa Caza, e em algumas propriedades da sua administração*.<sup>64</sup>

A concepção integradora das artes nos templos religiosos, também propiciava a parceria dos artistas e artífices na divisão do trabalho como consta em 6 de outubro de 1773, a Santa Casa pagou 100\$000 ao mestre corrieiro João Baptista de Mattos, mestre carpinteiro José Coelho, e mestre pintor Boaventura Alvares dos Santos, *importancia dos archibancos, pintura, e cobertura, que fizerão para o Consistorio desta Santa Casa*.<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> [Colecção Arquivo Carlos Ott]. ASCMS, Receita e Despesa, 1804-1805. v. 915, f.38r.

<sup>65</sup> [Colecção Arquivo Carlos Ott]. ASCMS, Receita e Despesa, 1773-1774. v. 884, f.13.

O artista enfrentava concorrência anunciada por editais para arrematar as encomendas solicitadas pelas irmandades e casas do governo. Para a manutenção das actividades artísticas na Província da Bahia, em alvará de 29 de fevereiro de 1764, foram dispensados do serviço militar os artífices que estavam exercendo sua profissão e preferencialmente os mestres que tinham tendas abertas, ou obras e por não trabalharem por jornal, podiam manter até dois aprendizes.<sup>66</sup>

Diante das condições profissionais menos favoráveis, a remuneração do pintor tinha um valor estabelecido por jornal, ou seja, por dia de trabalho recebia-se em torno de 640\$ réis, que foi utilizado como referencia nas encomendas, principalmente em serviços pequenos<sup>67</sup>:

Em 28 de agosto de 1819, a Irmandade do SS. Sacramento da Igreja do Passo pagou 10\$660 a Alexandre de Souza Ribeiro pela folha dos oficiais de pintor que trabalharam na Matriz do SS. Sacramento da rua do Passo, cabendo a:

<i>Alexandre de Souza 6 dias a 640 reis.....</i>	<i>3\$940</i>
<i>Antônio Rodriguez- 6 dias a 440 reis.....</i>	<i>2\$400</i>
<i>Manoel- 6 dias a 400 reis.....</i>	<i>2\$400</i>
<i>Francisco Alberto - 6 dias a 320 reis.....</i>	<i>1\$920</i>
<b><i>Soma tudo.....</i></b>	<b><i>10\$660<sup>68</sup></i></b>

Contudo este valor de pagamento por dia, que era regulado de modo geral pelas irmandades e governo local, foi questionado por José de Souza Coutinho, mestre pintor do Arsenal da Marinha da Cidade de Salvador, ao concluir a pintura do Bergantim que se construiu na Bahia. Remeteu a Sua Alteza, D. João VI, no Rio de Janeiro requerimento, em 14 de março de 1809, constando que ganhava 640 réis por dia, pedindo então um aumento no ordenado de 1\$000 por dia.<sup>69</sup> O Governador da Bahia, Conde dos Arcos, informou ao

<sup>66</sup> APEB. Ordens Régias, v. 65, doc. 245v.

<sup>67</sup> Este valor foi mantido e encontrado em documentos desde 1640 e mantido até inicio do século XIX.

<sup>68</sup> [Coleção Arquivo Carlos Ott]. Arquivo da Igreja do Passo – AIP. Receita e Despesa, 1810-1819, f. 24r.

<sup>69</sup> APEB. Ordens Régias. v.108, doc. n. 56<sup>A</sup>.



Príncipe Regente que o pintor não tinha razão para pretender acréscimo de salário. Insatisfeito com a negativa, José de Souza Coutinho, soldado do 2º Regimento de Milícias, pede baixa através de requerimento em julho de 1816. Por fim, em 1819, o referido mestre tem aumento do jornal de 1000\$000 réis, o que julgou digno o Chefe de Divisão, o Intendente da Marinha o qual foi conferido por decreto real.<sup>70</sup>

Também os artistas que galgaram prestígio como José Joaquim da Rocha, José Teófilo de Jesus, José Rodrigues Nunes, entre outros, alcançaram remunerações valiosas em obras monumentais de embelezamento dos templos, diferentemente da maioria dos pintores locais anónimos que não tiveram destaque na época.

A partir de 1808, com a transferência da Família Real portuguesa para o Brasil, medidas foram estabelecidas provocando mudanças económicas, políticas e socioculturais, como a abertura dos portos ao livre comércio às nações estrangeiras, reformulação da estrutura administrativa da colónia que resultou certa independência de Portugal e absorção de novas culturas dominantes como a inglesa e a francesa.

Em Salvador, a partir do segundo quartel dos setecentos, os pintores tiveram trabalho constante com as actividades de culto e devoção das irmandades. Para as procissões executavam serviços de pintura de andores, figuras, pendões, tochas, brandões, cruces, etc. Faziam encarnação e restauração de imagens religiosas. Douramento e prateamento de castiçais de cedro, ramalhetes, jarrinhas de madeira para os altares e tronos, castiçais, pedestais, tocheiros, medidas, molduras, etc. Pinturas em paredes, janelas, portas, sanefas, maçanetas, barras de escadas, grades, gelozias, credencias, retábulos, sacrários, nichos, tetos, de espaços internos e externos das Igrejas, como também, de propriedades das irmandades

---

<sup>70</sup> APEB. Ordens Régias, v. 121, doc.142. Cf. docs. n. 1.1, 1.3,1.5, do Anexo.

No decorrer do século XIX, inicia-se uma perda progressiva no estatuto do artífice, que teve seus produtos artesanais uma concorrência em relação aos artigos importados e com a instalação de fábricas em Salvador.

Surgem novas formas de trabalho para os pintores a partir da modernização com novos meios tecnológicos e do livre comércio. Em 1819, o pintor Hipolito Taunay anunciou obras de sua autoria, nomeadamente, três quadros sobre acontecimentos solenes: o ato da Aclamação de Sua Majestade, como a entrada da Princesa Real na Corte do Rio de Janeiro. E para que os cidadãos da Bahia não ficassem privados destes actos solenes, oferecia gravuras coloridas com subscrição de 20\$000 reis.<sup>71</sup>

Na *Gazeta Idade do Ouro do Brazil*, entre os anúncios, oferecia-se um mestre para ensinar meninos e meninas em sua casa, a escrever bem e a desenhar, ou artistas que chegavam na cidade como pintor de miniaturas e retratistas. O pintor *Letanneur*, chegado de Paris, participava a todos os interessados que desejassem retractar-se com perfeição.<sup>72</sup>

Ao final do século XIX, os artífices sofreram perda de prestígio pois se aproximaram do conceito de operário, ou seja, dos trabalhadores manuais ou povo. A perda do estatuto do trabalho manual deu-se através da concorrência de produtos industrializados, com novas formas e materiais.

Em 30 de abril de 1891, a Ordem Terceira de São Domingos pagou 194\$320 réis a Manoel da Cruz Crisóstomo pelo trabalho e forramento a papel que fez na capela-mor.<sup>73</sup> Os preços dos produtos tornaram-se acessíveis e atraentes.

---

<sup>71</sup> JORNAL *Idade do Ouro do Brazil*. n. 27, 1819.

<sup>72</sup> JORNAL *Idade do Ouro do Brazil*. n. 43, 1818.

<sup>73</sup> [Coleção Arquivo Carlos Ott]. Arquivo da Ordem Terceira de São Domingos – AOTSD. Recibos, 1868-1910, f. 100r.

Mesmo com a crise económica e política que passava o Brasil, com a partida da Corte, a regência de D. Pedro I e a separação do reino de Portugal e Algarve, a mesma estrutura de vida colonial mantivera-se e obras monumentais para o embelezamento dos templos religiosos que eram encomendadas aos maiores pintores da época, na capital da Província da Bahia.

O artista permaneceu a fazer diversas actividades sem prevalecer certa divisão de trabalho como acontecia nos setecentos em Bahia, como consta que, em 31 de dezembro de 1891, a Irmandade da Ordem Terceira do Boqueirão pagou 220\$500 réis a António Gentil do Amor Divino do douramento de jarros, prateado de castiçais, palmas e outras obras, inclusive de entalhador.<sup>74</sup> Como também, entre 1897-1898, a Irmandade do SS. Sacramento da Igreja do Passo pagou 65\$000 réis ao "artista" Marcelino Izidoro de Santa Isabel proveniente da pintura que fez em 30 tochas e tapamento de madeira em frente a porta principal da igreja.<sup>75</sup>

A grande quantidade de trabalho ainda destinava-se às ordens religiosas: eram pinturas de grades, portas, janelas, caixilhos de vidros, estantes, mesas, tribunas, credencias, varandas, tapas-vento. Para as procissões, pintura de brandões, varas, andores, varas de palio e dos mesários, tocheiros, medidas, bandeiras nos enterros, etc.

Pratear ou dourar castiçais, maçanetas, mangas, ramalhetes, caixas de cera, cruces, grades. Retoques e consertos de imagens, molduras, trabalhos pequenos. Retoque e acabamento de pintura interna em igrejas, capelas, altares, forrar paredes de papel. Restauração de encarnação de imagens; retoques em painéis; engessamento em peças para cortinas, altares, pés de púlpitos, arcos e barras, com pinturas em geral; polimento de cruz,

<sup>74</sup> [Colecção Arquivo Carlos Ott]. Arquivo da Igreja do Boqueirão – AIB. Quitações, 1872-1892, f. 47v.

<sup>75</sup> [Colecção Arquivo Carlos Ott]. AIP. Receita e Despesa, 1883-1911, f. 60.

limpeza de peças de ouro e prata; colocação de vidros em janelas, “oleamento” de portas e janelas; limpeza, douramento e retoques em painéis; lavar imagens, etc.

A distinção entre artífice e artista se agudiza a medida que alguns artistas com melhores condições de conhecimento passam a adequar-se ao novo gosto neoclássico que prescindia do conhecimento das artes e ciências, do aprendizado difundido pelas academias francesas da cultura clássica.

Para o século XIX, com a facilidade dos meios impressos, a divulgação se fazia através de gazetas de circulação semanal, de almanaques que tinham princípios enciclopédicos, entre outros itens, anunciavam profissões e ofícios constando nomes destes com seus endereços de morada e local de trabalho. No *Almanak da Bahia* de 1855 e no *Almanak* de 1856, destacam-se nomes de pintores que ofereciam serviços como professores de desenho e pintura. O ensino das artes tornou-se mais procurado ainda que o aprendizado permanecia de tradição medieval.<sup>76</sup>

Nos anúncios do *Almanak* do ano de 1856, constavam os nomes dos pintores seguidos as suas moradas/locais de trabalho, tendo especificadas como profissões, por exemplo, **professores de desenho, pintura, etc**: Agostinho de Jesus Bahia, na rua de São Bento; Bento José Rufino Capinan, na travessa de Santa Thereza 4; Francisco Rodrigues Nunes, na rua Baixo de São Pedro; Francisco da Silva Romão, na rua da Castanheda; Fortunato Pereira do Lago, rua do Julião; José Francisco Lopes, rua dos Curraes Velhos dos Barris, 45; José Rodrigues Nunes, idem, 29; João Francisco Lopes Rodrigues, ladeira do Desterro; Joaquim Gomes Tourinho da Silva, rua do Gravatá; Joaquim Rufino de Abreu

---

<sup>76</sup> Nos anúncios do *Almanak da Bahia* de 1855, constavam como Professores de desenho, pintura, etc: Agostinho de Jesus Maria, rua de São Bento; Antonio José Correa Machado, rua de Itapagipe; Bento José Rufino Capinan, travessa de Santa Thereza; Emil Bauck, rua da Gameleira; Francisco Rodrigues Nunes, rua Calçada do Bonfim; Francisco da Silva Romão, rua da Castanheda; Fortunato Pereira do Lago, ladeira da Misericórdia; José Francisco Lopes, rua Curraes Velhos dos Barris, 29; João Francisco Lopes Rodrigues, ladeira do Desterro; Joaquim Gomes Tourinho da Silva, rua do Gravatá; Joaquim Rufino de Abreu Fialho, rua do Pão-de-Ló, 17; Macario José da Rocha, rua Direita do Palácio; Olympio Pereira da Matta, rua da

Fialho, rua do Pão-de-ló; Macário José da Rocha, rua direita de Palácio; Olympio Pereira da Matta, rua da Mangueira; Paulo Ferreira de Bittencourt e Sá, rua do Jogo do Lourenço; Tito Rufino Capinan, travessa de Santa Thereza, 4.<sup>77</sup> De forma distinta, estavam nos anúncios os douradores, escultores e pintores como artes e officios.<sup>78</sup>

Alguns dos pintores que actuaram neste período: Domingos Duarte de Almeida que actuou c. de 1787 a 1821, Cirilo Luís dos Anjos actuou c. de 1803 a 1823, João Nunes da Mata c. de 1807 a 1853, Francisco de Paula Costa c. de 1810-1840, José de Azevedo e Souza c. de 1810 a 1829, Manoel da Paixão c. de 1817 a 1841, Luís Jacinto Vergne c. de 1816 a 1836, Manoel José de Sousa Coutinho c. de 1819 a 1829, Cipriano da Costa Nunes c. de 1830 a 1842, António Luís Cajueiro c. de 1832 a 1840.

---

Mangueira; Paulo Ferreira de Bittencourt e Sá, rua Jogo de Lourenço; Tito Rufino Capinan, travessa de Santa Thereza. Biblioteca Municipal de Salvador – BMS. Almanak da Bahia. 1855. p. 246. Secção de Obras Raras.

<sup>77</sup> Almanak. 1856. p. 279. Secção de Obras Raras.

<sup>78</sup> No Almanak da Bahia de 1855, constam os **Litógrafos**: Bento José Rufino Capinan, travessa de Santa Teresa; Manuel Emilio Pereira Baião, ladeira da Misericórdia; Tito Rufino Capinan, travessa de Santa Teresa.p. 248. **Douradores**: Alfonso Capom, rua de Baixo de São Bento, 43; Cypriano da Costa Nunes, rua São José; Fortunato Pereira de Lago, ladeira da Misericórdia; Joaquim José Martins Valladão, rua do Caes Dourado, 57; Lauriano José Monteiro, idem; Malaquias Militão de Souza, rua do Taboão; Paulino Theodoro Vergne, rua Cruzeiro de São Francisco; Quirino da Silva Leal, rua da Mouraria; Raymundo José Vergne, Portas do Carmo, 8; Theodosio Thomé de Santa Anna, Curraes Velhos dos Barris, 21; Valerio Sebastião de Souza, rua dos Caldereiros. p.313. **Pintores**: Alexandre José da Lapa, Portas de São Bento; José António Rosa, rua das Pedreiras; Manuel Caetano Pereira Pimentel, rua atrás do muro; Rafael Lúcio Cazimiro, beco do Coqueiro; Silvestre Caetano de Faria, beco do Mingau; Tito José da Costa, rua Areal de Cima.p. 321. **Escultores**: António Machado Peçanha, rua do Carro; Bento José da França Vanique, Rua Portas do Carmo; Francisco de Assis Machado, ladeira do Carmo; João Baptista Franco, ladeira do Alvo; Luiz Hermogenes Victorino Pereira, rua direita do Palácio.p. 321. No *Almanak* de 1856, constam os **Litógrafos**: Bento José Rufino Capinan, travessa de Santa Thereza. p. 282. **Retratistas á electrotipo**: Francisco Napoleão Bautz, ladeira da Preguiça, 11; João Goston, Portas da Ribeira, 21. p.282. **Douradores**: Alfonso Capom, rua de Baixo de São Bento, 43; Cypiano da Costa Nunes, rua São José; Fortunato Pereira do Lago, rua do Julião; Joaquim José Martins Valladão, rua Caes Dourado, 57; Lauriano José Monteiro, idem; Manuel António da Silva Sanches, rua da Gameleira; Manoel Joaquim Lino, rua dos Droguistas; Malaquias Militão de Souza, rua do Taboão; Paulino Theodoro Vergne, rua do Cruzeiro; Quirino António do Espirito Santo, rua do Bangala; Quirino da Silva Leal, rua da Mouraria; Raymundo José Vergne, rua Portas do Carmo, 8. p. 342. **Escultores**: António Machado Peçanha, rua do Carro; Bento José da França Vanique, rua do Taboão; Francisco de Assis Machado, ladeira do Carmo; João Baptista Franco, ladeira do Alvo; Luiz Hermogenes Victorino Pereira, rua direita do Palácio; Domingos Pereira Baião, rua do Julião. p. 344. **Pintores**: Alexandre José da Lapa, rua dos Barris; Elias José de Miranda, rua da Barra; Francisco José Rodrigues, rua do Carro; Francisco Xavier da Transfiguração, rua Fonte das Pedras; Geraldo da Silva Maia, ladeira da Gameleira; José António Rosa, rua das Pedreiras; Joaquim Gervasio de Jesus, ladeira da Fonte das Pedras; Geraldo da Silva Maia, ladeira da Gameleira; José António Rosa, rua das Pedreiras; Joaquim Gervasio de Jesus, ladeira da Fonte dos Padres; Lazaro Stornelli, rua direita da Piedade; Manuel Amancio de Jesus, estrada da Graça; Manuel Caetano Pereira Pimentel, atrás do Muro; Rafael Lucio Casimiro, travessa do Coqueiro; Silvestre Caetano de Faria, rua do Jogo do Lulu; Simeão do Rozario, rua do Jogo do Carneiro; Zacharias Pereira Lino, rua do Julião. p. 350.

Para os artistas menos qualificados que eram na sua maioria alforriados, em 30 de setembro de 1867, a Irmandade do SS. Sacramento da Igreja do Passo pagou 158\$000 a José de Souza Costa que não sabia assinar seu nome pela pintura e prateamento de jarros, pintura da frente da igreja e grade de ferro no corredor.<sup>79</sup>

Outra condição de trabalhador que apareceu foi o de empreiteiros de obras que em 1865-1866, a Irmandade do SS. Sacramento da Igreja pagou 987\$960 réis a Joaquim Pinto da Fonseca como administrador da pintura feita em corredores, sacristia, consistório e salões, a óleo e cola, paredes de cores, sanefas, douramento de altares e florões.<sup>80</sup>

A condição do artista anónimo sofre perdas no oitocentos diante das transformações económicas e sociais, nomeadamente, com a crise política do Estado e o empobrecimento do clero como foi divulgado, na imprensa, através de uma representação que os Religiosos do Carmo fizeram ao Presidente da Província, queixando-se do mau trato e falta de decente subsistência.<sup>81</sup>

As irmandades de menor condição passavam por dificuldades na manutenção e obras, geralmente de pardos, devido a falta de recursos para o funcionamento adequado, como apresentou a Irmandade Senhor Bom Jesus dos Martírios, da Igreja da Barroquinha, ao Presidente da Província, Luiz António da Silva Nunes, em setembro de 1876:

Esta Irmandade Exm<sup>o</sup> Senhor, acha-se actualmente em um estado de decadência e caminhará a passos largos para o termo de sua existência se uma mão benfazeja, qual a de V.Ex.<sup>a</sup> não lhe impedir a marcha. O templo, Exm<sup>o</sup> Senhor, onde se acha ella estabelecida e onde é obrigada a celebrar o culto divino, se acha em um estado lastimoso e de

<sup>79</sup> [Coleção Arquivo Carlos Ott]. AIP. Recibos, 1861-1874, f. 35v.

<sup>80</sup> [Coleção Arquivo Carlos Ott]. AIP. Receita e Despesa, 1860-1869, f. 263r.

<sup>81</sup> JORNAL Diário da Bahia, n. 82, 1836.

arriscada segurança porque o vigamento, soalho, forros, cobrimento etc.etc. estão completamente arruinados(...)<sup>82</sup>

Para além do estado de decadência do templo denunciado pela Irmandade, os irmãos colocam-se impossibilitados de contribuir por falta de trabalho:

ella que também vê que nada pode fazer pois que muito tem empreendido e nada tem podido conseguir porque os seos Irmãos mesários muito dezeirão fazer porem nada podem porque todos são artistas e estão sofrendo da crise geral que nem achão trabalho de seos officios para obterem o pão indispensável à sua manutenção, não podem por si fazer o que reclama o estado da casa e é de urgente necessidade que se faça.<sup>83</sup>

Nessa perspectiva, a Bahia dos fins do século XVIII e inícios do século XIX, se configurou como um dos centros irradiadores das artes e artistas no Brasil. Porém, com a laicização da sociedade e o seu consequente desvio para outras formas de lazer e cultura, favoreceu o declínio dos ramos de actividades ligados às artes, reflectindo inclusive na manutenção das irmandades e seus templos.

---

<sup>82</sup> APEB. Presidência da Província – Religião, Maço 5249 – caixa 1739. Cf. doc. n. 1.8 do Anexo.

<sup>83</sup> APEB. Presidência da Província – Religião, Maço 5249 – caixa 1739. Cf. doc. n. 1.8 do Anexo.

## 2 Clientela e formas de trabalho

As ordens religiosas foram responsáveis pela maioria das encomendas das obras de pinturas durante o século XVII, XVIII e XIX. Estas ditavam os modelos ou programas iconográficos, preços e formas de pagamentos a serem seguidos pelos pintores. Carlos Ott afirma que a escolha dos temas das pinturas a serem executadas para o embelezamento, por exemplo da Santa Casa cabia, principalmente ao provedor, deixando pouca liberdade ao artista, a não ser na composição.<sup>84</sup>

A Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis era uma das mais ricas ordens terceiras baianas, representada e dirigida por uma Mesa Administrativa, eleita anualmente e responsável pelos assuntos referentes a vida espiritual e material dos irmãos.<sup>85</sup> Cabia ao Ministro convocar ordinária e extraordinariamente a Mesa, fiscalizar os rendimentos da Ordem, promover o aumento da receita e a economia das despesas, zelar pelo património e pendências judiciais, etc.<sup>86</sup>

Além do Ministro, era o Procurador Geral pessoa responsável por actividades de conservação e aumento de património; pelo síndico, contabilidade, inventários, receitas e despesas, a guarda do cofre e pagamento dos funcionários; o secretário era responsável por todo trabalho de registro administrativos. Estes senhores estavam em contacto directo com nossos pintores.<sup>87</sup>

Os principais cargos tinham as mais altas jóias ou promessas pagas nas eleições. Além de doações voluntárias que faziam os titulares para benfeitorias no templo da

---

<sup>84</sup> OTT, Carlos. *A Santa Casa de Misericórdia da cidade do Salvador*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / IPHAN, 1960. p. 109.

<sup>85</sup> CASIMIRO, Ana Palmira Bittencourt Santos. *Idem, ibidem*. p. 77.

<sup>86</sup> CASIMIRO, Ana Palmira Bittencourt Santos. *Idem, ibidem*. p. 80.

<sup>87</sup> CASIMIRO, Ana Palmira Bittencourt Santos. *Idem, ibidem*. p. 83.



irmandade. Além de pagamentos de anuidades e taxas avulsas, contribuíam com esmolas em festas e solenidades religiosas.<sup>88</sup>

O património era aumentado com a doação de bens, legados de encapelados, deixados em testamentos, sua maior fonte de rendas que na sua maioria rentabilizavam com aluguéis, parte da receita das ordens.<sup>89</sup>

Consta que em 13 de agosto de 1724, a Santa Casa resolveu levantar uma morada de casas de sobrado com suas tendas à custa da fazenda do defunto João de Mattos de Aguiar num terreno de canto na rua direita de Nossa Senhora da Ajuda desta Cidade. A Santa Casa de Misericórdia considerou que a **experiência** que tinha mostrado era mais conveniente ter o seu património em moradas de casas do que dá-lo em Engenhos e Fazendas de canas,

porque estas consumia o tempo em breves annos, e vinha depois esta Sta. Caza a fazer apreheção do resto nas terras que por necessidade as fazia remattar, e não havia depois quem desse nada por ellas.<sup>90</sup>

Pedro Viegas Giraldes, escrivão da fazenda Real, falecido em 1637, e que foi irmão da Santa Casa, e sua mulher Maria de Aguiar deixaram à instituição

as suas casas do Terreyro de Jesus que estão no canto com suas logeas com emcargos de lhe dizerem huma missa cada semana perpetua; mora nesta casa o Ouvidor Geral e as logeas estão arrendadas cada huma sobre sy; os sobrados rendem 40\$000 reis; rendem mais as logeas 16\$000 reis cada huma por ano.<sup>91</sup>

<sup>88</sup> CASIMIRO, Ana Palmira Bittencourt Santos. Idem, ibidem. p. 88.

<sup>89</sup> CASIMIRO, Ana Palmira Bittencourt Santos. Idem, ibidem. p. 85. Consta neste estudo o Quadro 16 do Livro de Termos de Receita e Despesa de 1830 tendo com fonte de receita valores advindos de profissões, remissões e noviciado, aluguéis, anuidades, legados e que teve aplicação em despesas várias, nomeadamente, pagamento a Joaquim Franco Velasco pela pintura da Igreja no valor de 2:727\$500, assim como, pagamento ao mestre entalhador pelo resto do trabalho do retábulo no valor de 2:050\$000 e de gratificação pela mesma obra no valor de 320\$000.p. 101-103.

<sup>90</sup> OTT, Carlos. Idem, ibidem. p. 132.

<sup>91</sup> OTT, Carlos. Idem, ibidem. p. 132.

Quanto maior o património de bens melhor a manutenção dos serviços o que atraía mais fiéis para as irmandades de leigos na Colónia, como também emprestava dinheiro a juros.<sup>92</sup>

Em 22 de outubro de 1631, a Santa Casa aforou a

Manoel de Oliveyra marcineyro, morador nesta Cidade que presente estava, em presso e quantia de oyto mil reis em cada hum anno.... huma caza terrea com sua camara, corredor, e quintal das que se fizerão ás portas de St. Luzia nos chaons que ficarão da dita Mecias Rodriguez, molher de Garcia da Vila.<sup>93</sup>

Em 18 de outubro de 1705, Manuel Pacheco Pereira tomou emprestados 600\$000 réis

para consertar humas cazas que tem e possui de pedra e cal, citas no terreiro pegado ao Convento de S. Francisco.....hipotecando por sua segurança as ditas cazas e huma sua Fazenda de canas que tem em Passé e outra de lenhas na freguezia de St. Amaro da Pitanga.<sup>94</sup>

Em 3 de maio de 1750, Frei António de S. Bento, Abade do Mosteiro de Nossa Senhora das Brotas, perto da Vila de São Francisco, tomou um empréstimo de 400\$000 a Santa Casa de Misericórdia a 5% *para as obras e expenças de seo Mosteiro.*<sup>95</sup>

As irmandades assumiam compromissos com o embelezamento dos templos e tiveram problemas em cumprir alguns pagamentos como também buscavam preços baixos e economia quando da escolha do artista para executar a obra. Algumas vezes, o

<sup>92</sup> Ver CASIMIRO, Ana Palmira Bittencourt Santos. Idem, *ibidem*.

<sup>93</sup> OTT, Carlos. Idem, *ibidem*. p. 132.

<sup>94</sup> OTT, Carlos. Idem, *ibidem*. p. 133.

<sup>95</sup> OTT, Carlos. Idem, *ibidem*. p. 134.

atraso de pagamento obrigava que o pintor tomasse providencias reivindicatórias junto à administração da irmandade pelos seus direitos.

A Irmandade da Ordem Terceira de São Francisco, uma das mais ricas da cidade de Salvador, esteve em conflito com a viúva do pintor Joaquim Franco Velasco, que tomou para si a tarefa de concluir a pintura do tecto da Igreja a partir de 1833. Consta em requerimento que D. Feliciano Delfina de Velasco, apesar da falta de meios, pelos diminutos pagamentos feitos pela Mesa, de ter oficiais para o trabalho, além dos droguistas não quererem confiar tintas e mais misteres para o andamento da referida pintura, conseguiu concluir a obra em dezembro de 1835. Assim, depois de tanto sofrimento esperava o pagamento. Esta dívida só foi liquidada em maio de 1837, ano no qual a senhora D. Delfina Velasco recebeu a última parcela do importante trabalho.<sup>96</sup>

Outro conflito foi com a Mesa da Irmandade do Rosário dos Pretos, em 30 de dezembro de 1870, e o pintor José Pinto Lima que encaminhou varias petições queixando-se do mau cálculo do orçamento do contrato da pintura e limpeza do corpo da igreja provando que só a despesa da tinta era superior a importância do seu ajuste. Por fim, ao ser exposto a mesa os melhoramentos dessa obra pediu o Irmão procurador geral que se fizesse justiça ao prejudicado e consultada a Mesa decidiu-se alterar o contrato para quatrocentos mil reis.<sup>97</sup>

Estas obras despendiam um grande esforço por parte da irmandade, para ornar seus templos com perfeição e gosto onde o culto e a catequese se realizavam.

---

<sup>96</sup> ALVES, Marieta. **Historia da Venerável Ordem Terceira da Penitencia do Seráfico Padre São Francisco da Congregação da Bahia**. Salvador: 1948. p.61-64. Cf. doc. n. 4.3 e 4.4, do Anexo.

<sup>97</sup> [Colecção Arquivo Carlos Ott]. Arquivo da Igreja do Rosário dos Pretos – AIRP. Resoluções, 1863-1878, f. 64r-v.

A Mesa ao deliberar pelo embelezamento do templo, lançavam editais de concorrência em locais públicos ou em gazetas de circulação, no século XIX, na cidade. Contudo as decisões nem sempre seguiam a risca aos editais sendo as escolhas dos artistas pautadas pelo bom trabalho do mestre ou por relações influentes junto a Mesa e sempre por preços mais baixo oferecidos.

No contrato, deveria estar detalhado o material, formato das peças, tintas, além de incluir em determinados trabalhos o necessário acompanhamento por parte do responsável, em geral, o Provedor, que ditava também o seu gosto. Em novembro de 1656, o Provedor da Santa Casa Capitão Francisco Fernandes encomendou a João Henriques, mestre de carpintaria, para fazer as obras da Igreja nova:

o madeiramento da igreja nova com pernas de asnas e forrado por cima de preto e seo forro por baixo de paineis grudados e suas molduras sobre o couro o que será feito na conformidade que elle dito Provedor lhe ordenar e mandar e todas as mais obras que para a dita igreja forem neseçarias com todo o primor e bem feito...<sup>98</sup>

A Igreja de Nossa Senhora da Saúde e Gloria iniciou a construção em 1723, pelo Tenente Coronel Manoel Ramos Parente, irmão da Santa Casa. Em 1769, ao término do retábulo da capela-mor, a Mesa decidiu pela pintura e douramento da capela-mor, dependências da igreja e pintura do teto. No termo de Resolução consta que:

sobre a factura da dita obra, insistindo huns para que fizesse por maior preço e outros por menos, segundo se tinham oferecido alguns Mestres professores, ....por ser certo que havendo quem por menos a fassa sem defeyto, se não deve ordenar por mais.<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> OTT, Carlos. Idem, ibidem. p. 141.

<sup>99</sup> VALADARES, Clarival do Prado. **Noticia sobre a pintura sobre a pintura religiosa monumental do Brasil.** In. BRACARA AUGUSTA – Revista Cultural de Regionalismo e História da Câmara Municipal de Braga. v. XXVII. n. 63 (75) – I Tomo. a. 1973. p. 240-241.

As formas de pagamento para as obras eram divididas, em geral, a primeira parte, no início, para que o artista pudesse comprar materiais, a segunda, no decorrer da obra, e por fim, a terceira e última parte, na conclusão, o que garantia determinado controle por parte dos encomendantes na execução da obra. O Síndico e Procurador dos Religiosos de São Francisco do Convento do *Peruassu*, no recôncavo baiano, ajustaram em 7 de novembro de 1700, o douramento do retábulo da capela-mor da igreja do dito Convento e pintar e dourar o arco e tecto com os oficiais de pintor Gregorio Pinto Teixeira e António Rodrigues Braga. No contrato, os religiosos obrigaram-se a dar todo o aparelho necessário para dourar como também os andaimes e duzentos e vinte mil reis em dinheiro, pago em três partes iguais, a primeira, logo no principio da obra, a segunda, do meio dela e, a terceira, no fim.

Constava nos contratos, a contrapartida das partes, onde cabia ao artista, os materiais e a equipa de trabalho. No referido contrato do Convento do Peruassu, os pintores se obrigam a dourar e pintar todo o retábulo, o arco e o teto da capela, pondo para esse efeito além do trabalho os óleos necessários para dita pintura. Contudo, diante de dúvidas sobre a perfeição do trabalho, pedia os encomendantes a fiscalização da referida obra por peritos pois *não saindo obra perfeita e capaz de duração a tornarem a fazer as suas custas ou a pagar a importancia dela que será avaliada por dois peritos na dita arte e desinteressados*. Como fiadores constavam Conrado Cristovão e o Alferes Gaspar Teixeira ambos moradores nesta cidade.<sup>100</sup>

Assim, quando a Santa Casa de Misericórdia, em maio de 1735, resolveu, através do Irmão Provedor e Reverendo, Dr. Francisco Martins Pereira, Cónego Penitenciário, que era necessário para mais ornato pintar a abóbada da igreja, e para

---

<sup>100</sup> OTT, Carlos. Idem, *ibidem*. p.166.

tanto chamaram António Simões Ribeiro recém-chegado do Reino, o qual era muito perfeito na sua arte, para fazer a pintura da dita obra, contudo,

se sujeitou obrigando-se o dito António Simões Ribeiro a faze-la com toda perfeição, e agrado, e pelo preço de cento e cinquenta mil reis, sendo a obra que ele fizer a contento desta Meza, e não o estando se mandar avaliar, e pagar-lhe por aquelle preço em que avalliado for, e de como assim se obrigou, e de não faltar neeste ajuste, se mandou fazer este Termo que todos assinarão e o dito Pintor António Simões Ribeiro.(...)<sup>101</sup>

Percebe-se que a mesa ao ajustar a obra com o pintor tomou todas as precauções, inclusive na avaliação da qualidade do que ia ser pintada em um suporte de superfície côncava, a abóbada. Mais adiante, vê-se que o pintor alcança prestígio, na cidade e arremata obras em condições mais cómodas.

De igual modo, a Irmandade do Santíssimo Sacramento de São Pedro ajustou com o Mestre Pintor José Teófilo de Jesus a pintura do dourado do retábulo, Painéis com seus emblemas, dois anjos, castiçais, urnas e grades da Capela do Santíssimo, tudo pela quantia oitocentos mil reis em três pagamentos, dando-lhe ao principiar a obra trezentos mil reis em dinheiro, o segundo de duzentos e cinquenta mil reis tendo a metade da obra feita e o terceiro e último pagamento estando a obra finalizada. O pintor obrigava-se a dar a obra acabada no prazo de quatro meses, com a condição de que não cumprindo no tempo determinado e nas condições apontadas, poder a Irmandade substituir **por qualquer outro mestre pintor** (o grifo é nosso) até completar os oitocentos mil reis e tudo o que exceder pagar o Mestre José Teófilo de Jesus da sua casa e fazenda com responsabilidade de todos os danos e prejuízos.<sup>102</sup>

<sup>101</sup> OTT, Carlos. Idem, ibidem. p. 181.

<sup>102</sup> ALVES, Marieta. Capela do Santíssimo Sacramento da demolida Matriz de São Pedro. In: A Tarde, 25 de junho de 1960. Cf. doc. n. 7.1 do Anexo.

O pintor José Teófilo de Jesus encontrava-se a trabalhar seguramente há dez anos em Salvador, e pelo menos há três anos após o falecimento do pintor José Joaquim da Rocha, seu inestimável mestre. Apesar do considerado prestígio do José Teófilo de Jesus, a Irmandade temia o não cumprimento dos prazos, provavelmente por outras encomendas já assumidas pelo mestre pintor.

As irmandades investiam no acabamento de obras e em reformas para o embelezamento dos templos, como consta que, em 1734, no mês de agosto, a Santa Casa da Misericórdia após concluir o zimbório no teto da abóbada da capela-mor resolveu consertar o retábulo da Capela. Ajustou com o mestre dourador o alferes Manoel da Rocha Lordello para dourar o retábulo da capela mor, *para ficar toda ornada e composta.*

Não houve edital de concorrência e a escolha do referido mestre deu-se *por ser perfeito no dito ofício.* O preço ajustado foi de seiscentos mil reis pagos em três pagamentos, a ser concluída a obra em cinco meses, depois de acentado o retábulo pelo entalhador. O termo foi ajustado e assinado pelo provedor e demais irmãos da mesa e pelo pintor. O pintor que era mestre conhecido e acreditado e ver se era irmão da Santa Casa não foi pedido fiador.<sup>103</sup>

Em situação especial, a Santa Casa da Misericórdia, no mês de maio de 1733, através da sua Mesa, ajustou com o Mestre Pintor António Rodrigues Braga para pintar e dourar os forros dos dois coros assim como as quatro cornijas e arco da capela-mor e os fingidos de todas as janelas pela parte interior, tudo de branco e ouro em correspondência com o tecto,

---

<sup>103</sup> OTT, Carlos. Idem, *ibidem.* p. 179.

(...) havendo quem a quizesse fazer em cómodo, e a pagamento de assucar, e logo convieram também em que se mandasse chamar o mestre pintor António Rodriguez Braga por ser grande official, e de boa consciência, e capaz de se acomodar, o qual vindo, e sendo-lhe proposta a dita obra,(...) finalmente ajustou a dita obra em oitocentos mil reis.<sup>104</sup>

Em seguida, a Santa Casa ajustou nova obra de pintura com o pintor António Rodriguez Braga no valor de duzentos e cinquenta mil reis pagos em açucars depois de finda a obra. Contudo por demissão do referido pintor efectuou-se novo ajuste com o mestre António do Couto Rodavalles.<sup>105</sup>

A Irmandade mantinha com alguns artistas relação de encomendada e de locatária e os exemplos encontrados mostraram uma relação directa e certo controle entre o pagamento pelo trabalho executado pelo artista e a cobrança imediata dos aluguéis das tendas.<sup>106</sup> Esta situação mantinha permanentemente com vários artistas podendo destacar casos especiais como o do Mestre Pintor Manoel Caetano Pereira com a Ordem Terceira do Carmo, ou do Mestre Pintor José Fernandes com a Santa Casa da Misericórdia.<sup>107</sup> Em 22 de abril de 1770, a Ordem Terceira do Carmo recebeu 19\$000 que pagou o Mestre Pintor Manoel Caetano Pereira a conta de maior quantia que deve dos aluguéis da casa, em que mora junto a Ordem.<sup>108</sup>

<sup>104</sup> OTT, Carlos. Idem, *ibidem*. p.. 169.

<sup>105</sup> OTT, Carlos. Idem, *ibidem*. p.. 170-171.

<sup>106</sup> Foi possível conhecer melhor aspectos do ofício do pintor através dos recibos de pagamentos de aluguéis de propriedades das irmandades para funcionamento das tendas.

<sup>107</sup> Entre 1767-1768, a Ordem Terceira do Carmo pagou 10\$320 do Mestre Pintor Manoel Caetano por conta de 39\$514 reis que deve de alugueis vencidos até 8 de outubro de 1768 da loja da Casa n. 1. Em 1770, a Ordem Terceira do Carmo pagou 19\$000 reis ao pintor Manoel Caetano Pereira por haver pintado os Andores e preparos para os Passos da Quaresma do ano de 1770. [Colecção Arquivo Carlos Ott]. AOTCS. Receita e Despesa, 1769-1770. f. 82v., n. 23.

<sup>108</sup> [Colecção Arquivo Carlos Ott]. AOTCS. Receita e Despesa, 1769-1770, f. 30v.



Entre 1764-1765, a Santa Casa pagou 6\$000 reis ao Mestre Pintor da pintura que fez nas seis janelas da Secretaria e grades de ferro.<sup>109</sup> Neste mesmo período, a Santa Casa pagou 3\$200 réis à José Fernandes da Costa, devido à pintura que fez nas janelas do claustro desta Casa.<sup>110</sup> Também, entre 1764-1765, a mesma irmandade pagou 3\$200 reis ao Mestre Pintor José Fernandes da Costa para comprar as tintas necessárias da pintura que fez nas janelas do Claustro e da Secretaria da Santa Casa.<sup>111</sup> Por fim, em 1 de julho de 1765, a Santa Casa recebeu a quantia de 15\$200 reis do Mestre Pintor José Fernandes da Costa a conta de 16\$860 reis que ficou devendo de alugueis de dez meses e quatro dias, ajustados até cinco de dezembro de 1764 a razão de cinco mil reis por quartel da loja que despejou em dito dia da casa n. 6 no Terreiro de Jesus.<sup>112</sup>

Em 9 de abril de 1777, o Provedor Pedro Ferreira Lemos e demais consultores que serviam no presente ano acharam por bem usar a esmola dos irmãos novos que deram doze mil e oitocentos réis cada um, para a obra que a Mesa julgasse mais precisa e como o painel da Visitação de Nossa Senhora a Santa Isabel que cobria a boca do retábulo da Capela-mor, se achava danificado, roto, e com pintura muito antiga, além do dito ser muito e não encher toda a boca do retábulo novo que se pôs o ano passado, parecia o irmão Provedor que com as esmolas se fizesse um painel novo, e pelo melhor artífice que se achasse na cidade que o pudesse fazer com perfeição por ser o principal objecto da Igreja desta Santa Casa.<sup>113</sup>

<sup>109</sup> [Coleção Arquivo Carlos Ott]. ASCMS. Receita e Despesa, 1764-1765, v. 875, 138r.

<sup>110</sup> [Coleção Arquivo Carlos Ott]. ASCMS. Receita e Despesa, 1764-1765, v. 875, f.138r.

<sup>111</sup> [Coleção Arquivo Carlos Ott]. ASCMS. Receita e Despesa 1764-1765, vol. 875, f.138v.

<sup>112</sup> [Coleção Arquivo Carlos Ott,]. ASCMS. Receita e Despesa, 1764-1765, v. 875, f. 89r.

<sup>113</sup> OTT, Carlos. Idem, ibidem. p. 197.

Venda de peças de arte por parte das irmandades era usual para reverter em fundos para novas obras de embelezamento com gosto renovado. Em 26 de outubro de 1801, a Santa Casa recebeu a quantia de 295\$840 do Capitão da Fortaleza do Barbalho Joaquim Alberto (da Conceição e Matos) de uma custódia grande que comprou desta Santa Casa com o peso de 3176 oitavas a razão de 90 reis cada uma, cuja venda foi feita por resolução da Mesa e Junta de 23 do dito mês e ano.<sup>114</sup>

Em anúncio, vendia-se dois painéis grandes de magníficas pinturas, *cousa mais admiravel, e propios para Igreja*; os interessados deviam dirigir-se ao escritório de José de Mello, ao Corpo Santo.<sup>115</sup>

Ou ainda, oferecia-se em grande oportunidade um oratório de dizer missa em casa, com todos os seus preparos, bons ornamentos, cálix, belíssimas imagens com resplendores de ouro, castiçais, *e tudo o mais, sem se precisar fazer despesa alguma, á excepção de o assentar no lugar competente*; podia-se tratar com Angelo Manoel Pinto de Souza com Loja de Livros na rua direita da Misericórdia n. 4.<sup>116</sup>

Em 21 de outubro de 1835, na sessão da Junta da Santa Casa, informou o irmão provedor que:

havendo falecido nesta Cidade o Comendador Pedro Rodrigues Bandeira deixara a esta St. Casa o legado de 55:000\$000... submetia à resolução da Junta, se deveria ser aceito ou não este legado; e depois de bem ponderado o objecto proposto foi unanimemente resolvido, que fosse aceito o referido legado; e foi igualmente aprovado a deliberação tomada pela Mesa de mandar tirar o seu retracto como se tem praticado com outros benfeitores.<sup>117</sup>

<sup>114</sup> OTT, Carlos, Idem, ibidem. p. 205.

<sup>115</sup> JORNAL Idade d'Ouro, 1816, n. 40.

<sup>116</sup> JORNAL Idade d'Ouro, n. 50, 1814.

<sup>117</sup> OTT, Carlos. Idem, ibidem. p.134.

Outra fonte de trabalho para os artistas advinha da construção e instalação da Casa da Câmara e Cadeia de Salvador que iniciaram as obras a partir de 1673.

Em 1681, estavam concluídas as obras sendo colocada as portas do andar térreo, na ala direita, onde funcionava o açougue e numerosas grades na ala posterior, onde funcionava a cadeia. Estavam estes recintos abaixo das divisões onde localizavam-se a Sala de Audiência e o Tribunal de Contas, lugares de trabalho dos juizes e dos Procuradores.<sup>118</sup>

Em seguida, o pedreiro Manoel Pontes construiu a Capela dos presos no pátio da Casa e foram feitas obras na secretaria, incluindo armários, do Senado da Câmara.

A Casa da Câmara de Salvador servia a Administração Municipal, mas também era uma casa de correcção, desta forma manteve um aspecto severo, de inspiração romana, mas não podia dispensar a ostentação.

Na Sala de Audiências dos Juizes, situada na ala direita, por cima do açougue, fez-se em 1733, um novo forro e, dois anos mais tarde, executou-se o mesmo trabalho para a Secretaria do Senado. O pintor António Simões Ribeiro, chegado recentemente de Portugal, arrematou, em 17 de outubro de 1736, a pintura do forro por 120\$000 a ser pago depois da obra concluída e nas condições de pintar de gesso branco com cola as armas da Cidade de Salvador e *um pombo em vôo, com um ramo de oliveira no bico, no meio do forro da sala de Vereadores e flores nos cantos, com traços azuis e vermelhos em fundo branco.*<sup>119</sup>

A Sala dos Vereadores, instalada no primeiro pavimento da ala esquerda em 1682, ostentava o retracto do ex-governador Roque da Costa Barreto, não se mencionando o pintor. Também o retracto do Governador Geral Francisco de Menezes.

---

<sup>118</sup> OTT, Carlos. *A Casa da Câmara da cidade de Salvador*. Salvador: Centro de Estudos Baianos / UFBA, 1981. p. 42.

<sup>119</sup> OTT, Carlos. *Idem*, *ibidem*. p.12.

Não veio até os nossos dias os retratos dos Governadores que se mandavam fazer para a Sala dos Vereadores.<sup>120</sup>

A Câmara contratava o serviço de artistas para momentos de festejos e solenidades, como o marceneiro José Rodrigues Marrecos, em 1682, fez 40 varas, em seguida pintadas e douradas pelo pintor José Pereira da Costa para símbolo que os vereadores carregavam na procissão de Corpus Christi.<sup>121</sup>

A manutenção e embelezamento do Quartel as Portas do Carmo foi arrematado pelo pintor José Pereira de Matos pela quantia de 118\$500 réis pelo menor lance que se achava com a condição de serem pintados os tectos com cor de pérola com as cornijas de pedra fingidas, as portas de dentro de azul claro, e as de fora de verde. As condições de pagamento em três parcelas. Obrigou-se a apresentar um fiador que teve no pintor Domingos Duarte de Almeida, principal pagador por ele todo dinheiro que o arrematador receber para a obra não dando conta dela, para cuja segurança obrigava.<sup>122</sup>

Na Casa da Câmara foi renovada a pintura em geral, em 23 de agosto de 1815, das vinte e sete janelas e vinte e uma grade da Cadeia, quatro maiores da sala fechada, portas da entrada interior de verde por fora e vidraças de branco e azul por dentro, e os púlpitos de preto, com seus enfeites de amarelo, ombreiras por fora também de preto a cola, tecto com duas mãos de tinta sendo só a cola as barras das três salas, e tudo o mais a óleo, que arrematou o pintor Alexandre de Souza Ribeiro, na quantia de 176\$000 a ser pago logo a concluir. Não houve fiador.<sup>123</sup>

A forma de pagamento realizado pela Casa da Câmara não era tão diferente do que realizava as irmandades: buscava o menor preço, ao artista que tinha trabalho

---

<sup>120</sup> Consta existente na atualidade, o retrato de José da Silva Lisboa e de José Bonifácio de Andrade e Silva, pintados em 1857; Retratos de D. Pedro I e D. Pedro II, da autoria de João Francisco Lopes Rodrigues; Retrato de autor desconhecido, do governador baiano, D. Rodrigo José de Menezes e Castro (1784-1788).

<sup>121</sup> OTT, Carlos. *Idem*, *ibidem*.

<sup>122</sup> AMS. Pagamentos pelo Senado, l. 115.10, 1787-1793, f.150. Cf. doc. n. 2.3 e 2.4 do Anexo.

<sup>123</sup> AMS. Arrematação e contratos de Obras 1784-1845, l. 4.3, fo 14v.

reconhecido na cidade, ao final da obra era feito o pagamento. Ao artista iniciante ou sem experiência comprovada, havia o parcelamento do pagamento que permitia melhor acompanhamento da obra e também a pessoa do fiador que responsabilizava-se em devolver o dinheiro diante do não cumprimento de execução da obra.

Solenidade oficial, em 1824, teve obra contratada pela Câmara, que pagou cinquenta mil reis por conta do douramento das letras para a Pirâmide em Memória da chegada de Sua Alteza Real<sup>124</sup> e para compor a Festa da Aclamação, ajustou a pintura de quatro tocheiros, da Capela do Senhor dos Aflitos, com o pintor Pedro Alexandre.<sup>125</sup>

Para a galeria de retratos da sala da Câmara ajustou-se com o Mestre Pintor José Teófilo de Jesus, já com grande prestígio, sem a condição da concorrência, pela quantia de quarenta mil reis o retrato de Sua Majestade Imperial Constitucional D. Pedro I.<sup>126</sup> Pagou-se, de igual forma sem a condição de concorrência, ao pintor Ciriaco Luiz dos Anjos *pela pintura da iluminação*.<sup>127</sup>

Como pode se abstrair Salvador era o principal centro de encomendas da arte da pintura. Era natural essa condição devido ao fato desta Cidade ser a Capital da Província da Bahia e o principal porto comercial da mesma, porém merece nota que outras cidades como Cachoeira, São Francisco do Conde, ambas no Recôncavo baiano possuem também uma demanda artística em menor escala.

---

<sup>124</sup> AMS. Pagamento pelo Senado, l. 116.5, f.o 153r-v. Cf. doc. n. 2.5 e 2.6 do Anexo.

<sup>125</sup> AMS. Pagamento pelo Senado, l. 115.15, f.o 217. Cf. doc. n. 2.9 do Anexo.

<sup>126</sup> AMS. Pagamento pelo Senado, l. 115.15, f. 210. Cf. doc. n. 2.7 do Anexo.

<sup>127</sup> AMS. Pagamento pelo Senado, l. 115.15, f. 211. Cf. doc. n. 2.8 do Anexo.

### 3 Os mestres

No Dicionário de Artistas e Artífices na Bahia de autoria da pesquisadora Marieta Alves, obra indispensável para o estudo dos artistas, em especial aqueles que se dedicaram nomeadamente a pintura desde século XVII ao XIX, constam acerca dos mesmos, onde a autora fornece informações sobre a vida e seus principais trabalhos. Realizou pesquisas numa enorme gama de arquivos da capital baiana, onde encontrou registros de baptismo e de família, datas certas ou prováveis de nascimento e óbito, as obras executadas, onde acresceu notas e comentários de extremo valor, além disso, Marreta trouxe à tona documentos como livros de receita e despesa, entre outros, que na sua época eram pouco consultados na Bahia para o estudo da História da Arte.

Merecem nota ainda, os estudos de Carlos Ott sobre os monumentos religiosos baianos, nos quais encontram-se registros de obras executadas por pintores, assim como, é de grande valia o ficheiro sobre os pintores que estão na colecção particular do referido pesquisador, onde aparecem nomes até então não identificados no trabalho realizado por Marieta Alves, configurando-se assim, como mais um salto de qualidade na pesquisa histórica sobre o património artístico cultural da Bahia.

Os estudos que versam sobre a Santa Casa da Misericórdia e a Ordem Terceira do Carmo permitem um maior entendimento sobre os pintores que actuaram no período anterior a 1790-1850 e que devem ser lembrados para que se possa desmistificar a ideia de que a arte baiana iniciou-se a partir da actuação do pintor José Joaquim da Rocha. Afinal, o gosto pelas artes decorativas de cunho religioso da sociedade baiana já era visível nas construções dos templos religiosos, além de ser uma recomendação dos principais instrumentos de normalização da Igreja Católica, como foi atestado no capítulo III deste estudo.

Clarival do Prado Valladares ao tratar dos partidos decorativos das igrejas brasileiras a partir da primeira metade do século XVIII, distingue os caixotões de talha com painéis, ou fingidos, do painel central que se configura, por sua vez de elementos arquitectónicos e cenográficos. Predominaram em Salvador os caixotões em talha emoldurando figuras de cenas hagiográficas, que corresponderam às construções mais ricas e com disponibilidade de melhor mão-de-obra.<sup>128</sup>

Inúmeros foram os pintores baianos que participaram do embelezamento no interior dos monumentos religiosos e em pintura de painéis em forros, podendo-se destacar: **João Álvares Correa**, filho do Licenciado Manoel Rodrigues e de Clara Correia, ambos baianos. Pediu admissão no quadro social da Santa Casa de Misericórdia de Salvador, em 12 de abril de 1699. Encarnou em 1686, a imagem do Cristo do coro da Igreja da Santa Casa e, em 1692, pintou a porta do sacrário grande e dourou uma das cruzes das insígnias da Irmandade. No ano de 1699, na igreja da referida Santa Casa, dourou a tribuna e o retábulo da capela-mor e pintou o forro da sacristia.<sup>129</sup> Na Igreja da Ordem Terceira do Carmo, de onde era irmão, pintou em 1714, o teto da capela-mor *com vinte quatro paineis por quanto doze de cada parte e tambem de se dourarem as molduras e frisos que avia levar os ditos paineis na comrespondencia da mais obra ...do mesmo forro.*<sup>130</sup>

Observa-se que João Álvares Correa foi membro de duas distintas confrarias de Salvador: Santa Casa de Misericórdia e Ordem Terceira do Carmo.<sup>131</sup>

<sup>128</sup> VALLADARES, Clarival do Prado. **Noticia sobre a pintura monumental no Brasil**. In: Actas do Congresso "A arte em Portugal no século XVIII". n. 63. Braga: Bracara Augusta, 1973. p. 240-241.

<sup>129</sup> ALVES, Marieta. **Dicionario de artistas e artífices na Bahia**. Salvador: Universidade Federal da Bahia/Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976. p.52.

<sup>130</sup> [Coleção Arquivo Carlos Ott]. AOTCS. Resoluções, 1707-1744. f.49r.

<sup>131</sup> Sobre essas confrarias ver capítulo II.

**Antônio Alvares Correia**, irmão de João Alvares Correia pediu admissão no quadro social da Santa Casa em 1710. Desde 1697, entretanto, fazia parte da irmandade da Ordem Terceira do Carmo como dourador e pintor.<sup>132</sup> O que revela o livre acesso as referidas confrarias pela família Álvares e o recolhimento do trabalho executado por seus membros.

Outro artista desse período foi **Carlos Belville** que permaneceu na Bahia, por longo tempo, desde 1709, devido a doença acometida que o impediu de seguir viagem da China para a Europa. Era pintor e foram atribuídas obras de pinturas afrescos, com brutescos, no Convento de Santo Antônio do Paraguassu, no Recôncavo Baiano. A Ordem Terceira do Carmo da Cidade de Cachoeira possui a decoração da sacristia composta de pinturas nas paredes, lambris e armários onde guardam as imagens de roca, assim como, um móvel tipo armário, com decoração em *chinoiserie* atribuído a esse pintor. Carece de maiores estudos este rico acervo.<sup>133</sup>

Apesar das incertezas quanto à data e local de seu nascimento, supõe-se que **Antônio Rodrigues Braga** tenha nascido na Bahia no século XVII. Ajustou a pintura e douramento do arco do teto da capela-mor e douramento do retábulo da Igreja do Convento de São Francisco do Paraguaçu, no Recôncavo Baiano. Em 1705, incumbiu-se de dourar o retábulo da capela dos santos Crispim e Crispiniano, na Igreja da Sé de Salvador. Em 1719-1720, dourou a capela-mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Vitória.<sup>134</sup> Em 1733, executou extensa obra para a Santa Casa com as incumbências de pintar e dourar os forros dos dois coros, quatro cornijas e arco da capela-mor e os

---

<sup>132</sup> ALVES, Marieta. Idem, ibidem. p.52.

<sup>133</sup> ALVES, Marieta. Idem, ibidem. p.36. Ressalta-se a importância de um estudo mais aprofundado sobre este rico acervo pertencente à Ordem Terceira do Carmo da Cidade de Cachoeira.

<sup>134</sup> ALVES, Marieta. Idem, ibidem. p.38.



fingidos de todas as janelas pela parte interior. Sobre a qualidade do trabalho do Mestre António Rodrigues Braga pode-se aferir a partir do documento transcrito por Carlos Ott:

Foi chamado o mestre pintor António Rodriguez Braga por ser grande official, e de boa consciencia, e capaz de se acomodar, o qual vindo, e sendo-lhe proposta a dita obra, e entrando-se no ajuste della, depois de varias duvidas da parte a parte, finalmente se ajustou a dita obra em oitocentos mil reis, pagos em caixas de assucar.<sup>135</sup>

**Afonso Pereira de Sousa**, filho do seleiro José Pereira Guimarães, português natural de Guimarães, e de Francisca de Borges. Casou-se com Maria Teresa de Jesus. Em 1771, candidatou-se à execução da pintura e do douramento da talha do órgão, do nicho e mais peças da imagem do Santo Cristo, sendo as partes de dentro de pinturas e figuras encarnadas e estufadas, onde lhe foi atribuída na execução do trabalho, perfeição, e os painéis do forro do coro com figuras concernentes à criação do primeiro homem, Adão, todos na Igreja da Ordem Terceira do Carmo, porém o incêndio na Igreja da Ordem Terceira do Carmo ocorrido, em 1788, destruiu a grande obra deste mestre pintor. Era irmão dos artistas Luiz Pereira Guimarães e Felix Pereira Guimarães. O primeiro dos irmãos era ourives e foi admitido na Santa Casa em 1763, do segundo, era escultor e entalhador, e em 1760, vestiu o hábito dos franciscanos. Prateou, em 1759, seis Evangelistas no Convento do Desterro. Fez vários trabalhos para a Ordem Terceira do Carmo, e para a demolida Igreja de São Pedro, onde executou o retábulo da capela-mor e a imagem de São Pedro. Em 1791, fez a imagem de Nossa Senhora e nicho correspondente para a Igreja de Nossa Senhora da Saúde e Glória. Conserva-se na Igreja da Misericórdia obras que executou entre 1790-1791, altares laterais e molduras dos seis

---

<sup>135</sup> OTT, Carlos. *A Santa Casa da Misericórdia da Cidade do Salvador*. Rio de Janeiro, Ministério de Educação e Cultura, 1960. p.169.

painéis que se encontram nas paredes laterais da capela-mor, sobreportas, cornijas e conserto do sacrário.<sup>136</sup>

Por sua vez, **José Pinhão de Matos** actuou entre 1726 a 1733 em Salvador, onde pintou e dourou a sacristia da Ordem Terceira do Carmo, como também, pintou e dourou, em 1732, o oratório e os painéis dos quadros da capela.<sup>137</sup> O pintor é citado no “Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal”<sup>138</sup>, como sendo natural de Pernambuco, capitão do exército e autor de célebres vistas de Lisboa e de Goa que pertenceram ao Noviciado da Cotovia e depois ao Colégio dos Nobres e, que actualmente pertencem ao acervo do Museu de Arte Antiga de Lisboa.<sup>139</sup>

Carlos Ott, em seu estudo “Dois pintores, um só nome – dois pintores do século XVIII de nome José Pinhão de Matos”<sup>140</sup> baseou-se em um documento encontrado no arquivo da Ordem Terceira do Carmo, em que diz ter sido contratado, em 1726, na Cidade do Porto o pintor José Pinhão de Matos para pintar, na Cidade de Salvador, o teto em caixotões, dourar as obras de talha da recém-construída Igreja da Ordem Terceira de São Francisco. Considerando, portanto, português e notável mestre, atribuindo-lhe várias obras monumentais, inclusive a pintura do tecto da nave da igreja do Convento de Nossa Senhora do Carmo, também em Salvador.

Na “Nobiliarchia Pernambucana,” há referências que José Pinhão de Matos era filho do Alferes Jeronymo Mendes de Paz e de sua mulher Isabel Peres d’Almeida. Casou

<sup>136</sup> ALVES, Marieta. **Nobreza diferente**. IN: História, arte e tradição da Bahia. Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador/ Departamento de Cultura, 1974. 158p. il. p. 117-119.

<sup>137</sup> ALVES, Marieta. Idem, *ibidem*. p. 111.

<sup>138</sup> PAMPLONA, Fernando. **Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal**. Edição dirigida e prefaciada por Ricardo do Espirito Santo Silva. [ I - IV ]. Lisboa: Of. Gráfica Lda. 1956. p.66.

<sup>139</sup> PAMPLONA, Fernando. Idem *ibidem*. Atribuem-no um filho e discípulo Simeão Gomes dos reis, também natural de Pernambuco, pintor de ornatos em Portugal e que entrou para a irmandade de São Lucas em 1748. p.291.

<sup>140</sup> OTT, Carlos. **Dois pintores, um só nome – dois pintores do século XVIII de nome José Pinhão de Matos**. In: Monumento, Salvador: Secretaria de Educação e Cultura / IPAC, (16) nov./dez 1981. p. 58-61.

a 16 de abril de 1678, com D. Antonia das Neves, natural do Recife, filha do Capitão Manoel da Silveira Correia, nascido de Lisboa e de D. Maria da Silva Carneiro, natural da Bahia. A mesma obra afirma ter sido um famosíssimo pintor.<sup>141</sup>

Sobre sua actuação em Pernambuco, atribui-se algumas pinturas da capela da Ordem Terceira de São Francisco. A documentação da referida ordem não dá pistas, mas sabe-se que o pintor estava ligado por negócios, entre os anos de 1698-99, a António Fernandes de Matos, então Ministro da Ordem. No arquivo, existe apenas uma carta de José Pinhão de Matos, da Boa Vista em 4 de março de 1723, na qual dirige-se a José Garcia Jorge, membro da Mesa, dizendo que como tinha *acabado aquellos paineis dos passos, que se achavam no Consistório, pedia que lhe pagasse os 10\$000 rs que lhe restavam a dever.*<sup>142</sup>

O pintor encontrava-se na Bahia em 1726, e era proprietário do direito de cobrança da dizima da Chancelaria da Capitania de Pernambuco dos dois triênios de 1720-26 podendo, portanto, actuar no ofício da pintura neste local.<sup>143</sup>

Sobre **António Simões Ribeiro**, sabe-se que actuou em Salvador de 1733-1755 e é considerado o introdutor da pintura ilusionista. Sobre a afirmação equivocada de Carlos Ott em atribuir o pioneirismo ao *insigne pintor de Roma*, que esteve na Bahia entre 1689-1691, foi desfeito em “A antiga Sé da Bahia: uma referência para a arte luso-brasileira”, de Eugênio Lins que analisou a construção, a pintura do forro da nave da Sé, esclarecendo o papel do Estado português no controlo das edificações que estavam vinculadas,

---

<sup>141</sup> FONSECA, Antonio José Victoriano Borges da. **Nobiliarchia Pernambucana**. v. 1. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1935. p. 256-57.

<sup>142</sup> MELLO, José Antonio Gonsalves. **Um mascate e o Recife**; a vida de Antonio Fernandes de Matos, 1671-1701. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1981. p.58-61. Coleção Cidade do Recife; n.09.

<sup>143</sup> MELLO, José Antonio Gonsalves. Idem, *ibidem*. p. 106.

directamente, à sua estrutura administrativa. Em 1689, o Conselho Ultramarino comunicou ao Rei, que o Provedor da Fazenda do Estado do Brasil, Francisco Lamberto, contou que o Chantre da Sé da Bahia encheu-se de desvelo nas obras da igreja e que o benfeitor faria liso o forro do corpo da igreja porque queria pintá-lo e dourá-lo e para isto viera um *pintor insigne de Roma* para pintar em perspectiva.<sup>144</sup>

Em 1690, o Conselho Ultramarino passou ordens à Bahia a cerca das obras da Sé, considerando que o forro da nave deveria continuar liso em razão da falta de recursos, e que *parecia melhor mandar continuar o forro da Igreja com molduras bem relevantes, que se repartissem em painéis na forma da obra do forro da igreja de Nossa Senhora de Loreto desta Corte.*<sup>145</sup>

O pesquisador Carlos Ott, afirmou que o *insigne pintor italiano* teria ido trabalhar para os jesuítas executando em perspectiva o forro da biblioteca e, em seguida, o mesmo executou a pintura em perspectiva do forro da nave da Sé. Por fim, Eugênio Lins rectifica o argumento de Carlos Ott considerando que o documento de 1690 relata que o Chantre acatou as ponderações feitas pelo Provedor-mor quanto à forma de execução do forro da nave. Ainda faz referência às “Cartas” de Vilhena onde está citado que o teto da Sé da Bahia era apainelado com boas pinturas.<sup>146</sup> Em 4 de maio de 1735, a Santa Casa de Misericórdia contratou o pintor para executar a pintura da abóbada da capela-mor da igreja.

Anno do Nascimento de Nosso Senhor Christo de mil setecentos trinta e cinco aos quatro dias do mez de Mayo do dito anno, nesta Cidade da Bahia, e Consistorio da Caza da Santa Misericordia, estando em Meza e redonda o Irmão Provedor della o muito Reverendo Dr. Francisco Martins Pereira Conego Penitenciario, Dezembargador, e Chanceler da Relação Ecclesiastica, commigo Escrivão, e os mais Irmãos Conselheyros

<sup>144</sup> LINS, Eugenio de Ávila. **A antiga Sé da Bahia: uma referencia para a arte luso-brasileira.** In: Anais do II Congresso Internacional do Barroco. Porto: Universidade do Porto / Faculdade de Letras, 2001. (no prelo).

<sup>145</sup> LINS, Eugenio de Ávila. *Idem, ibidem.* p.9.

<sup>146</sup> LINS, Eugenio de Ávila. *Idem, ibidem.* p.9.

abayxo assinados, foy proposto pelo dito Irmão Provesor que visto se compor a Capella mor com muyto asseyo, como constava das obras que tinhão mandado fazer para ella, nos Termos deste Livro a fos. 204v, 205v, 206v, 218v e 219. Hera tambem necessario para mais ornato della que se mandasse pintar a sua abobeda, com a perfeição que pedião as mais boas obras que se lhe havião feito, para que assim ficassem todas em boa comrrespondencia; o que ouvido de todos os Irmãos Concelheiros com muyta attenção, rezolverão ser muyto acertado mandar-se fazer a dita obra, para mais magnificencia da dita Capella mor. E considerando-se que havia pouco tempo tinha chegado do Reino hum Pintor por nome António Simões Ribeiro, o qual hera muyto perfeyto na sua arte; se tratou com elle de fazer a referida obra com o primeiro e, asseyo que pedisse a arte, ao que se sujeitou obrigando-se o dito António Simões Ribeiro a faze-la com toda a perfeição, e agrado, e pelo preço de cento e cincoenta mil reis, sendo a obra que ele fizer a contento desta Meza, e não o estando se mandar avaliar, pagar-lhe por aquelle preço em que avalliado for, e de como assim se obrigou, e de não faltar neste ajuste, se mandou fazer este Termo que todos assinarão, e o dito Pintor António Simões Ribeiro. E eu António de Castro Escrivão actual da Meza o fiz, e assiney.<sup>147</sup>

Em 17 de outubro de 1736, o mestre pintor arrematou por 120\$000 réis a pintura do forro da sala grande das Vereações do Senado da Câmara.<sup>148</sup>

A participação do pintor português António Simões Ribeiro, em Salvador é de fundamental importância para o entendimento do uso da pintura com perspectiva nos tetos por parte dos artistas baianos da segunda metade do século XVIII, sobretudo, para a obra do pintor José Joaquim da Rocha.

António Simões Ribeiro actuou em Portugal, entre 1700 e 1734, na decoração da Igreja de São Martinho, já destruída, e na sacristia da Igreja de Santa Cruz da Ribeira, ambas em Santarém. Trabalhou no sub-coro da Igreja do Hospital de Santarém, em 1723, sendo relativamente baixo para a representação em perspectiva. O artista mostra apenas a parte superior da arquitectura, o entablamento suportado por misulas e um espaço reduzido de leitura do observador.<sup>149</sup> Trabalhou com o pintor Vicente Nunes com quem,

<sup>147</sup> Termo de ajuste com o Mestre Pintor Antonio Simões Ribeiro, sobre a obra de seu officio, que se mandou fazer na abobeda da Capella mor. ASCMS. l. 6, fos. 219v. – 220. In. OTT, Carlos. Idem, ibidem. p. 181.

<sup>148</sup> AMS. Pagamentos pelo Senado. 1728-1738, armário 62, v. 77, f. 100v.

<sup>149</sup> SANTOS, José de Brito Ferreira dos. *A pintura do tecto da nave da igreja do Menino Jesus*. Dissertação de Mestrado em Historia da Arte apresentada na Universidade Lusíada. Lisboa, 2000. p. 91-92.

provavelmente, fez as guirlandas e florões da decoração dos três tectos da Biblioteca Joanina em Coimbra, onde a paleta e a composição possuem semelhanças com a pintura do sub-coro.

Nesta pintura do tecto da biblioteca da Universidade de Coimbra, acima da cornija, há um conjunto de mísulas e figuras femininas que suportam uma outra cornija onde assenta toda a estrutura arquitectónica construída ilusionisticamente. Um balcão semicircular desenvolve-se ao longo do teto, as colunas de fuste liso e capiteis acentuam o sentido de verticalidade da composição. A alusão das Artes e Ciências são representadas por uma figura feminina que simboliza a *Sapiência Divina*.<sup>150</sup> Aqui temos semelhanças com a pintura do tecto da biblioteca do antigo Colégio dos Jesuítas em Salvador. Podendo ser citado como provável autor do tecto em perspectiva arquitectónica da Capela dos Reitores, aproximadamente entre os anos de 1723-1725. Na sala do Exame dos Reitores da mesma Universidade fez os retratos dos reitores que se encontram nas paredes, executados provavelmente antes de 1701.<sup>151</sup>

A sua obra está sob à influencia da pintura italiana, introduzida em Portugal, bem como, aos modelos tratadísticos de perspectiva. É citado na ultima pagina de uma tradução anónima portuguesa do tratado de *Andrea Pozzo*, de cerca de 1745.

(...) Este modo de pintar com a luz por baixo numa perspectiva o usou António Simões Ribeiro na moldura do painel de São Martinho desta Vila, porem de outra sorte usou na perspectiva da sacristia de santa Cruz pondo os claros de alvayade no lugar da cor pérola e a cor pérola no lugar da segunda tinta(...).<sup>152</sup>

<sup>150</sup> SANTOS, José de Brito Ferreira dos. Idem, *Ibidem*. p. 94.

<sup>151</sup> MELLO, Magno de Moraes. *A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V*. Lisboa: Estampa, 1998. p. 106.

<sup>152</sup> MELLO, Magno de Moraes. Idem, *ibidem*.

Ainda sobre as características do trabalho de António Simões Ribeiro, Magno

Mello salienta:

Ao pintor António Simões Ribeiro, ao contrario dos pintores coevos que desenvolveram o uso do quadro recolocado, procurou criar no centro do tecto, um espaço em ilusionismo finito no qual se abre o espaço da alegoria, dentro dos limites do sfondato, delimitado pela cornija e sem que haja relação perspectica entre as figuras do sfondato e a quadratura.<sup>153</sup>

Em 10 de outubro de 1780, a Ordem Terceira do Carmo de Salvador, recebeu dele 1\$800 réis referente a “dois meses da logea”, onde morava, sita à casa n.º 10 do Cano de João Freitas vencidos a 24 de setembro de 1780.<sup>154</sup> Em 19 de novembro de 1787, foi admitido juntamente com sua mulher, Ana Bernadina, como irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja de São Pedro Velho.<sup>155</sup>

Outro nome da pintura na Bahia foi o de **José Joaquim de Santana Calmão** que em 1782, fez requerimento para admissão na Ordem Terceira do Carmo onde consta como: homem branco, cristão velho, morador nesta cidade na Rua do Saldanha, filho natural de Francisca Maria da Conceição e de pai desconhecido. A sua admissão só ocorreu em 7 de junho de 1799 onde registrou-se seu nome antecedido pela patente de Tenente e residente à Rua dos Ossos.<sup>156</sup>

No livro dos Irmãos Falecidos da Santa Casa de Misericórdia do Salvador consta o registro em nome do irmão José Joaquim de Santana Calmão, tendo o seu passamento a 28 de fevereiro de 1806.<sup>157</sup>

<sup>153</sup> MELLO, Magno de Moraes. Idem, ibidem. p. 95.

<sup>154</sup> [Coleção Arquivo Carlos Ott]. AOTCS. Receita e Despesa, 1780-1781. f. 140v.

<sup>155</sup> [Coleção Arquivo Carlos Ott]. AISPV. Livro de Irmãos, 1760- 1788. f.23.

<sup>156</sup> [Coleção Arquivo Carlos Ott]. ASCMS. Livro 6 de Termos de Irmãos, 1797-183. f.33r.

<sup>157</sup> [Coleção Arquivo Carlos Ott]. ASCMS. Livro dos Irmãos Falecidos, 1798-1881. v. 1280, fo 143r.

No ano de 1790, no dia 1º de julho, a Santa Casa pagou 26\$400 ao Mestre Pintor da pintura que fes nas portas das janelas, gelozias e grades de ferro da casa Grande N° 37 em que mora o Capitão Pedro Alexandrino de Souza Portugal.<sup>158</sup> Ainda para a Santa Casa, em 12 de abril de 1792, recebeu 47\$840 réis por pintura que fez na Igreja. E em 1793, recebeu, ainda, 3\$520 por pintura que fes nos caixilhos das janelas do Consistorio desta Santa Casa.<sup>159</sup> Em 3 de julho de 1798, a Santa Casa de Misericórdia pagou 10\$000 réis ao pintor para pratear os castiçais da capela-mor da Igreja e de outras pinturas realizadas.<sup>160</sup>

Ainda fez para a Santa Casa a pintura dos tocheiros utilizados na Procissão da Quarta-Feira das Trevas, recebendo a quantia de 2\$560 réis, datada de 28 de abril de 1806.<sup>161</sup> No ano de 1807, recebeu 13\$000 réis da Ordem Terceira do Carmo referente a pintura do Passo e Imagens.<sup>162</sup> Da Ordem Terceira de São Domingos pintou 16 tochas pelas quais recebeu 2\$560 réis no dia 26 de abril de 1828.<sup>163</sup>

O mestre pintor José Joaquim Santana Calmão se distinguia da grande maioria dos pintores pois era cristão velho, o que configurava, na época, como “pureza de sangue”; membro de duas confrarias, a Ordem Terceira do Carmo e a Santa Casa de Misericórdia; tenente, o que permitia transito livre nas camadas sociais mais abastadas da Capital baiana.

<sup>158</sup> [Colecção Arquivo Carlos Ott]. ASCMS. Receita e Despesa, 1789-1790. v. 970. f. 68.

<sup>159</sup> [Colecção Arquivo Carlos Ott]. ASCMS. Receita e Despesa, 1791-1792. v. 902, f. 40 e Receita e Despesa, 1792-1793. v.903, f. 122.

<sup>160</sup> [Colecção Arquivo Carlos Ott]. ASCMS. Receita e Despesa, 1797-1798. v.908. f. 31r.

<sup>161</sup> [Colecção Arquivo Carlos Ott]. ASCMS. Receita e Despesa, 1805-1806. v. 916. 81r.

<sup>162</sup> [Colecção Arquivo Carlos Ott]. AOTCS. Receita e Despesa, 1807-1819. f. 8r.

<sup>163</sup> [Colecção Arquivo Carlos Ott]. AOTSD. Receita e Despesa, 1800-1829. f. 77v.



Apresentados os artistas que antecederam a pintura ilusionista na Bahia, parte-se para o objecto de estudo, qual seja: artistas que actuaram entre 1790-1850. Porém, haverá um destaque também para os pintores que trabalharam na segunda metade do século XVIII (1760-1790), com o uso deste novo programa iconográfico: perspectiva nas pinturas de tecto.

Dentre estes, o pintor **Domingos da Costa Filgueiras** (17...?- 1797), de cor branco, casado, morreu em 1º de maio de 1797 e foi enterrado no recinto da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo, em Salvador, o que denota certa peculiaridade, devido a essa devoção ser voltada para as camadas negras da população.

No século XVIII, realizou trabalho de encarnação das imagens que compõem os 'Passos da Quaresma' a pedido da Ordem Terceira do Carmo que contratou seus serviços.

Iniciou em 28 de agosto de 1769 a execução da pintura do teto da nave, em perspectiva, e o douramento da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Saúde e Gloria. Em seguida, fez a pintura do forro da nova secretaria, construída em 1769, que deveria ser de perspectiva em cores alegres e finas. Em 1778, realizou a pintura do forro do Cemitério que foi construído na Sacristia da Igreja da Santa Casa de Misericórdia, além de pintar o arco e a corrente da lâmpada. No ano seguinte, nessa mesma Igreja, pintou os assentos da Mesa e nos cadeirais do coro.

Em 1769, a Ordem Terceira de São Francisco confiou a Domingos Filgueiras a pintura do forro da sua nova Secretaria, na qual usaria cores vivas, alegres.

Os outros dois Mestres Professores foram, José Renovato Maciel (17...? - 1791) e José Joaquim da Rocha (1737? - 1807).

O primeiro, Alferes **José Renovato Maciel** morador no sítio denominado Santo António da Mouraria, sendo natural da Freguesia da Sé de Salvador. Foi admitido como irmão na Ordem Terceira do Carmo, juntamente com a sua esposa, Ana Xavier, filha legítima de João Francisco da Silva e de Teresa Maria de Jesus, natural da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição da Praia. Carlos Ott, em anotações, afirma que o pintor faleceu em 29 de setembro de 1791 e sua esposa em 30 de outubro de 1829.<sup>164</sup>

Entre os anos 1772-1773, a Ordem Terceira do Carmo pagou 18\$660 réis ao mestre pintor José Renovato Maciel por pintar as portas, janelas e gelozias das casas da dita Ordem.<sup>165</sup> Anos posteriores de 1774 a 1775, recebeu o pagamento de 30\$000 réis para pratear os castiçais da banquetta e de 3\$120 réis pela pintura que fez nos brandões.<sup>166</sup>

Incumbido de dourar e de pintar o forro da capela-mor da Igreja da Santa Casa da Misericórdia recebeu por esse trabalho no mês de junho de 1763 200\$000 réis<sup>167</sup> e em 21 de agosto de 1779, a Santa Casa pagou 4\$000 réis a José Renovato pela pintura que fez nas folhas de flandres das sacadas das casas novas ao Cais Novo.<sup>168</sup>

Têm-se nos mestres, até o momento apresentados, as obras que antecederam o que passou a ser comumente denominada de Escola Bahiana de Pintura por estudiosos aqui mencionados e devidamente creditados nos seus estudos. A partir do esforço de identificá-los em suas principais obras, bem como, apresentar aspectos acerca das suas vidas e relações com os principais encomendantes dos seus trabalhos, possui o aspecto

<sup>164</sup> [Coleção Arquivo Carlos Ott]. AOTCS. Termos de Irmãos Noviços, 1761-1847. f. 98.

<sup>165</sup> AOTCS. Receita e Despesa, 1772-1773. f. 56r.

<sup>166</sup> AOTCS. Receita e Despesa, 1774-1775. f. 32v, n. 12,13.

<sup>167</sup> [Coleção Arquivo Carlos Ott]. ASCMS. Receita e Despesa, 1762-1763. v. 873, f. 166r.

<sup>168</sup> [Coleção Arquivo Carlos Ott], ASCMS. Receita e Despesa, 1779-1780. v. 890, f. 9.

de maior importância o fato de que a Bahia já possuía a tradição e o gosto pela arte decorativa de depositar em nomes, fossem de baianos e/ou de estrangeiros, os templos religiosos para elevar as almas dos fiéis a um estado de contemplação, fosse pela necessidade de sentir-se mais próximo do Divino, fosse pela necessidade de admirar o belo. Sem dúvida, ambas as necessidades faziam parte da alma do baiano dos séculos XVIII e XIX, legando para a posteridade a visão da riqueza artística existente na Bahia que preservam as marcas do passado, evidenciando os valores do presente, que denotam-na a identidade cultural do seu povo.

Porém, nesse período não se evidenciou uma tendência ou um conjunto de características comuns nos conjuntos das obras produzidas na Bahia. Apenas nos finais dos anos 70 do século XVIII se notaria tal fenômeno, devido a maiores condições materiais das ordens religiosas destinadas a construção e embelezamento dos templos religiosos.

Entre os mestres da pintura baiana o nome de **José Joaquim da Rocha** (1737?-1807) figura como um dos mais importantes expoentes. Considerado, por muitos autores, baiano de nascimento, porém, é fato que não se sabe com exactidão o local de seu nascimento. Muitos afirmam que José Joaquim da Rocha, nasceu nas Minas Gerais na cidade de Mariana e outros ainda, acreditam que ele seja do Rio de Janeiro.

Manoel Querino e Carlos Ott defendem a ideia de que José Joaquim da Rocha aprendeu a arte da pintura em Portugal e veio à Bahia como oficial de pintor. Para além de não ter nenhum documento que comprove este aprendizado em terras portuguesas, consideramos que a cidade de Salvador possuía condições favoráveis para a formação do artista. Nos anos de 1764 e 1765, trabalhou na cidade do Salvador com o mestre pintor

Leandro Ferreira de Souza. Teve muita dificuldade para adentrar no mundo das encomendas das irmandades e ordens religiosas, tão comuns à sua época.

Em 1769, por volta dos 32 anos, José Joaquim da Rocha candidatou-se à execução da pintura do teto e douramento do retábulo da capela mor da Igreja de Nossa Senhora da Saúde e da Glória, junto com os pintores José Renovato Maciel e Domingos da Costa Filgueras, este último recebeu a preferência para executar o trabalho. Não se conhece comprovação de pinturas de tetos realizadas anteriores à concorrência da grande obra na Igreja da Saúde e Glória. Perdendo a disputa para a pintura do teto da dita igreja, José Joaquim da Rocha, logo após, teve a excelente oportunidade de revelar seu talento executando a pintura do teto da notável Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, considerada uma das suas obras-primas, atraindo as atenções dos baianos, e em especial dos principais encomendantes, para o seu nome, o que pode ser ratificado no Apêndice deste trabalho e no Anexo Documental, notadamente, a Coleção Arquivo Carlos Ott pois, seu nome aparece em vários arquivos das igrejas e irmandades, bem como, em arquivos públicos, como o Arquivo Público do Estado da Bahia – APEB, como executor de trabalhos diversos.

Os assuntos mais frequentes nas pinturas de José Joaquim da Rocha, na maioria, estavam relacionado à vida de Nossa Senhora, possuindo as temáticas do seu casamento, da Anunciação, da sua visita à Santa Isabel, do nascimento de Jesus Cristo, entre outros correntes na época, haja vista, as orientações tridentinas e as Constituições do Arcebispado da Bahia, ambos já discutidos no capítulo III deste trabalho. Em contrapartida, cenas da vida de Cristo, não são tão frequentes quanto a da Virgem, porém sua produção registram-se as passagens da Paixão e Morte, da Ressurreição e da Descida do Espírito Santo sobre os Apóstolos.

Na primeira fase da carreira profissional José Joaquim da Rocha se inspirava muito na pintura portuguesa (executada na primeira metade do século XVIII), podendo ser notada uma certa dose de influência, também, da pintura de *Paolo Veronese* e das de *Michelangelo* na Capela Sistina. Percebe-se que se utilizava destes modelos para formar suas figuras mais importantes, como exemplo, Deus Padre, Cristo, a Madona, entre outros. Porém, deve ser ressaltado que, a escola de pintura da Bahia inaugura com o mestre pintor José Joaquim da Rocha seu principal divisor de águas, logo que, apesar da influência aqui mencionada, o mesmo sempre modificava a pintura, imprimindo ele próprio seu estilo no trabalho executado ao longo da sua carreira profissional.

Pode-se observar que há uma diferença no método das suas pinturas em relação a feitura da pintura de teto e dos painéis colocados nas paredes. Preocupava-se com a expressão que as suas figuras passariam ao público espectador, nesse sentido, havia a sensibilidade do artista em suavizar as fisionomias onde, no primeiro caso, ele levava em consideração que o observador estaria de 5 a 8 metros de distância em relação às pinturas, enquanto o segundo era observado de 1 a 2 metros apenas. Dessa forma, como salientou Carlos Ott, merece nota o exemplo de que no primeiro caso as fisionomias humanas tinham os olhos esbugalhados e grandes, e no segundo os olhos eram menores e com as pálpebras abaixadas.<sup>169</sup>

Segundo Carlos Ott, José Joaquim da Rocha após aprender ofício de pintor, e de executar obras como a pintura do tecto da Igreja da Conceição da Praia, fundou na Bahia a primeira escola de pintura denominada a “Escola Bahiana de Pintura”, tendo muitos discípulos que se destacariam no cenário artístico, entre eles, Lopes Marques, António Dias, José Teófilo de Jesus, Franco Velasco, Mateus Lopes.

---

<sup>169</sup> OTT, Carlos. **A Escola Bahiana de Pintura**. 1764-1850. São Paulo: MWM Motores Diesel, 1982. Ver especialmente p. 10-32.

Sobre o valor e a importância da obra monumental de José Joaquim da Rocha para o entendimento e análise de sua contribuição para o acervo cultural e patrimonial da Bahia, Carlos Ott sintetizou o estilo inaugurado pelo mesmo, o que influenciaria toda uma geração.

Apesar de ter-se inspirado na pintura portuguesa e particularmente na italiana, criou uma pintura nova: a pintura baiana. E isso a um tempo em que no Brasil, sendo ainda colônia de Portugal, poucos artistas revelam mentalidade tipicamente brasileira. Nas pinturas de José Joaquim da Rocha não se trata da arte popular, como se dá com inúmeros quadros existentes em igrejas baianas. Ele passou por uma escola e, o que foi mais, fundou uma escola de pintores baianos. Embora filho de seu tempo e do seu ambiente, como tal inspirando-se em estampas antigas, fornecidas freqüentemente pelos empregadores, não as copiou servilmente como fizeram outros pintores baianos. (...) As suas composições são originais e, mesmo quando repetiu a si mesmo, não deixou de introduzir elementos novos.<sup>170</sup>

É importante salientar, que apesar de Carlos Ott desmerecer a importante contribuição legada por pintores que antecederam José Joaquim da Rocha, que como já foi analisado no presente capítulo fazem parte de um contexto sócio-histórico próprio, de fato o referido mestre pintor inaugura com a criação da Escola Bahiana de Pintura inovações nos traços e na composição das obras.

José Joaquim da Rocha era branco, não se casou e, apesar de ter se tornado um grande nome da pintura na Bahia, não ficou rico. Verifica-se nas anotações de Carlos Ott e de Marieta Alves, apenas para citar dois grandes pesquisadores, que era considerado um homem de boa índole e de grande generosidade, o que ganhava distribuía entre os pobres e refeições dadas aos presos. Em 1796, chegou a vender sua própria casa para costear a viagem de José Teófilo de Jesus, seu discípulo, para Portugal. Em 1803, passou a morar em uma casa alugada, que pertencia à Ordem Terceira do Carmo. Morreu em habitação

---

<sup>170</sup> OTT, Carlos. **José Joaquim da Rocha**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. n. 15. Rio de Janeiro, 1961. p. 71 – 108.

muito modesta, nos limites da Freguesia de Santo António Além do Carmo, sendo sepultado na Igreja de Palma.

Carlos Ott realizou um levantamento da sua produção, onde lhe confere entre pinturas em perspectiva e painéis, sendo atribuídas ao mestre por comparação estilística.<sup>171</sup>

Além das actividades de pintor, José Joaquim da Rocha, também executou vários trabalhos de encarnador, dourador e restaurador.<sup>172</sup> A seguir tem-se uma pequena relação das principais obras que lhe são atribuídas, a excepção da pintura do tecto da Igreja da Conceição da Praia, do mestre pintor com seus respectivos templos/cidades e datas de sua execução:

1774c. - Salvador - BA - pintou o forro da nave da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia.

1766 - João Pessoa - PB. - pintou o forro da Igreja e Convento de Santo António; não tem comprovação desta obra)

1766/1788 - Salvador - BA - painéis para igrejas e para Santa Casa de Misericórdia.

1769 - Salvador - BA - como mestre-pintor reúne, a partir de 1769, uma equipe de colaboradores, aprendizes, oficiais e escravos que o ajudam na execução dos trabalhos de pintura e douramento das igrejas.

1772 - Salvador - BA - pintou o forro da portaria da Igreja e Convento de São Francisco.

1780 - Salvador - BA - pintou o forro da nave da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos.

1781 - Salvador - BA - pintou o forro da nave da Igreja da Ordem Terceira de São Domingos.

1785 - Salvador - BA - pintou o forro da nave da Igreja de Nossa Senhora da Palma, onde também pintou o forro do coro (1788).

Dessa forma, reunindo um número de aprendizes responsáveis depois pela continuidade da produção artística e do seu estilo, José Joaquim da Rocha, não só fundou a Escola Bahiana de Pintura, mas antes de tudo, imprimiu no conjunto de obras atribuídas

<sup>171</sup> OTT, Carlos. Idem, ibidem. Ver também LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artleire, 1988. p. 448.

<sup>172</sup> Ver Apêndice, em especial, Igreja da Conceição da Praia, Igreja da Palma. Ver também Anexo Arquivo Coleção Carlos Ott - ROCHA, José Joaquim.

aos seus continuadores o estilo que era característico do mestre pintor. Com os seus discípulos, a transmissão destas características, que serão vistas como eram processadas através do processo de aprendizagem ainda neste capítulo, os mesmos viam no trabalho do mestre o modelo de perfeição que deveria ser almejado e alcançado pelo mesmo através da imitação-cópia.

Contudo, o fato de ter de passar pelos estágios anteriores até atingir o grau de mestre, não invalidava, e muito menos não impedia, que seu desenvolvimento se tornasse visível através da sua capacidade criadora. Uma vez mestre, tornava-se independente para dar vazão aos seus projectos através da escolha de rumos para a sua arte, muito embora, o contexto sociocultural tivesse algumas “amarras” ao que concernia aos temas e propostas decorativas em voga. Porém, fundamentalmente, os laços preestabelecidos com a produção artística do mestre foram mantidas pelos seus discípulos, dando continuidade ao que se convencionou denominar, adequadamente, de Escola Bahiana de Pintura. A seguir, ver-se-á mestres pintores, muitos dos quais discípulos de José Joaquim da Rocha, que actuaram na execução de obras monumentais na Bahia.

Entre os pintores que actuaram na segunda metade do século XVIII, em Salvador com pinturas monumentais, consta o trabalho de **Veríssimo de Souza Freitas** (1758-1806), onde as informações colhidas da Colecção Arquivo Carlos OTT têm-se informações sobre a sua cor, pardo, e sobre o seu estado civil, solteiro. Foi-lhe atribuída a parceria com José Joaquim da Rocha na decoração da Igreja de Nossa Senhora da Palma e, principalmente, em oito painéis de santas e beatas agostinianas, entre elas, Santa Rita, Santa Cristina, Beata Libânia, que estão na nave da Igreja.<sup>173</sup>

---

<sup>173</sup> Arquivo Histórico Ultramarino – AHU. Conselho Ultramarino – CU. Brasil, Bahia, Caixa 196, doc. n. 26.



Considerado um dos pintores baianos mais famosos do final do século XVIII e início do século XIX, e responsável directo pela continuidade dos trabalhos do mestre José Joaquim da Rocha, é inclusive cognominado o Rafael baiano, **José Teófilo de Jesus**, pardo, forro, nasceu em Salvador, Bahia, em 1758, era filho legítimo de António Feliciano Borges e Josefa de Santana. Ao lado do ofício artístico, assumiu, também, carreira militar.

Discípulo de José Joaquim da Rocha, em meados do século XVIII, colaborou com este na pintura e douramento de tetos e painéis. Com a ajuda de José Joaquim da Rocha, que vendeu a própria casa para custear-lhe seus estudos, José Teófilo foi para Portugal frequentar a Escola de Belas Artes de Lisboa, entre 1794 e 1798, quando entrou em contacto com Pedro Alexandrino de Carvalho, cuja arte muito lhe influenciou. Permaneceu alguns anos em Lisboa, retornando à Bahia em 1801. Em 1802 foi convidado pela Ordem Terceira de São Francisco, para pintar quatro painéis, que, infelizmente, encontram-se desaparecidos. No ano seguinte, pintou, por encomenda da Santa Casa de Misericórdia, um Cristo na Cruz e uma pequena pintura representado, Jesus, Maria e José.

Em 20 de fevereiro de 1808, casa-se com Vicência Rosa de Jesus, preta forra, natural da Costa da Mina.

Em 1815, Teófilo é contratado pela Ordem Terceira do Carmo de Salvador para executar a obra de douramento de toda a talha da igreja da referida ordem e para a pintura do teto da nave. Percebe-se nessa obra influências de José Joaquim da Rocha e de Pedro Alexandrino de Carvalho.

A sua carreira é marcada por inúmeras pinturas executadas em igrejas de Salvador e de Cachoeira, cidade localizada no Recôncavo baiano, entre 1817 a 1845. Merecem destaque, a pintura dos forros das naves das Igrejas das Ordens Terceiras de Nossa Senhora do Carmo de Salvador e de Cachoeira, a pintura do forro da nave da Igreja dos Órfãos de São Joaquim, os painéis da Igreja de Nossa Senhora da Piedade, o forro da nave da Igreja

de Nossa Senhora do Pilar, os painéis da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim e os altares da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, estas últimas todas localizadas na Capital baiana.

Segundo Carlos Ott, o conjunto da sua produção consta de centenas de pinturas, executadas entre 1802 e 1845. Neste acervo, predominam os 27 quadros que representam santos, beatos e figuras eminentes, destaques na Ordem dos Capuchinhos; datados de 1826, os 14 Passos da Paixão, pintados na Igreja de Maruim em Sergipe; e os 34 painéis dos corredores laterais da Igreja do Bonfim, em Salvador, pintados por volta de 1839 - 1840.

Em sua obra, observa-se uma união de traços, de um desenho sólido e um colorido delicado, representando a transição entre elementos estilísticos do Rococó e do Barroco, mas já anunciando características e influências do Neoclassicismo. Exemplo deste estilo é o painel do corredor esquerdo da Igreja do Bonfim, em Salvador, onde Jesus acolhe e abençoa um grupo de crianças que lhe são trazidas pelas mãos (ver anexo iconográfico fig. n. 179).

José Teófilo de Jesus foi denominado várias vezes como “Pintor Painelista” e executou obras neste género durante toda a sua trajectória artística. Teófilo preparou-se para ocupar o lugar de José Joaquim da Rocha nas encomendas feitas pelas ordens religiosas, que inclusive dispensavam outros mestres nas concorrências em prol do seu nome. Tinha sempre muitas encomendas de painéis, que produzia a preços considerados muito baixos. Entre os retratos que executou, destaca-se o de Sua Majestade Imperial Constitucional em 1823.

José Teófilo de Jesus morreu em 1847, em Salvador. Merecem nota que, apesar de extensa a obra de José Teófilo de Jesus, esse não manteve um grupo de trabalho, portanto não fez discípulos. Outro ponto interessante a destacar no conjunto das obras do mestre é o fato de ter abandonado a trama arquitectónica complexa, característica do seu mestre José

Joaquim da Rocha, passando a um traçado mais simples, próprio do novo gosto adotado pelas elites baianas. Sua produção teve grande destaque para a pintura de cavalete, marcada por figuras esguias com vestes diáfanas, onde aparecem num colorido equilibrado e iluminado, fazendo com que a composição seja homogênea e harmoniosa, características comuns ao Neoclássico. Por fim, é interessante registrar que Teófilo foi um dos primeiros pintores a assinar as suas obras com *Teófilo inventou e pintou*.

Outro expoente da pintura religiosa na Bahia e responsável pela manutenção desses estilos foi **Antônio Joaquim Franco Velasco**. Nasceu em Salvador, em 3 de outubro de 1780, filho de Mateus Franco da Silva e Maria Francisca de Molina Velasco. Aluno e discípulo de José Joaquim da Rocha, inicia sua formação artística no começo do século XIX. É atribuído a este pintor o primeiro esboço da Bandeira Nacional do Brasil, inspirada nas cores das penas do papagaio.

Alferes e pintor, desde 1816 foi professor substituto da Aula Pública de Desenho, uma iniciativa do Conde dos Arcos, Governador e Capitão General da Capitania da Bahia. Entre 1821 e 1825, Velasco executou pinturas religiosas em Salvador e Itaparica. Merecem destaque a repintura realizada no forro da nave e a pintura dos painéis laterais da nave da Igreja Matriz do Santíssimo Sacramento e Sant'Ana. Produziu, também, os croquis para os painéis laterais da nave da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, bem como, realizou a pintura do forro da nave dessa igreja.

Franco Velasco era portador de uma personalidade forte, criando um estilo próprio nos seus trabalhos. Foi o primeiro na Bahia a utilizar modelos femininos no quadro central que pintou na Igreja do Bonfim. Especializou-se como retratista, comenta-se que chegou a utilizar a si mesmo e à sua mulher como modelos vivos para pintar "os seis Passos da Paixão de Cristo", utilizando-se de um espelho para pintar a si próprio.

Era irmão da Santa Casa de Misericórdia de Salvador, aparecendo no dia 11 de julho de 1830, como Segundo Mordomo dos Presos.<sup>174</sup> No dia 18 de julho do mesmo ano, informa o Livro de Acórdãos que o pintor, António Joaquim Franco Velasco, tomou parte de uma comissão de 5 membros, eleita pela Irmandade da Santa Casa de Misericórdia para rever o Compromisso e apresentar as modificações que julgassem admitir adaptações às circunstâncias presentes.<sup>175</sup>

Em 1831, iniciou a pintura do forro da nave e douramento das novas obras de talha da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, mas não chegou a concluir, pois, faleceu em 1833, aos 52 anos. A finalização do trabalho ficou a cargo da viúva, D. Feliciano Delfina de Velasco.

Franco Velasco foi sepultado na Igreja da Misericórdia, em Salvador, no dia 3 de março de 1833, denotando, assim, o prestígio que possuía frente aos seus confrades, embora o fato de ser irmão da referida Irmandade já lhe assegurava o direito de aí ser sepultado. Consta, ainda, no Livro de Irmãos da Irmandade do SS. Sacramento da Igreja de Santana, o Alferes Pintor, onde exerceu a função de consultor em 1814. Pela ocasião do seu falecimento, teve 13 missas por dever 24 anuais.<sup>176</sup>

Aluno do pintor Franco Velasco, a quem ajudou nas pinturas da Igreja do Senhor do Bonfim, entre os anos de 1818 a 1820, **José Rodrigues Nunes** foi pintor, professor de Desenho, restaurador, cenógrafo e encarnador. Nascido no dia 11 de abril de 1800 na Cidade de Salvador na então Província da Bahia.

Aos 33 anos de idade José Rodrigues Nunes, teve nas mãos a importante responsabilidade de terminar a pintura do teto da nave da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, pois Franco Velasco não pode concluí-la, devido ao seu falecimento. José

<sup>174</sup> [Coleção Arquivo Carlos Ott]. ASCMS. Livro 5 dos Acórdãos. f. 196 r.

<sup>175</sup> [Coleção Arquivo Carlos Ott]. ASCMS. Livro 5 dos Acórdãos, f. 196v.

<sup>176</sup> [Coleção Arquivo Carlos Ott]. Arquivo da Igreja de Santana - AIS. Livro de Irmãos, 1814-1849. f. 9r.

Rodrigues Nunes, terminou a pintura do teto da nave da dita Igreja usando os esboços originais de seu mestre.

Segundo Carlos Ott, José Rodrigues Nunes gostava mais de fazer cópias de mestres antigos da pintura há fazer suas próprias criações. Considerando para isso uma Madona, que foi pintada no ano de 1834 para a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, que é uma composição do pintor beneditino Frei Estevão do Loreto Joassar; e a Transfiguração da ave da Matriz do Passo (1856-1860), onde repete a composição homônima de Rafael.<sup>177</sup>

Entre os anos de 1839 a 1842, José Rodrigues Nunes trabalhou para a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz de São Pedro e a partir de 1855 para a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz de Santana. Deixou também diversos retratos como do seu Mestre Franco Velasco e do Visconde de Cairu, de vários lentes da Faculdade de Medicina e de benfeitores e provedores da Santa Casa de Misericórdia, além de outros notáveis da época.

Em 1837 a 1859, período em que José Rodrigues Nunes foi professor no Liceu Provincial de Salvador, sendo orientador de Olímpio Pereira da Mata, Macário José da Rocha, João Francisco Lopes Rodrigues, Francisco da Silva Romão e do próprio filho, Francisco Rodrigues Nunes, representando, então, como um elo da pintura da Bahia entre os séculos XVIII e XIX. Para José Roberto Teixeira Leite, José Rodrigues Nunes como retratista elevou-se em um nível muitas vezes insuspeito, e em suas composições religiosas foi um pintor discreto que desenhava frouxamente e coloria muito mal.<sup>178</sup>

---

<sup>177</sup> OTT, Carlos. Idem, *ibidem*.

<sup>178</sup> LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

Existem no Museu de Arte da Bahia alguns dos “Passos” de uma Via Sacra que foi pintada por José Rodrigues Nunes, revelando uma característica pesada e rústica, com bonecos atarracados, movendo-se numa atmosfera rarefeita.<sup>179</sup>

José Rodrigues Nunes foi pintor, professor de Desenho, decorador, restaurador, cenógrafo e encarnador. Morreu no dia 27 de novembro do ano de 1881 na Cidade do Salvador na Bahia.

Também discípulo de Franco Velasco, **Bento José Rufino da Silva “Capinam”** teve intensa a actividade de pintor. É interessante notar que substituiu o sobrenome de origem portuguesa “Silva” pelo nativista “Capinam”.

Em 1849, Bento Capinam pintou quatro telas na sacristia da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco. É de sua autoria a tela representando A Morte do Pecador, localizada à entrada da Igreja do Bonfim. Em 1850, a Ordem Terceira de São Francisco o encarregou de produzir vinte e cinco painéis emblemáticos, cuja intenção era proteger as imagens da Casa dos Santos.

Entre 1823 e 1824, Bento Capinam confeccionou a imagem para o Compromisso da Irmandade da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia. Ainda nesta Igreja, de 1827 a 1828, pintou dois quadros para o altar da sacristia. Em 1830, pintou o retrato a óleo do Imperador D. Pedro I, que se encontrava no Paço Municipal de Salvador.

Bento Capinam pintou, em 1870, no forro da Capela do Santíssimo Sacramento da já demolida Sé Primacial do Brasil, a Transfiguração de Cristo no Tabor.

---

<sup>179</sup> Suas principais atividades visuais podem assim ser descritas: 1818 - Salvador Ba - Colabora com Franco Velasco nas pinturas da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim; 1833 - Salvador Ba - Segundo os esboços desenhados por Velasco, conclui a pintura do forro da nave da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco; 1834 - Salvador Ba - Executa os painéis Laterais da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco; 1837/1859 - Salvador Ba - Professor de Desenho no Liceu Provincial de Salvador; 1839 - Salvador Ba - Executa as pinturas para a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz de São Pedro; 1842 - Salvador Ba - Executa o forro da Matriz de São Pedro Velho, hoje desaparecido; 1855 - Salvador Ba - Executa painéis dos Passos de Cristo existente hoje no Museu de Arte da Bahia; 1860c - Salvador Ba - Executa os Painéis laterais da nave da Igreja do Santíssimo Sacramento da Rua do Passo, além de inúmeros retratos e cópias de mestres antigos europeus.

Imbuído do espírito nacionalista, foi combatente da Guerra da Independência da Bahia, onde fez uma homenagem aos “heróis do 2 de Julho”, através de um quadro que se encontra no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. Pode-se obter informações sobre algumas obras deste pintor, o mesmo não acontece com relação à sua vida pessoal. Não existem dados precisos sobre o seu nascimento, contudo, acredita-se que este tenha vivido no século XIX.

Filho do pintor Bento José Rufino Capinam, **Tito Nicolau** seguiu com grande mérito os passos de seu pai e mestre. Sua actividade artística na Bahia pode ser comprovada pelas telas que se encontram no claustro da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, pintadas entre 1862 e 1867, infelizmente, bastante deterioradas pelo tempo, contudo, não menos revestidas de arte e beleza. Merece destaque, ainda, a tela Os Mártires do Japão, onde aparece uma grande quantidade de figuras. É de sua autoria a tela A Morte do Justo, pintada à entrada da Igreja do Bonfim.

Poucas foram as referências encontradas sobre o pintor **Olímpio Pereira da Matta**. Apresenta no conjunto de sua obra a capa do Compromisso da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição do Boqueirão, produzida em 1847. Produziu também quatro telas que receberam os nomes de Desponsório de Nossa Senhora e São José, Anunciação, Visita de Nossa Senhora à Santa Isabel e a Apresentação de Jesus a Simeão, todas no interior da Igreja de Nossa Senhora do Boqueirão. Foi professor de Desenho no Colégio Órfãos de São Joaquim, entre março de 1844 a maio de 1852.

**José António da Cunha Couto**, pintor nascido em Salvador, tem na versão de alguns autores e estudiosos anos variados para o seu nascimento, quais são: 1823, 1832 e 1838. Seu trabalho é considerado excelente como pintor de retratos, sendo premiado várias vezes.

Para a Ordem Terceira de São Francisco realizou trabalhos como a pintura no forro da entrada em 1884; confeccionou em 1886, o painel central no forro da sacristia que representava São Francisco arrebatado ao céu. Em 1871, pintou um painel no forro da Casa dos Santos, e em 1885, executou dois painéis na sacristia e duas telas na entrada da referida Igreja.

Em 1884, realizou a pintura de dois painéis para a capela-mor da Igreja do Passo. Para a Santa Casa, este pintor produziu, em 1822, a restauração de seis painéis para a capela-mor, retocando o trabalho de João de Matos Aguiar. Ainda efectuou o douramento do teto e fez retoques nos painéis do salão nobre, produziu o retrato do ex-Provedor Manoel José de Figueiredo Leite. Em 1893, a pedido da Santa Casa pintou os retratos de Manoel Alves Correia, D. Raimunda Porcina de Jesus, Comendador Rodrigo José Ramos e Conde Pereira Marinho.

A pedido da Irmandade da Igreja de São Domingos, Couto pintou nove painéis, e concluiu, em 1888, a restauração da pintura do teto que havia sido iniciada pelo artista Francisco Rufino de Sales. No Consistório dessa Igreja o pintor produziu dois retratos de Irmãos beneméritos da Ordem Terceira de São Domingos.

No acervo da antiga Galeria *Abbott*, encontram-se as telas Retracto de Mulher, Retracto de Mulher e Criança, Ressurreição e Cena de Botequim, pintadas por Cunha Couto.

Em 1853, o pintor **Francisco Lopes Rodrigues**, a convite da Ordem Terceira de São Domingos, produziu o desenho da portada da Casa de Asilo da Ordem. Seus serviços também foram recrutados em 1871 pelo Colégio de São Joaquim para executar o concerto de cinco retratos na sala da mesa. Em 1875, João Francisco produziu dois painéis que foram oferecidos à Igreja da Ordem Terceira de São Francisco. No conjunto de suas obras



constam, também, trabalhos de douramento de cem fitas muito ricas com estampas, a pedido da Irmandade do Bonfim, em 1883.

As obras dos mestres pintores que actuaram na Bahia entre 1790-1850, que são o objecto de estudo deste trabalho, merecendo também a devida importância e mérito os artistas que antecederam esse período, se configuram como testemunhas do passado preservadas nas estruturas dos templos religiosos da Bahia, revelando aspecto importante da história artística e cultural do povo baiano. Entretanto, durante o trabalho de pesquisa, verificou-se um número considerável de pintores que executaram pequenos trabalhos, como retoques, encarnação de imagens, douramento e prateamento, “restauração”, pinturas de paredes, grades, portas e janelas, entre tantos outros serviços que não podem ser comparados às obras monumentais dos mestres pintores, mas, pelo fato de gravitarem em torno do ofício de pintor terão algumas linhas discorridas em torno dos trabalhos executados por estes.

Tais oficiais mecânicos possuíam trabalho, haja vista o grande número de nomes que foram registrados nos documentos das diversas confrarias baianas. As necessidades dos seus pequenos serviços se davam no quotidiano das irmandades e ordens terceiras. Eram serviços de manutenção de andores, tochas e imagens, para citar os mais corriqueiros. Merece nota ainda, que dentre estes, alguns se destacaram pela qualidade do serviço que ofereciam à população. Procurando estabelecer uma divisão didáctica a fim de tornar a leitura mais fluida, assim como, aconteceu com os mestres pintores, os nomes serão apresentados seguindo uma ordem cronológica de apresentação dos trabalhos entre os do século XVIII e do século XIX. Infelizmente, em alguns casos não foi possível estabelecer uma data precisa acerca dos trabalhos e dados biográficos, o que nos leva à dedução de que pelo fato de serem, numa escala hierárquica, pouco privilegiados socialmente não mereciam da sociedade baiana de então registros para a posteridade.

O primeiro deles é **Domingos Luiz Soares**, pintor português, nascido na cidade de Braga, filho de João Luiz e Ana Soares, seu tio, o pintor António Rodrigues Braga, foi contratado pela Santa Casa de Misericórdia para executar reparos e encarnações em uma imagem de Jesus Cristo, além de douramentos. Mas, o mesmo deixou seu trabalho inacabado. Coube então a seu sobrinho Domingos Luiz Soares concluir a obra, no ano de 1733.

Em 1759, dourou para a Igreja do Convento do Desterro duas credencias da sua capela-mor, e em 1773, foi contratado para realizar a obra de douramento de talha da capela-mor e pintar a capela do Santo Cristo, na Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia.

Domingos Luiz Soares faleceu em Salvador na Bahia, no dia 19 de junho de 1776.

Seguindo a ordem cronológica, figura o nome de **Inácio de Carvalho**, cuja naturalidade e datas de nascimento e morte são desconhecidas. Apenas, sabe-se que executou, em 19 de novembro de 1741, o prateamento de dez castiçais de madeira. Este trabalho lhe rendeu a quantia de 10\$000 réis.

O pintor **José António de Oliveira Braga**. Pouco se conhece do pintor, como datas de nascimento e morte, bem como, muitas dúvidas em relação à sua naturalidade. Apenas sabe-se que o mesmo trabalhou na recuperação de uma imagem de Cristo pertencente à Santa Casa de Misericórdia de Salvador, em 1743.

Aparecem como trabalhos realizados por **Domingos Lopes**, entre os anos de 1744 e 1745, a encarnação de imagens, douramento da charola de Nossa Senhora do Carmo e a pintura das Armas da Ordem Terceira do Carmo. Sabe-se que Domingos Lopes viveu no século XVIII, contudo, não se possuem datas precisas do seu nascimento e morte.

Pintor português nascido na cidade de Lisboa, **José Rodrigues de Oliveira** era filho de António Rodriguez e Helena de Oliveira. Casou-se com Francisca Maria dos

Santos e, no ano de 1746, foi admitido como irmão na Irmandade da Santa Casa de Misericórdia, declarando-se artífice de pintor. José Rodrigues de Oliveira faleceu na Bahia nos setecentos e não conta nos anais da pintura baiana registros da sua obra.

Também não há conhecimento da data de nascimento do pintor **Antônio de Abreu Fernandes**, contudo, nos registros de suas obras aparece a pintura do claustro da Igreja da Ordem Terceira do Carmo realizada em 1754.

O pintor **Antônio da Cruz**, em 1758, foi escolhido dentre muitos artistas para realizar a pintura de três imagens para a Ordem Terceira do Carmo, sendo, também, contratado para dourar, envernizar e encarnar os serafins da cruz de estilo romano, que ornamentavam o Senhor Crucificado da Procissão do Enterro. Estes trabalhos foram executados entre anos de 1779 e 1780. Não se conhecem com precisão as datas de seu nascimento e morte, bem como, a sua naturalidade. Contudo, supõe-se pelos registros de suas pinturas, que este tenha vivido nos anos, também, no século XVIII.

O pintor **Francisco Rodriguez de Oliveira** executou, em 1759, trabalhos de douramento do arco da capela de Santa Teresa da Igreja da Ordem Terceira do Carmo. Incumbiu-se da pintura e do douramento de dois dos retábulos da Igreja da Santa Casa de Misericórdia no ano de 1791. Francisco Rodriguez de Oliveira faleceu na Bahia em cerca de 1800.

**Tomás Franco Cezimbra**, em 1765, produziu a pintura do oratório para os Passos das Sextas-feiras da Quaresma da Ordem Terceira do Carmo. A data do seu nascimento e morte não são conhecidas, assim como, o local em que nasceu.

O pintor baiano, **Antônio Barreto de Brito**, era natural de Salvador, sua data de nascimento não é precisa, contudo, acreditando-se que nasceu no século XVIII. Seu falecimento se deu em Salvador, no dia 07 de dezembro de 1771. Era filho de Antônio Barreto e de Inácia Maria do Sacramento. Casou-se com Albina Maria de Araújo. Antônio

Barreto Braga em 1761, ingressou no quadro social da Santa Casa de Misericórdia da Capital baiana.

Pintor baiano que faleceu na Bahia nos anos dos setecentos, **Boaventura Álvares dos Santos**, trabalhou para a Santa Casa de Misericórdia na pintura dos novos bancos do Consistório e da Imagem de Jesus Cristo.

Nos anos de 1777 a 1778, incumbiu-se de encarnar para a Ordem Terceira do Carmo as imagens de São João e de Maria Madalena que foram esculpidas por Felix Pereira Guimarães, para a Procissão do Enterro da mesma Ordem.

A respeito do pintor **Maximiniano Gonçalves**, que faleceu na Bahia no século XVIII, é sabido que trabalhou para a Ordem Terceira do Carmo entre os anos de 1777 a 1778, no douramento e na pintura de tocheiras, recebendo pelo trabalho a quantia de 24\$800 réis. Pintou ainda, vários auxílios de dois andores da mesma Ordem.

O nome de **Antônio da Cruz e Sousa** aparece como pintor no livro de Receita e Despesa da Ordem Terceira do Carmo como o artista que entre os anos de 1779 e 1780 encarnou a imagem do Senhor Crucificado. Infelizmente, a data do seu nascimento não é conhecida, sabendo-se apenas que nasceu, viveu e morreu nos anos do século XVIII.

**Manoel do Carmo Pinheiro**, tornou-se irmão noviço no ano de 1779. Um ano depois já era professor da Ordem Terceira do Carmo, onde dourou o arco da capela-mor no mesmo ano de 1780. Durante mais um ano, 1780-1781, encarnou para a dita Ordem Terceira do Carmo, uma pequena imagem de Cristo, além de pintar o teto da Igreja da referida Ordem. Para a Igreja de Nossa Senhora da Saúde e da Glória, no ano de 1783, dourou 18 sobreportas do interior da Igreja.

Manoel do Carmo Pinheiro, faleceu na cidade de Cachoeira na Bahia no dia 5 de maio de 1815.

O pintor baiano **Januário da Silva Rocha**, trabalhou para a Ordem Terceira do Carmo, no ano de 1780, executando o douramento dos castiçais de madeira entalhada para o trono da Igreja. Não são conhecidas as datas de nascimento e falecimento deste pintor, que morreu na Bahia, no século XVIII.

O pintor **Domingos Duarte de Almeida**, nasceu no século XVIII na Província da Bahia. Era filho de Duarte de Almeida Souto Maior e Úrsula das Virgens. Casou-se com Francisca Romana Corte Real no dia 3 de setembro de 1782.

Domingos Duarte de Almeida tornou-se noviço da Ordem Terceira de São Francisco em 18 de fevereiro de 1787, nove anos depois, em 1796, encarnou para esta mesma Ordem as imagens de Nossa Senhora da Conceição e do Santo Pontífice.

Domingos Duarte de Almeida, executou trabalhos importantes na Igreja do Senhor do Bonfim e no Convento do Desterro entre os anos de 1781 a 1819. No Convento do Desterro no período de 1781 a 1805 fez o douramento e a pintura da capela-mor, pintura e douramento das novas grades e portas da capela-mor e em 1819 realizou a encarnação, pintura e douramento de dois anjos tocheiros da capela-mor, recebendo a quantia de 82\$000 réis.

Na Igreja do Bonfim nos anos de 1802 a 1818, pintou portas, janelas e tribunas, pintou arquibancos novos, prateou sessenta e seis castiçais e seis ramalhetes, encarnou a imagem do Senhor do Bonfim e de dois anjos do presbitério, pintando, ainda, a grade da comunhão.

Entre os anos de 1818 a 1822, Domingos Duarte de Almeida, voltou a trabalhar para a Ordem Terceira de São Francisco. Em 1818, pintou um sudário e, em 1819, encarnou as imagens dos Passos. No início da década de 20, encarnou, pintou e dourou imagens não especificadas. No ano de 1822, pintou a Verónica de Cristo para a Via Sacra.

O pintor Domingos Duarte de Almeida faleceu na Bahia, sua terra natal, nos anos dos oitocentos.

Pouco se sabe a respeito do pintor **Lourenço Ribeiro de Almeida**. Nascido em Salvador, nos setecentos, era filho de Salvador Ribeiro de Almeida e Ana da Conceição. Declarou-se pintor após pedir admissão como irmão na Irmandade da Santa Casa de Misericórdia. Faleceu na mesma cidade do Salvador, em 31 de janeiro de 1788.

Não se conhecem dados referentes ao nascimento e morte do pintor **Antônio de Sousa de Almeida**. Quanto à sua obra, o pintor, em 1792, realizou o trabalho de douramento da talha e retábulo da Capela do Santíssimo Sacramento da Sé, que incluiu arco, lados, cornija, pilastras e o fundo do nicho do Santo Cristo, imitando tela de ouro.

Sobre o trabalho de **Luiz Jacinto Vergne** que possui dados biográficos desconhecidos, sabe-se apenas que consertou e prateou castiçais e encarnou imagem de Cristo e pintou vinte tochas para a Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia. Há quem pense que Luiz Jacinto Vergne Joaquim e Maurício Vergne (pintor que executou vários trabalhos para a Igreja do Bonfim e para a Ordem Terceira de São Francisco) fossem parentes, já que os dois foram contemporâneos, mas isto nunca foi confirmado por nenhum estudioso das artes no Brasil. Luiz Jacinto Vergne faleceu na Bahia no século XVIII.

Outro nome de pintor que executou pequenos trabalhos foi o de **Félix Antônio**. Pintor brasileiro, morreu na Bahia no século XVIII. Ao que concerne à data de seu nascimento não há registros. Dos seus trabalhos, destaca-se a pintura e estofamento das imagens de Santo André e Santa Teresa, realizados a pedido da Ordem Terceira do Carmo.

Não há muitos registros sobre a vida e obra de **Tomás Franco**, que faleceu na Bahia no século XVIII. Sobre seu trabalho sabe-se que o mesmo participou de exames promovidos pela Ordem Terceira do Carmo para executar acharoamento do oratório para

os Passos da Sexta-feira da Quaresma. Concorreram para o cargo vários pintores cujos nomes não foram revelados. Tomás Franco foi seleccionado devido ao seu desempenho nas provas de sabedoria e ciências e ganhou pelo serviço a quantia de 80\$000 réis.

**António José Lopes** foi contratado pela Santa Casa de Misericórdia para executar as obras internas e obras ornamentais na Capela do Senhor Bom Jesus da Saubara, na Freguesia de mesmo nome no Recôncavo baiano. Entre as obras estão: um respaldo fingindo de seda, com “toda a talha de que consta dourada, os fundos e lisos de cores”; quatro portas e quatro janelas “pintadas de verde óleo” e as duas portas que ficam na parte interior “tingidas de raiz de oliveira”; uma púlpito com sua pintura de cores; um frontal “tingido de damasco”; e o forro da capela-mor com tarjas de cores. O pintor António José Lopes, nasceu no século XVIII e faleceu no mesmo século na Província da Bahia.

O mesmo ocorreu com **José Francisco das Virgens**, que foi contratado no ano de 1789 pela Santa Casa de Misericórdia para fazer a pintura do Poço do Saldanha, que havia sido totalmente restaurado pelo então carpinteiro António da Costa Barbosa.

No início do século XIX, no ano de 1803, pintou retábulos, encarnou imagens e dourou credenciais para a Igreja do Bonfim. Em 1804, voltou a contratar os serviços do pintor para executar a pintura das portas da fachada da Igreja. Nos anos de 1807 e 1808 novamente para a Igreja do Bonfim encarregou-se de pintar 120 dúzias de medidas.

José Francisco das Virgens, nascido nos anos dos setecentos, sem registro de local e data, faleceu na Bahia no século XIX.

Executando trabalhos entre fins do século XVIII e primeiras décadas do século XIX, tem-se o pintor nascido em Salvador, **Manoel José de Souza Coutinho**. Filho de Francisco José de Sousa e António Maria, morou na Freguesia de Santana e casou-se com Francisca Maria de Jesus, em 24 de fevereiro de 1784.

Coutinho realizou trabalhos de prateamento de 38 castiçais de uma face e oito de três faces para o Convento do Desterro, em 1785. Entre 1804 e 1819, Coutinho produziu trabalhos para a Marinha, recebendo a quantia de 640 réis por dia. Em 1812, pintou o pano da boca do Teatro São João. Ainda atribui-se a este artista, a pintura de dois retratos e dois quadros de Nossa Senhora da Conceição para repartições do Arsenal da Marinha, pintando também bandeiras.

Em sua vida profissional tem destaque a sua actuação como Ministro da Ordem Terceira de São Francisco, onde, em 1827, deu início a uma reforma radical na parte interna da Igreja.

O pintor faleceu na Bahia em 30 de agosto de 1830.

Não se conhece com precisão a data e local de nascimento do pintor brasileiro **Cirilo Luiz dos Anjos**. Contudo, supõe-se que sua morte tenha ocorrido no século XIX. Em 1802, dourou 18 castiçais a pedido da Ordem Terceira de São Francisco e, em 1803, realizou a pintura do forro e portas da recém-construída Ordem Terceira do Carmo.

Nascido na cidade do Salvador na Bahia nos anos dos setecentos **João Nunes da Mata**, casou-se com Maria do Coração de Jesus no dia 25 de março de 1802, tendo como testemunha da sua união o também pintor Manoel de Sousa Coutinho.

Sobre seus trabalhos sabe-se, que com outros oficiais, pintou a fachada da Igreja da Santa Casa de Misericórdia, dourando as recentes grades no ano de 1804.

Entre os anos de 1807 e 1808, executou vários trabalhos, dourando, inclusive medidas para a Igreja do Bonfim. Em 1835, retocou a imagem do Senhor do Bonfim, dourou seis molduras para painéis e dourou e pintou as grades da Igreja. No ano de 1843 foi chamado pela Igreja do Bonfim mais uma vez para pratear e dourar calvários, cruzes e tocheiras novas.



Pouco se conhece acerca da vida e obra do pintor **José da Penha Ferreira**. Apenas que produziu, em 1803, o passo do Senhor no Horto a pedido do Convento da Lapa para o qual forneceu-lhe a madeira.

A obra do pintor **Antônio Marques** que nasceu nos anos setecentos e faleceu na Bahia no século seguinte é quase que completamente desconhecida. Sobre ela sabe-se apenas que em 1803 incumbiu-se do douramento do nicho e da sacristia da bela Igreja da Ordem Terceira do Carmo.

Outro pintor que actuou na Bahia durante o século XIX foi **José de Azevedo**. Também, assim como a maioria dos pintores que executaram pequenos trabalhos, se compararmos com os grandes mestres, não se conhece ao certo a data do seu nascimento e de sua morte. Entretanto, de sua vida artística sabe-se que em 1804, realizou trabalho para a Ordem Terceira de São Francisco, dourando um sacrário e outras peças, confeccionadas pelo entalhador José Nunes de Sant'Ana. Em 1807, José de Azevedo, a pedido da Mesa da Santa Casa, realizou o conserto no painel da Visitação da capela-mor da Igreja da Misericórdia. Encarnou também a imagem de Cristo do altar-mor, em 1807. Entre os anos de 1816 e 1817 executou a pintura de dois castiçais, imagens e a cruz da banqueta.

O pintor **Lourenço Machado de Barros**, em 1806, encarnou a imagem de Santa Clara do Convento do Desterro. Entre 1813 e 1814, a pedido da Igreja Matriz de São Pedro, realizou o prateamento e douramento em castiçais e tochas, recebendo por este trabalho a quantia de 190\$160 réis.

Também, realizou trabalhos de douramento e pintura da capela-mor para a Igreja do Rosário dos Pretos entre 1821 e 1823.

Infelizmente, não é conhecida a data de seu nascimento e de sua morte, bem como a sua naturalidade.

Em 1813, foi contratado pelo Convento do Desterro para realizar o prateamento de setenta castiçais para o trono da sua Igreja e da restauração do Santo Cristo do altar-mor o pintor **Domingos Gonçalves da Cruz**. Por estes trabalhos recebeu a quantia de 72\$000 réis.

Seu nascimento e morte são incertos, mas são considerados os séculos XVIII e XIX como prováveis de sua vida e falecimento, haja vista a data de execução das referidas obras mencionadas aqui.

A data de nascimento do pintor **Vicente Ferreira da Costa** é desconhecida, bem como o dia do seu falecimento. Entre seus trabalhos figuram o prateamento dos castiçais do trono da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, a restauração de anjos e da imagem de Nossa Senhora e o douramento desta, além da pintura do Consistório da Igreja entre 1826 e 1827. Realizou o conserto e pintura de dois anjos da capela-mor do Convento da Lapa no ano de 1856. Entre os anos de 1855 e 1856, retocou oito serafins na Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, obra pela qual recebeu 64\$000 réis.

Pouco é conhecido sobre a vida e a obra do pintor **Francisco de Paula Costa**. Sabe-se apenas que em 1831, dourou o retábulo da sacristia da Ordem Terceira do Carmo, recebendo por este trabalho a quantia de 150\$000 réis, além de encarnar seis imagens do Senhor, para o passo da Capela dos Noviços.

**Luiz Felix Nunes da Mata**, pintor baiano do século XIX. Não há registros sobre os dados biográficos, apenas existem algumas associações em torno de um possível parentesco com o pintor João Nunes da Mata, que executou trabalhos na Igreja do Senhor do Bonfim, na mesma época que Luiz Felix Nunes da Mata.

Dos trabalhos do pintor se têm notícias apenas que o mesmo executou trabalhos como o revestimento em prata de 100 castiçais e seis cruzes com flores douradas entre os anos de 1842 e 1843, e recebeu por tal trabalho a quantia de 320\$400 réis. Ainda nesse

mesmo período executou outras obras na Capela do Bonfim, porém sem nenhuma especificação das mesmas.

Não são conhecidos dados sobre o nascimento e falecimento do pintor **Albino Pereira de Sousa**. Sobre sua obra sabe-se que, em 1819, encarnou a imagem do Senhor da Paciência da antiga matriz de São Pedro, em 1825, encarnou a imagem de Santa Clara para o Convento do Desterro, em 1827, trabalhou no prateamento dos quatro Evangelistas do altar-mor da Ordem Terceira de São Francisco e, em 1835, para a mesma Ordem, encarnou e poliu três imagens.

Para Ordem Terceira do Carmo, **José de Azevedo Sousa**, executou vários trabalhos entre os anos de 1810 a 1830. Dentre estes estão a encarnação das imagens da Procissão do Enterro, 1810, a pintura do Santo Sudário, em 1817 e a pintura de 84 tochas e a barra da sacristia entre os anos de 1829 e 1830.

José de Azevedo Sousa nasceu na Bahia no século XVIII e faleceu na primeira metade do século XIX também em terras baianas.

Pintor baiano, **Marcelino Guedes Sousa** executou trabalhos para a Igreja do Bonfim entre os anos de 1818 a 1819, na pintura de seis imagens de Cristo, Nossa Senhora da Guia e São Gonçalo. Faleceu na sua terra natal no século XIX.

O pintor **Tranquilino Pereira Veloso**, executou vários trabalhos para a Igreja do Bonfim no período de 19 anos, mais precisamente entre os anos de 1829 a 1848. Destacam-se entre os trabalhos executados a pintura e douramento das medidas e de jarrinhas de 1829 a 1830, o douramento de castiçais de 1830 a 1831, a pintura da Igreja e da Casa dos Romeiros, o douramento e o estofamento de dois anjos da capela-mor, o prateamento de 56 castiçais, além de alguns outros trabalhos que não foram registrados, todos entre os anos de 1834 a 1835. Na década de 40, dourou e retocou objectos da capela

entre os anos de 1846 a 1847. Há ainda o registro do douramento de quatro jarrões, porém sem a data de sua execução.

Pouco se conhece sobre a vida desse pintor que faleceu na Bahia no século XIX.

**José Laureano Monteiro** trabalhou para a Igreja do Convento do Desterro, na pintura do coro de baixo da mesma no ano de 1827, recebendo pelo trabalho executado a quantia de 75\$000 réis. O pintor faleceu na Bahia nos anos dos oitocentos, porém nada se sabe a respeito da data e do local.

Sobre a obra do pintor **Manoel Pereira Porto**, sabe-se apenas que realizou a pintura das imagens da Procissão das Cinzas e dos Passos das Sextas-Feiras executada para a Ordem Terceira de São Francisco. Porém, não são conhecidos a data e o valor que foi pago pela referida obra.

Entre os anos de 1834 a 1835, trabalhou para a Igreja de Conceição da Praia, o pintor **Francisco Valério da Rocha**, onde estofou e encarnou a imagem de Nossa Senhora e o crucifixo do altar-mor. Dois anos depois, voltou a executar novos trabalhos, como o douramento e pintura de quatro Evangelistas.

Não são sabidos a data e local do nascimento de Francisco Valério da Rocha que faleceu na Bahia nos anos dos oitocentos.

Nasceu na Bahia por volta de 1827, o pintor **Francisco da Silva Romão**. É documentado que é de sua autoria o retrato de D. Marcos de Noronha e Brito que foi o fundador da Associação Comercial da Bahia, o VIII Conde dos Arcos que hoje se encontra na sede da referida Instituição.

Francisco da Silva Romão, morreu muito jovem, aos 29 anos de idade no dia 15 de junho de 1856, na Cidade do Salvador, sendo sepultado no cemitério da Misericórdia.

Apesar de não figurarem como mestres pintores responsáveis pela execução de obras monumentais, os pintores aqui elencados contribuíram para a formação e

conservação do importante acervo patrimonial das igrejas da Bahia, onde a natureza dos serviços executados por eles podem assim ser considerados como de preservação, mesmo que em alguns casos ficou evidente a descaracterização das obras primitivas. Porém, no todo, tanto o trabalho dos mestres pintores, como destes aqui descritos representam o testemunho da evolução e da excelência da pintura baiana, notadamente, a pintura religiosa.

É necessário destacar que, só foi possível listar todos os nomes aqui apresentados, graças aos estudos já mencionados de Marieta Alves e Carlos Ott. Porém, deve-se ressaltar, ainda, o acesso aos documentos dos arquivos pertencentes às confrarias ainda em exercício na Bahia, devidamente denominados no final deste trabalho.

#### 4 A aprendizagem

A aprendizagem do pintor, em Salvador, fazia-se através da aquisição de conhecimentos e praticas que se regulavam pela necessidade e pelo gosto das elites baianas principais encomendantes de pinturas executadas com o de embelezamento dos monumentos religiosos e civis.

A partir do século XVIII, a cidade emerge com novas construções de mosteiros, igrejas, solares, sobrados, praças, que propiciaram ao artesão e ao artista o desenvolvimento do trabalho manual em parceria ou com a utilização de aprendizes ou obreiros. O contacto e apreensão do trabalho manual dava-se de forma directa, pela observação, imitação, seguindo a tradição medieval dos ofícios mecânicos.

As corporações ou ofícios instituídas em Portugal<sup>180</sup> organizavam cada profissão segundo normas inflexíveis para o exercício do mestre, nas actividades de produção, relações laborais, tipo de empreitadas, escala hierárquica do mester, preço dos produtos e obrigações inerentes à sua corporação.<sup>181</sup>

O desempenho de um ofício ou arte implicava em uma aprendizagem e uma especialização de actividade mecânica ou manual. Os mestres estavam sujeitos a rigores das corporações, desde a aprendizagem e examinação até a fiscalização das obras a serem comercializadas posteriormente.

---

<sup>180</sup> A Casa dos Vinte e Quatro, órgão de fiscalização mestral constituído por representantes de doze bandeiras de ofícios foi criado, em 1383, por D. João I, definiu maior importância ao conjunto dos oficiais mecânicos no âmbito político e social do Reino. SERRÃO, Vitor. **O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983. p. 50.

<sup>181</sup> SERRÃO, Vitor. Idem, *ibidem*. 1983.p. 49.

Os ofícios mecânicos tinham uma hierarquia nas actividades, como também no aprendizado: começavam por aprendizes, ascendiam a oficiais e podiam vir a ser mestres de tendas, “logea” ou oficina, onde então criavam a obra.

A relação entre o mestre e o aprendiz era de desconfiança pois o aprendiz sofria com a servidão em que lhe ocultavam grande número de particularidades técnicas, necessários para prolongar o aprendizado em longos anos. Por outro lado, viviam os mestres presos as convenções sociais e a tradição.<sup>182</sup>

A aprendizagem era directa, feita através da convivência, da observação e de muito trabalho.<sup>183</sup> A imitação era fundamental, pois buscava-se alcançar através dos modelos das obras clássicas, a perfeição das formas e da técnica. Também devia corresponder aos anseios e as exigências dos encomendadores. Dessa forma, permaneciam presos a tradição, ocorrendo raras inovações.<sup>184</sup>

Em “Memória sobre o methodo, e processo dos trabalhos na pedra”<sup>185</sup> observou-se elementos básicos no aprendizado do escultor úteis para o estudo do pintor. O estudo lastreia-se na tradição medieval dos ofícios mecânicos através do aprendizado nas oficinas, mais o conhecimento dos tratados de arte clássicos e dos modelos utilizados pelos mestres italianos como *Bernini*, *Algardi*, Mestre de *Giusti*, entre outros, que foi mantida também no século XIX.

---

<sup>182</sup> RIBEIRO, Emanuel. **Como os nossos avós aprenderam uma profissão**. Gaia: Apolino, 1930. p.

<sup>183</sup> FLEXOR, Maria Helena O. **Ofícios, manufacturas e comércio**. In: SZMRECSÁNYI, Tomás (org.) *Historia económica do período colonial*. São Paulo: Editora Hucitec/ Fapesp, 1996. p.185.

<sup>184</sup> Segundo o Livro dos **Regimentos dos Officiaes mecânicos da mui nobre e sempre leal Cidade de Lisboa** (1572), publicado por Virgilio Correa, consta no capítulo VII “que nenhum official mecanico faça inovação em seu officio sem licença da Câmara.” CORREA, Virgilio. *Idem, ibidem*. Coimbra, 1926. p. 236.

<sup>185</sup> RODRIGUES, Francisco de Assis. **Memória d’esculptura apresentada e proferida no concurso para provimento do lugar de professor substituto da aula e laboratorio d’esculptura**. Lisboa: Impressão Regia, 1829. p. 1-15.

O desenho e o estudo da natureza formam os primeiros conhecimentos, contudo, diz Francisco de Assis Rodrigues, não devem consistir numa servil imitação das estampas. As colecções de Rafael, *Carrachi* e *Piazetta* são estampas, onde aprende-se os primeiros elementos do desenho. Nestas distingue-se o mais belo do medíocre, ou seja, aquilo a ser imitado ou o que carece de maior correcção. Deve-se escolher uma cabeça, uma figura, ou quaisquer objecto, o que parece ser mais elegante, correcto e natural.<sup>186</sup>

Ao desenhar, também, fazia-se necessário ter noções de proporção, segundo o sexo, a idade e qualidade de pessoas.<sup>187</sup> As representações religiosas seguiam normas e distinção entre si, conforme os preceitos pós-tridentinos.

Quanto à anatomia, tornava-se indispensável, mas o estudo nas estampas carece de elementos, devendo estudar o natural dos corpos nus para ampliar a ideia de beleza. Os melhores pintores italianos estudaram as estátuas antigas a fim de adquirir um estilo de desenhar correcto e elegante.<sup>188</sup>

A perspectiva, o escorço e a geometria são colocados como úteis para o escultor, mas fazem parte dos ensinamentos básicos para os artistas do século XVIII e XIX, em que valorizava-se a nobreza da ciência e da arte. Mais uma vez Francisco de Assis Rodrigues salienta:

Para inventar bem he necessario que o sujeito tenha juizo solido, espirito cultivado, imaginação viva, coração docil e sensível. Juizo para saber escolher entre a infinidade de objectos, aqueles que são mais belos. Cultura, para saber ordenar suas ideias e pensamentos; conhecer a Historia, a Poesia, a Iconologia, a Architectura e ter outras

---

<sup>186</sup> RODRIGUES, Francisco de Assis. Idem, ibidem. p. 3.

<sup>187</sup> RODRIGUES, Francisco de Assis. Idem, ibidem. p. 4.

<sup>188</sup> RODRIGUES, Francisco de Assis. Idem, ibidem. p. 4.



muitas noções de varias artes. Imaginação para se representar os objectos e imaginá-lo com entusiasmo.<sup>189</sup>

Para os discípulos, estes deviam acompanhar o mestre com atenção através das explicações e, muito mais, na execução da obra. O aprendizado oficial concorreu para o da academia com a permanência dos estudos, explicações e analise sobre estampas, quadros e modelos de gesso, tendo o discípulo que desenhar sempre sem régua e compasso até alcançar, de forma livre, o sentido de perfeição e beleza.



Fig. 4 Estampa "O ofício do pintor"

<sup>189</sup> RODRIGUES, Francisco de Assis. Idem, ibidem. p.7.



Fig. 5 Estampa "O ofício do pintor"

O regime corporativo estendeu-se ao Brasil através do exercício de determinadas actividades artesanais, permitidas pela administração portuguesa. O ofício de pintor seguia o modelo português, não só no aprendizado como nas categorias de tipos de trabalhos. A Bahia, como foi visto no capítulo II, estava no patamar de desenvolvimento comercial e social que possibilitou maiores actividades a uma sociedade mais sofisticada, como também, para os artistas maior recurso e trabalho.

Em geral, o oficial de pintor alcançava o estatuto de mestre ao término do aprendizado, através da execução de obras inerentes ao seu ofício, com a abertura de tendas e inserção social nas ordens religiosas.

Os pintores que actuaram no período em estudo, 1790-1850, tiveram inspiração em obras singulares de mestres europeus e de outras províncias da colónia que foram adquiridas ou executadas para os templos religiosos baianos. Na nave da Igreja do Pilar, encontra-se o painel "Apresentação do Menino Jesus no templo" (ver anexo

iconográfico fig. n. 226), atribuído a José Joaquim da Rocha e executado em 1790<sup>190</sup> que tem em primeiro plano o sacerdote, com vestes ricas e que carrega o menino Jesus. Pode-se observar, na indumentária do sacerdote grande semelhança com a do personagem dos reis magos da pintura em cobre do arcaz da sacristia da Catedral Basílica de Salvador, antigo Colégio dos Jesuítas (ver anexo iconográfico fig. n. 04). Esta pintura compõe uma série sobre a vida de Virgem Maria e que foi atribuída ao pintor italiano *Bacciccio*, trazido para Bahia de navio em 16..?.

Da mesma forma, José Teófilo de Jesus ao pintar “A apresentação do Menino Jesus no templo” utilizou-se da série em cobre do arcaz da sacristia, em especial da pintura com o mesmo tema, copiando o cenário com alterações na disposição dos personagens. (ver anexo iconográfico fig. n. 01 a 12)

Outro exemplo de imitação, encontra-se no conjunto de pinturas do arcaz da sacristia da Igreja do Pilar atribuídas a José Joaquim da Rocha, em especial, o painel “Ressurreição de Cristo” que foi igualmente copiado por José Teófilo de Jesus e que se encontra na antiga biblioteca da Catedral Basílica.

Alguns artistas oriundos de outras regiões do Brasil e do mundo que vieram para Salvador, e onde trabalharam para as irmandades, deixaram grandes obras, alguns deles influenciaram muitos pintores baianos.

A participação do pintor português, António Simões Ribeiro, em Salvador, foi fundamental para o entendimento do uso da pintura em perspectiva, nos tetos, por parte dos artistas baianos da segunda metade do século XVIII, sobretudo do pintor José Joaquim da Rocha. O primeiro artista fez pintura no Convento do Desterro que foi

---

<sup>190</sup> OTT, Carlos. *A Escola Bahiana de Pintura, 1764-1850*. São Paulo: MWM, 1981. p. 11.

citada por Marieta Alves através de documento, ao tempo, em que chamou a atenção para a velha pintura em perspectiva no teto da sacristia.<sup>191</sup>

No século XVIII, a perspectiva arquitetônica substituiu a tradição ornamental, do século anterior, e surgiu uma decoração mais complexa para os padrões decorativos da época. Os brutescos foram substituídos pela quadratura; as cenas hagiográficas simples deram lugar ao painel central.

O pintor Domingos da Costa Filgueiras, iniciou, em 28 de agosto de 1769 a execução da pintura do teto da nave em perspectiva e o douramento da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Saúde e Glória. Em seguida, fez a pintura do forro da nova secretaria, construída em 1769, que deveria ser de perspectiva de cores alegres e finas. Foi considerado professor mestre e executou várias obras para diversas irmandades.

Importa salientar que a pintura em perspectiva já era conhecida nos meios religiosos de Salvador, provavelmente há três décadas, como também fazia parte do aprendizado de diversos pintores.

Em 1773, a partir da pintura do teto da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, o pintor José Joaquim da Rocha executou várias obras, como consta nos arquivos de algumas irmandades e em especial da Santa Casa da Misericórdia.

O pintor José Joaquim da Rocha (1737?-1807), executou várias obras, como consta nos arquivos de algumas irmandades e em especial da Santa Casa da Misericórdia mas foi a partir da pintura do teto da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, iniciada em 1773, como foi visto no item 3 deste capítulo, que teve

---

<sup>191</sup> ALVES, Marieta. **Dicionário de artistas e artífices na Bahia**. Salvador: Universidade Federal da Bahia/Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976. p.145-146.

confirmado o seu prestígio meio artístico e social de Salvador. Com relação às obras monumentais atribuídas, a este artista, no período de 1773 a 1796, a principal justificativa de serem pinturas que inserem-se em um mesmo programa iconográfico. Aliado a isto, considerou-se o grande prestígio que o mesmo tinha no meio religioso baiano.

Carlos Ott atribuiu-lhe cerca de 150 obras, baseando-se no largo conhecimento que adquiriu sobre a origem e a formação do estilo individual do artista, argumento difícil de sustentar, até pelo próprio pesquisador, quando ressaltava algumas imperfeições nas pinturas que atribuía aos aprendizes do mestre José Joaquim da Rocha.<sup>192</sup>

Para o final dos setecentos, despontava um pintor baiano para ascender no meio social e artístico baiano: **José Teófilo de Jesus** (1758-1849). Como já foi mencionado, ao lado do ofício artístico, assumiu carreira a militar, como consta de Alvará, de 22 de julho de 1788, emitido pelo Governador e Capitão General da Bahia D. Fernando José de Portugal, nomeando-o para o posto de Porta Bandeira do 4º Regimento de Artilharia da Cidade da Bahia.<sup>193</sup>

Em 9 de Junho de 1793, José Teófilo de Jesus recebeu 60\$000 réis pela execução da pintura de quatro painéis *que se acharão nas paredes lateraes da nossa Capela do Santissimo Sacramento da Sé Cathedral*<sup>194</sup> e que atestava a sua capacidade como painelista.

Aprendiz do mestre José Joaquim da Rocha e, de certo modo, de forma fiel e respeitosa, como pode-se verificar em determinados elementos de seu trabalho, como a

---

<sup>192</sup> OTT, Carlos. Idem, *ibidem*.

<sup>193</sup> AHU. CU. Brasil, Bahia, Caixa 196, doc. n. 26.

<sup>194</sup> ALVES, Marieta. Idem, *ibidem*. p.89.

repetição de modelos na composição de figuras religiosas, como nos gestos, em cenários e no cromatismo, etc. É certo que a temática religiosa era estabelecida pelas irmandades para a manutenção dos seus preceitos, assim como de regras das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia como pode ser visto nos Capítulos II e III. E mais, consta que o referido mestre decidiu enviar o pintor e dourador pardo para Portugal, contraindo dívida com a Santa Casa da Misericórdia para custear-lhe a viagem. A Certidão da Mesa da Inspeção da Cidade da Bahia, de 7 de junho de 1794, atestava que José Teófilo de Jesus justificou, perante a referida Mesa, a necessidade de fazer viagem à cidade de Lisboa.<sup>195</sup>

Em Lisboa, poderia ver o trabalho do pintor Pedro Alexandrino de Carvalho (1730-1810), como o mais prestigiado decorador a fresco, a têmpera ou a óleo de vários tetos e altares de igrejas reconstruídas, depois do terremoto de 1755.

José Alberto Gomes Machado, ao analisar a *Assunção da Virgem*, diz que:

o pintor Pedro Alexandrino através do alongamento das figuras, sua expressividade e elegância, a contenção cromática, exprimindo uma ambiência, que envolve e articula as formas, são bem próprias deste pintor tardo-barroco, que se soube italianizar, na esteira de André Gonçalves (o seu simétrico na pintura portuguesa, para a primeira metade do século).<sup>196</sup>

Na Basílica da Estrela, sagrada em 1789, que seria a última grande igreja construída na Europa do Antigo Regime, teve a oportunidade de apreender a

---

<sup>195</sup> AHU. CU. Brasil, Bahia, Caixa 196, doc. n.26.

<sup>196</sup> MACHADO, José Alberto Gomes. *Idem*, *ibidem*, p. 21.

composição artística dos painéis do pintor *Pompeo Batoni*, de Pedro Alexandrino, de *Cirillo Wolkmar Machado*, além de Eleutério Manuel de Barros.<sup>197</sup>

Na Casa Pia de Lisboa, havia aulas de desenho, desde 1781, ano em que, também, se criou uma Aula Régia de Desenho, dirigida por José Manoel da Rocha. Com a morte deste, em 1786, assumiu Eleutério Manuel de Barros. Outras instituições, ainda de fundação pombalina, possuíam ensino, como a de gravura, na Impressão Régia, ministrado por J. Carneiro da Silva.

No Palácio da Ajuda, foram feitas as decorações de pinturas de tetos e paredes com temas sobre a mitologia e cenas históricas, a partir do novo gosto académico e cortesão, reflexo do estilo oficial de Napoleão e das influências da Revolução Francesa.

Em 1802, Teófilo de Jesus já se encontrava na Bahia, pois consta que a Ordem Terceira de São Francisco pagou *ao Mestre Pintor Painelista Joze Teofilo oitenta mil rs em dinheiro empportancia de quatro paineis novos que pintou para nossa Igreja, em cujas paredes se achão pregados.*<sup>198</sup>

No Brasil, José Teófilo de Jesus esteve, também, em contacto com as principais tendências artísticas em voga, produzidas nas províncias mais desenvolvidas, em especial, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Pernambuco.

O Rio de Janeiro, capital desde 1763, e mais com a fixação da corte portuguesa iniciava novo padrão artístico que não estavam firmados nas realizações de carácter barroco encontrados no Nordeste e Minas Gerais. É certo que a pintura sacra

---

<sup>197</sup> CARVALHO, Aires. *A Basílica da Estrela no segundo centenário da sua fundação*. Lisboa: Secretaria do Estado da Cultura / Direcção - Geral do Património Cultural, 1979. p. 28

<sup>198</sup> ALVES, Marieta. *História da Venerável Ordem 3ª da Penitência do Seráfico Pe. São Francisco da Congregação da Bahia*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948. p. 179.

monumental no Brasil e a arte imediatamente anterior à chegada da Missão Francesa, em 1816, patrocinada por D. João VI, tem carácter seguidor das principais correntes europeias, quanto o que lhe sucederá no século XIX.<sup>199</sup> O programa pedagógico da Academia, que veio para o Rio de Janeiro e, depois, para a Bahia, buscou “civilizar a nova capital europeia, fora do território do Velho Mundo, o Rio de Janeiro, com as inovações técnicas, materiais e metodológicas, principalmente, ao que concernia às ciências e às artes. Contudo a tradição artesanal responsável pela produção da arte sacra no Brasil não foi substituída tão rapidamente quanto esperava a intelectualidade e a Coroa.

Porém, algumas mudanças são notadas, em especial, ao que tange à criação de instituições voltadas à formação de profissionais para a arte da iconografia. Muitas são as nomeações de professores que deveriam ministrar aulas sobre o conhecimento do Desenho, da Gravura e da Figura. Essas nomeações se configuraram como reflexos das mudanças ocorridas com a instalação da Família Real no Brasil.

Exemplo de tais nomeações foi a indicação do nome de Manuel Dias de Oliveira (1763-18..?), que obteve, ainda em Portugal, em 1800, a nomeação para professor-régio de uma aula pública de Desenho, no Rio de Janeiro reflexo das mudanças ocorridas com a instalação da família real no Brasil.<sup>200</sup>

Em 8 de agosto de 1812, foi criada na Cidade de Salvador uma Aula de Desenho e Figura em que António da Silva Lopes foi nomeado professor da referida aula, como primeiro substituto da Academia do Nu, de Lisboa. Em 1819, o mesmo remeteu

---

<sup>199</sup> MARQUES, Luiz. **O século XIX, o advento da Academia das Belas Artes e o novo estatuto do artista negro.** In: ARAUJO, Emannel. *A mão afrobrasileira: significado da contribuição artística e histórica.* São Paulo: Tenenge, 1998. p. 134.

<sup>200</sup> MARQUES, Luiz. *Idem, ibidem.* p. 20.



requerimento ao Rei solicitando aumento de ordenado, onde se auto intitulava Professor e Director da Real Aula de Desenho Civil da referida cidade.<sup>201</sup>

Nesse ínterim, as irmandades continuavam a investir no embelezamento dos seus templos. Em 1816, a Ordem Terceira do Carmo encomendou a José Teófilo de Jesus a pintura do teto da nave de sua igreja nova e do douramento das obras de talha, tudo pela quantia de 3.400\$000 réis. Permaneceu a representação de abertura para o espaço pictórico, no tecto, com vista para o mundo celestial, tendo no quadro central a imagem de Nossa Senhora entregando o escapulário à Santa Teresa de Ávila e a São João da Cruz (ver anexo iconográfico fig. n. 132). No espaço ao redor, onde antes se usava a perspectiva ilusionista com o sentido de profundidade, foi adoptada a frontalidade com elementos clássicos em relevo, com o uso do *trompe l'oeil*. O pintor seguiu as influências da pintura do teto da Igreja do Loreto, de Lisboa, que tem como tema a "Coroação da Virgem" executado por volta de 1760-1770 por Pedro Alexandrino. Essa obra possui características do período de transição do tardo-barroco para o neoclássico, do final do setecentos português.<sup>202</sup>

José Teófilo de Jesus permaneceu como um dos mestres mais solicitados para realizar obras de carácter monumental mas, foi também, denominado várias vezes como *Pintor Painelista* e executou obras neste género, durante toda a sua trajectória artística. Em 1836, a Irmandade de Nosso Senhor do Bonfim encomendou-lhe seis painéis para a sacristia por 300\$000 réis, onde foram representadas cenas cristológicas como: a "Última Ceia", "Cristo cura um paralítico", o "Nascimento de Cristo", "Cristo e a adúltera", "Cristo cura um cego", "Cristo é baptizado por João Baptista" (ver anexo iconográfico figs. n. 206, 148, 183, 146 -147, 208). Estas obras possuem referências dos

---

<sup>201</sup> APEB. Ordens Régias. v. 120, doc. 373.

<sup>202</sup> MELLO, Magno de Moraes. Idem, ibidem. p. 97-98.

mestres italianos *Guido Reni*, *Luca Giordano* e, destacam-se pela qualidade pictórica, denotando a persistência do gosto setecentista da elite baiana.

Como já foi dito, José Joaquim da Rocha conduziu a aprendizagem de José Teófilo, custeando-lhe viagens de estudos, entre outras tentativas de torná-lo um grande mestre pintor, podendo assim, afirmar que era o desejo do mestre que seu discípulo se tornasse seu sucessor. Assim, Teófilo preparou-se para ocupar o lugar de José Joaquim da Rocha nas encomendas, feitas pelas ordens religiosas, a ponto de dispensarem outros mestres nas concorrências. Teve várias encomendas em painéis e os fazia com preços económicos, de modo que não necessitava de vários aprendizes a trabalhar. Em 1844, a Mesa da Ordem Terceira de São Francisco diante dos estragos nos santos e nichos dos altares causados por ratos e morcegos, entendeu que poderia solucionar, com uso de caixilhos com vidros ou com painéis pintados a óleo que cobriam e ao mesmo tempo representavam as imagens que se achavam dentro dos mesmos. A Mesa resolveu adotar a ultima medida e de maneira mais económica, cabendo a José Teófilo de Jesus executar seis painéis para os altares laterais da Igreja.<sup>203</sup>

Ao que concerne à produção de retratos que mestre pintor Teófilo executou, destaca-se o de Sua Majestade Imperial Constitucional, D. Pedro I, que recebeu 40\$000 réis do Senado da Câmara de Salvador, em 1823.<sup>204</sup> Por fim, devem ser citadas as suas pinturas que foram adquiridas pelo inglês *Jonathas Abbott* (1796-1868), instalado desde 1812 na Cidade do Salvador.<sup>205</sup>

---

<sup>203</sup> ALVES, Marieta. **Uma revisão nas atividades de José Teófilo de Jesus**. In: *A Tarde*, 29/05/1961.

<sup>204</sup> AMS. Pagamentos pelo Senado. l. 115.15. f.210.

<sup>205</sup> VALLADARES. José. **A Galeria Abbott: primeira pinacoteca da Bahia**. Bahia: Publicação do Museu do Estado/Secretaria de Educação, 1951. n. 12. p.7. Atualmente, estas obras fazem parte do acervo do Museu do Estado da Bahia com temas variados.

No início do século XIX o então Governador e Capitão General da capitania da Bahia, Conde dos Arcos, seguindo o exemplo da Capitania do Rio de Janeiro, instalou aula pública de Desenho e Figura, conforme ofício enviado ao Príncipe Regente.

Em 1816, ingressou como substituto da Aula Pública de Desenho o Alferes e pintor, António Joaquim Franco Velasco (1780-1833). Sua nomeação efectiva para a referida cadeira deu-se com a saída de António da Silva Lopes. Diferente da maioria dos outros pintores sua trajectória profissional foi marcada por princípios académicos. Em 1828, inaugurou uma Aula de Desenho no Convento de São Francisco.<sup>206</sup> Como professor, fez vários discípulos, como José Rodrigues Nunes, Luís Gomes Tourinho, Luís da Silva Dias, Cornélio Ferreira França, Bento José Rufino Capinam, entre outros.

António Joaquim Franco Velasco e seus alunos firmaram-se como pintores, principalmente, através do contacto com livros, tratados de arquitectura, de pintura e de estampas que eram vendidos através de anúncios de jornais da época. Exemplo disso, são os números 54, 66, 60 e 76 do Jornal Idade do Ouro do Brazil que ilustram essa afirmação como as regras das cinco ordens de Arquitectura segundo os princípios de Vignola; com um ensaio sobre as mesmas ordens feito sobre o sentimento dos mais celebres Architectos; com princípios de Geometria Pratica que dizia facilitar através do seu uso a inteligência a partir desta obra e de outras do género; e enriquecido todo com 88 Estampas abertas em cobre;<sup>207</sup> Arte de Pintura com todos os principais preceitos;<sup>208</sup> Princípios de Desenho dos melhores Authores;<sup>209</sup> Historia verdadeira do insigne Pintor e Leal Esposo, Vieira Lusitano, escrita pelo mesmo em Cantos Lyricos com o seu

---

<sup>206</sup> QUERINO, Manoel Raymundo. **Artistas bahianos** (Indicações biographicas). 2 ed. Bahia: Officinas da Empreza "A Bahia", 1911. p. 67.

<sup>207</sup> JORNAL Idade do Ouro do Brazil, Bahia. n. 54, 1818.

<sup>208</sup> JORNAL Idade do Ouro do Brazil, Bahia. n. 66, 1812.

<sup>209</sup> JORNAL Idade do Ouro do Brazil, Bahia. n. 60, 1818.

retracto e o de sua esposa;<sup>210</sup> estampas de vários tipos, grandes e pequenas, de cor e fumo.<sup>211</sup>

Em 1831, António Joaquim Franco Velasco iniciou grande obra, a pintura do forro da nave e douramento das novas obras de talha da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco (ver anexo iconográfico fig. n. 216), mas não chegou a terminá-las pois, faleceu em 1833. O término do trabalho ficou sob a responsabilidade da viúva D. Feliciano Delfina de Velasco, que contratou mão de obra necessária para concluir as referidas obras.<sup>212</sup> Não menos importante, ao contrário, uma das obras monumentais mais conhecidas da Bahia é a pintura do tecto da Igreja do Senhor do Bonfim (ver anexo iconográfico fig. n. 133 - 139).

Na Casa Pia Colégio Órfãos de São Joaquim actuaram como professores de Desenho Bento José Rufino Capinan, de 1830 a 1838, que inicialmente o fez como forma de pagamento para que o seu filho, Tito Nicolau Capinan, frequentasse o referido colégio, porém, a partir de 1835, optou pelo trabalho.<sup>213</sup> Outro pintor, Olímpio Pereira da Matta, actuou de 1844-1852, como professor do Colégio, de forma mais eficaz, pois fazia o uso constante de tratados franceses e de instrumentos adequados para o ensino do Desenho.<sup>214</sup>

---

<sup>210</sup> JORNAL Idade do Ouro do Brazil, Bahia. n. 76, 1818.

<sup>211</sup> JORNAL Idade do Ouro do Brazil, Bahia. n. 60, 1818.

<sup>212</sup> ALVES, Marieta. **Historia da Venerável Ordem 3ª da Penitencia do Seráfico Pe. São Francisco da Congregação da Bahia**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948. p.61-63. Em 1835, após o término do trabalho D. Feliciano permaneceu mais dois anos requerendo o restante do pagamento.

<sup>213</sup> ACPCOSJ. Folha de Empregados, 1835; 1837. f. 7; f. 11.

<sup>214</sup> ACPCOSJ. Receita e Despesa, 1840-1846, 1847-1852. f. 52-58, 60-84.

O mestre José Rodrigues Nunes (1800-1881) continuou a pintura do forro da nave da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco mantendo a forma de painéis, à semelhança da contígua Igreja do Convento, que possui tradição artística da primeira metade dos setecentos. A actuação do pintor está relacionada também às reformas neoclássicas das igrejas baianas, assim como, à renovação de pinturas monumentais, como a da Igreja de São Pedro. Assumiu o cargo de professor efectivo de Desenho do Liceu Provincial a partir de 1833.

Durante a primeira metade do século XIX, outros pintores destacaram-se, como: Bento José Rufino Capinam, Olímpio Pereira da Matta, Macário José da Rocha, sendo representantes dos géneros de pintura religiosa, do retracto, como também, no ensino do Desenho.

A partir da década de 30, estabelecem-se officios decorrentes de inovações técnicas e de novos equipamentos: tipografia, retratistas à daguerreotipo e eletrotipo, litografia, laboratório eletroquímico e metalúrgico (relativo a arte de abridor e gravador), que vão, paulatinamente, concorrer com os officios artísticos de tradição medieval. Surgem, também, officios ligados às técnicas de impressão e reprodução da imagem em série, como a estamperia conforme se lê no anuncio seguinte:

Francisco Alexandre de Almeida continua com seu trabalho de estamperia onde aprompta qualquer encommenda de resistos para as festas, tanto desta cidade, como do recôncavo, com brevidade e por modico preço, encarregando-se também de os apresentar com tarja dourada.<sup>215</sup>

A substituição do trabalho manual deu-se de forma variada a exigir do artista ou do artifice novos instrumentos de trabalho, que permitiam resultados mais rápidos e

---

<sup>215</sup> ALMANAK da Bahia, ano 1856. p. 281.

eficazes nos objectos de adornos e do culto religioso. Como pode ser abstraído do anúncio:

Colombo – Abridor - Laboratorio eletro-quimico, metallurgico. Bronzea-se quaesquer trastes e utensilios, por commodo preço. Doura-se e prateia-se com a maior perfeição qualquer peça de metal “sem excepção” alguma, castiças, calices, resplendores, coroas, bijouterias de qualquer feitio e qualidade, etc. Da mesma forma os metaes eletronegativos, como ferro, aço, estanho, zinco e chumbo. Apromptão-se sinetes e sellos de todas as qualidades, disticos, abecedarios e numeros de todos os feitios e tamanhos, marcas para fogo, epitaphios para tumulos, inscrições para urnas mortuarias, tanto em pedra como em metal, cartões para visita, e tudo quanto é relativo a arte de abridor e gravador.<sup>216</sup>

O artista Domingos Pereira Baião, com loja de escultura na Ladeira da Misericórdia, n. 189, anunciava a versatilidade do seu trabalho, vislumbrando as novas necessidade do officio.

Participa ao respeitavel publico que está prompto a receber toda e qualquer encommenda dependente do seu trabalho em madeira, pedra e barro, obrigando-se a dar em tempo marcado, com a melhor perfeição e esmero, como pro/ vão os diversos trabalhos que tem feito, não só para esta capital, como para diversas provincias do Imperio. Incumbe-se tambem de qualquer pintura de imagens por ser ligada a sua officina uma de pintura, cujo artista é bastante habil.<sup>217</sup>

As mudanças ocorridas, a partir dos oitocentos, não foram apenas no âmbito do trabalho artístico, mas também, na mentalidade e gosto estético desencadeado pelas elites baianas (aristocracia rural e comerciantes). Pode-se ver nas cenas da Paixão de Cristo (ver anexo iconográfico fig. n. 228 a 236), executadas por José Rodrigues Nunes para a procissão do Senhor dos Passos cujos temas, a *Flagelação*, *Ecce Homo*, *Caminho*

<sup>216</sup> ALMANAK da Bahia, 1856. p. 335.

<sup>217</sup> ALMANAK da Bahia, 1855. p. 316.

do Calvário,<sup>218</sup> que ressaltam com realismo, a construção das figuras humanas bem proporcionadas, ricas em detalhes e com uso do *trompe l'oeil*. Denotam-se nestes exemplos, uma perda da sedução da imagem, do aspecto cromático, e mais sensível, ainda, próprio do estilo Barroco, passando a ter o comedimento da imagem no desenho, o sentido narrativo, característico do estilo Neoclássico.

A permanência da tradição medieval dos ofícios mecânicos nos oitocentos e da utilização da mão-de-obra escrava, deu-se diante de condições sociais e económicas decorrentes dos interesses da elite luso-brasileira estabelecida no Brasil. Entretanto, as pressões das nações estrangeiras, nomeadamente, a Inglaterra, pelo livre comércio buscavam soluções para adequar as camadas populares à nova estrutura marcada pelos conceitos capitalistas de progresso e modernidade.

Diante de crescente número de mendigos, menores desamparados, vistos como uma ameaça à saúde e à segurança da população na Cidade do Salvador, o Irmão Joaquim iniciou uma assistência a menores pobres e órfãos de pais, com a instalação de um orfanato.

Coube ao Irmão Joaquim, com dedicação e zelo, unir esforços junto à elite baiana para criar a casa de abrigo aos menores. O Desembargador João Nepomuceno Torres, em 1899, quando do primeiro centenário de fundação da Casa Pia e Colégio dos Órfãos de São Joaquim, escreveu:

E é assim que, desembarcando nas praias desta capital, em 1798, e vendo o desamparo em que viviam os meninos pobres desta cidade, vagando pelas ruas inteiramente ociosos, sem nenhuma educação e sujeição, dormindo pelas portas dos templos e adros dos conventos,

---

<sup>218</sup> Estas obras encontram-se no acervo do Museu de Arte da Bahia

concebeu desde logo o pensamento de recolher e agasalhar estas vítimas da sorte, para dar-lhes posição e trabalho.<sup>219</sup>

Merece nota que, o ensino seguia a tradição iniciada pelos jesuítas, voltado para a doutrina cristã, as primeiras letras e, por fim, a prática de um ofício. A aprendizagem era directa pela imitação e observação, sob a guarda de um mestre e servia-se dele principalmente em serviços domésticos. A diferença entre meninos estava na preparação inicial das primeiras letras,<sup>220</sup> entretanto, a adaptação destes meninos ao orfanato e aos cuidados de um mestre não acontecia de forma harmónica.

A Casa Pia Colégio dos Órfãos de São Joaquim, em 1811, tinha o ensino de Primeiras Letras, Gramática Latina e Música.

No início da segunda década dos oitocentos, houve a redução do número de órfãos devido a restauração do novo prédio, que teve, em 1825, a inauguração da nova sede do orfanato. Nesta reforma, participou artistas baianos e, nomeadamente, José Teófilo de Jesus com pintura e douramento da Igreja do Casa Pia.

As novas instalações não tinham oficinas próprias, porém o aprendizado era beneficiado por existir na vizinhança o Trem Militar, antigo nome dado às oficinas do Exército, que facilitavam o aprendizado das artes. A iniciativa de formação de aprendizes firmou-se através de D. Maria que criou nos arsenais da Marinha o primeiro Corpo de Mestres de Ofícios destinados ao ensino das artes.<sup>221</sup>

Existiam duas categorias de alunos: os porcionistas que não eram, necessariamente, órfãos, embora sob regime de internato, tinham suas residências e

---

<sup>219</sup> MATTA, Alfredo Eurico Rodrigues. *Casa Pia Colégio dos Órfãos de São Joaquim* – de recolhido a assalariado. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo/ Empresa Gráfica da Bahia, 1999. p. 9.

<sup>220</sup> MATTA, Eurico Rodrigues. *Idem*, *ibidem*. p. 46-47.

<sup>221</sup> MATTA, Eurico Rodrigues. *Idem*, *ibidem*. p. 49.



famílias fora do colégio e os órfãos, propriamente ditos, asilados pela Casa. Os primeiros, uma vez aceitos no Colégio deveriam apresentar na ocasião do ingresso, as peças de vestuário, utensílios e livros, indicados pelo Reitor, por sua vez, os órfãos receberiam estes mesmos artigos do orfanato ou de algum benfeitor. Essa diferenciação pode ser vislumbrada a partir do Termo de Obrigação e Responsabilidade realizado por Bento José Rufino Capinan, como já foi mencionado anteriormente, fiança que fez em prol do filho Tito Nicolau, a fim de ser admitido no Colégio de São Joaquim dos Órfãos.

Em março de 1830, entrou para o colégio como porcionista Tito Nicolau filho do Sr Bento Joze Rufino Capinan para ser educado, aprender as primeiras letras e todas as mais aulas que houverem e as que se estabelecerem para o futuro até prefixar a idade de dezessete anos, tempo em que será obrigado a sair. Obrigava-se a Casa Pia a prestar comida, curativo nas molestias e roupa lavada e o porcionista será obrigado a trazer cama, conforme o modelo das que servem para os órfãos vestido talar, gorro e calçado a sua custae demais utensílios conforme lista dada pelo reitor. Sendo permitido passas fora do colégio os dias marcados pelas férias, domingo ou dia santo ou quando tenha molestia, que seu pai o queira levar para sua companhia com precedencia de despacho da Mesa ou do Provedor. E pelo ensino, obriga-se o Sr Bento Joze Rufino Capinan a ensinar a todos os colegiais órfãos porcionistas que quizerem aprender a arte do Desenho, dando aula no Colégio duas vezes na semana as quintas feiras e sabados debaixo das determinações do Padre Mestre Reitor, a quem fica sujeito como os mais empregados da Casa, na forma dos Estatutos, confirmadas por Sua Majestade Imperial.<sup>222</sup>

Os recursos da Casa Pia e Colégio dos Órfãos de São Joaquim vinham de alugueis de propriedades, rendimentos de acções do Governo, legados e doações em dinheiro, loterias, etc. As principais despesas eram feitas com ordenados, alimentos,

---

<sup>222</sup> Arquivo da Casa Pia e Colégio dos Órfãos de São Joaquim – ACPCOSJ. Termo de obrigação e responsabilidade que faz Bento Joze Rofino Capinan Fiador de seu Filho Tito Nicolao em virtude do Despacho da meza de 14 de Fevereiro 1830 para ser admitido no Colégio de São Joaquim dos Órfãos, e educado como abaixo se declara. f. 23.

calçados para os órfãos, jornadas de escravos e serventes, festejos, despesas jurídicas e obras no prédio.<sup>223</sup>

A educação para os órfãos destinava-se aos conhecimentos básicos nas artes e officios para exercerem empregos e ocupações da vida comum como os officios mecânicos e trabalhos de escrituração, podiam também serem empregados no campo ou em cidades menores, onde os officios fossem necessários.<sup>224</sup>

Nos Estatutos do Colégio, existem referencias sobre métodos utilizados para o ensino, cujo modelo estão em estabelecimentos de formação educacional e profissional de Portugal:

Os Professores de Logica, Metaphisica, Ethica, Direito Natural, Chimica e Noções de Agricultura, se regularão internamente pelo methodo estabelecido na Universidade de Coimbra e seus Estatutos/ e do comercio e Sua Escripuração pelos Estatutos, da Aula de Commercio de Lisboa de 19 de Abril de 1759 - o de Desenho e os de Arithmetica, Geometria, e mais partes da Mathematica, e seus exercicios praticos pelos Estatutos da Academia Real de Marinha e Commercio da Cidade do Porto de 29 de Julho de 1803. Organizados tambem em beneficio dos Órfãos d'aquella Cidade, em tudo quanto os sobreditos Diplomas poderem ter alguma applicação ao presente Estabelecimento e bem assim pelos Estatutos da Academia Militar, creado pela Corte do Rio de Janeiro, que tudo que possa executar-se.<sup>225</sup>

O estatuto estabelecia sobre o ensino das artes e a pratica dos officios, que os menores deviam frequentar, nas manhãs ou tardes livres, as oficinas do Trem Imperial,

---

<sup>223</sup> MATTA, Eurico Rodrigues. Idem, ibidem. p. 63-64. Algumas atividades foram suspensa temporariamente mas em 1834 a Mesa reuniu-se para restituir o Colégio das aulas que foram suspensas chamando de novo os lentes que exerciam algumas das cadeiras e convocando novos para outras: para Gramatica Latina o Reverendo Padre vice-Reitor, com o vencimento anual de cento e cincoenta mil rs; para a de Desenho o mesmo que a exercera Bento Jose Rufino Capinan, com o mesmo ordenado que vencia de duzentos mil reis, a de Musica Antonio Cardoso da Cunha, e a de Lingua Ingleza Jonathas Abboth, que se oferecera gratuitamente, dando-lhe somente para a sua condução a quantia de oitenta mil reis (Livro de Termos da Meza da Caza Pia e Colégio dos Órfãos de São Joaquim 1826 a 1855).

<sup>224</sup> MATTA, Eurico Rodrigues. Idem, ibidem. p. 75.

<sup>225</sup> ACPCOSJ. Livro de Registro de Diplomas e Portarias do Governo, 1819-1847 - Registro dos Estatutos da Casa Pia Collegio dos Órfãos de São Joaquim - em 30/04/1828, f. 59v)

escritórios de negociantes, oficinas de artistas e artesãos. Havia um controle por parte da administração em obter informação sobre o procedimento e progresso dos colegiais no trabalho em escritórios e oficinas.<sup>226</sup> Alguns casos surgiam de inadaptação do menor e, até rebeldia, fazendo com que o mesmo fosse encaminhado para o serviço militar.

No estatuto, aparece referencias ao trabalho manual e de esforço fisico destinado aos órfãos:

(...) devem os colegiais ser dirigidos de modo que adquiram o maior grau de força e robustez, de que suas constituições forem capazes, e se tornem próprios para servir à sociedade com os seus braços e cometer os trabalhos mais árduos da vida, para os quais os órfãos parecem já ser destinados pelas circunstâncias de sua pobreza e desamparo(...)<sup>227</sup>

Em dezembro de 1838, apresentou requerimento Joaquim Marcelino de Oliveira, sobre a cadeira de Lente de Desenho, na Casa Pia e Colégio dos Órfãos de São Joaquim, e teve despacho favorável. Sendo admitido como Professor de Desenho, com ordenado de 160\$000 réis anuais, principiando o ensino, obrigando-se a dar duas lições no dia da semana que lhe foi marcado.<sup>228</sup>

A Mesa da Casa Pia, em dezembro de 1842, suspendeu as lições de Desenho do Professor Joaquim Marcelino de Oliveira. Em junho de 1843, o mesmo pintor pediu, sem êxito, para voltar a ministrar as lições de Desenho.

Em fevereiro de 1844, Olímpio Pereira da Matta foi nomeado Professor de Desenho, tendo as condições de seu antecessor e permaneceu no Colégio, como

<sup>226</sup> ACPCOSJ. Livro de Registro de Diplomas e Portarias do Governo, 1819-1847 - Registro dos Estatutos da Casa Pia Collegio dos Órfãos de São Joaquim - em 30/04/1828, f. 75.

<sup>227</sup> ACPCOSJ. Livro de Registro de Diplomas e Portarias do Governo, 1819-1847 - Registro dos Estatutos da Casa Pia Collegio dos Órfãos de São Joaquim - em 30/04/1828, f.75.

<sup>228</sup> ACPCOSJ. Despachos da Meza da Casa Pia dos Órfãos - Requerimentos, dez. 1838. f. 6. Concorreu a vaga o pintor Jose Francisco para lecionar a Cadeira de lente de Desenho neste Seminario. Teve como despacho "Já foi provido em outro."

professor, de março de 1844 até maio de 1852.<sup>229</sup> Considerado por Manoel Querino como perito na sua arte, modificou o ensino na Casa Pia, com pedido de novos materiais e auxílio de livros e tratados comprados pela direcção do Colégio para as aulas de Desenho. Tal material foi adquirido através da firma de A. F. de Lacerda, sendo os seguintes: penas de lápis, compassos de latão, tintas como tabatinga branca e pós pretos, folhas de papelão, papel *Almaço*, papel *Holanda*, papel verde e encarnado.<sup>230</sup>

Entre fevereiro e julho de 1844, a Mesa da Casa Pia despendeu 10\$000 réis com a compra de um tratado de Desenho em francês para a aula<sup>231</sup> e por uma colecção de tratados para a Escola 15\$180 réis.<sup>232</sup> No mesmo ano, no mês de outubro, adquiriu materiais como penas, lápis, canivetes para a Aula de Desenho o que custou 9\$980 réis.<sup>233</sup>

A avaliação do aprendizado era feita por uma comissão nomeada pela Mesa Administrativa, que examinava as contas da Casa Pia, como também, acompanhava um mapa de todos os seminaristas cursando as Primeiras Letras e em Desenho Linear. A partir destas listas era avaliado o nível e o aproveitamento dos colegiais, direccionado as classes conforme as habilidades, independente da faixa-etária que estes possuíam.<sup>234</sup>

Parte destes alunos saíam sob a guarda de artistas para iniciarem o aprendizado prático. A documentação encontrada no Colégio constava de órfãos que existiam no Seminário São José<sup>235</sup> e passaram para este Colégio de São Joaquim em 12 de outubro

---

<sup>229</sup> ACPCOSJ. Receita e Despesa 1847 a 1852.

<sup>230</sup> ACPCOSJ. Demonstrativo do Colégio dos Órfãos de São Joaquim. ago. 1830.

<sup>231</sup> ACPCOSJ. Receita e Despesa, 1840-1846. f. 52.

<sup>232</sup> ACPCOSJ. Receita e Despesa, 1840-1846. f. 57.

<sup>233</sup> ACPCOSJ. Receita e Despesa, 1840-1846. f.

<sup>234</sup> MATTA, Alfredo Eurico Rodrigues. Idem, ibidem. p. 88-89.

<sup>235</sup> Ver capítulo III sobre a Casa Pia e Colégio dos Órfãos de São Joaquim.

de 1825 e cujas entradas as idades eram ignoravam.<sup>236</sup> Outros, eram porcionistas que entraram neste Colégio de São Joaquim no ano de 1826.<sup>237</sup>

A concepção da Casa Pia e Colégio dos Órfãos de São Joaquim e seu modelo educacional vem de encontro aos interesses dos mantenedores ou filantropos da mesma que contribuíram com trabalho, bens ou capital. Estes benfeitores eram comerciantes, proprietários de casas, fazendeiros e integrantes do meio rural, que assumiam a sua manutenção com interesses em aumentar o seu espólio familiar, bem como, o seu prestígio social, diante dos novos rumos impostos pelo Liberalismo Económico.<sup>238</sup>

---

<sup>236</sup> Destes destacaram-se Casemiro Fillipe, que saiu em 1 de dezembro de 1834 em companhia do Sr. Frederico Galth Mestre Marceneiro, que por deliberação da Mesa entregou o menor para o instruir na Arte de Marcenaria. (Ver tipo do doc. Livro de porcionista, p.47); João Damasceno, saiu em 1835 para emprego de marceneiro entregue ao Mestre Marceneiro Frederico Galth. (p. 48); Tito Nicolau Rufino Capinam, filho de Bento José Rufino Capinam e D. Luíza Maria Francisca, entrou para o Colégio em 1 de março de 1830, com a idade de 8 para 9 anos. ACPCOSJ. Órfão que existão no Seminário São José e passarão para este Collegio de S. Joaquim em 12 de outubro de 1825 cujas entradas, idades se ignoram por falta de documentos

<sup>237</sup> João de Souza, filho de Inácio de Souza Geraldo, falecido, e Faustina Maria de São José. Entrou para o Colégio em 4 de janeiro de 1828 com a idade de 7 para 8 anos. Saiu a 20 de setembro de 1835, por deliberação da Mesa actual, entregue a *Pierre Eduard Petit*, mestre dourador, para ensinar a dita arte, como consta do termo que assignou no livro; Francisco Emilio Ferreira Duraens, filho de Manoel José Ferreira, falecido, e Anna Maria d'Aleluia, entrou para o Colégio em 25 de julho de 1828, idade de 8 para 9 anos. Saiu em 20 de setembro de 1835 por deliberação da Mesa actual em companhia do mestre *Preabert Gabrielle* mestre marceneiro que pediu para sua oficina a instruí-lo na arte de marcenaria. ( p. 54); Francisco Candido Caldeira, **pardo** (o grifo é nosso), filho legítimo de Braz de Mello, falecido, e de Francisca Maria do Espirito Santo, entrou em 5 de julho de 1835 com a idade de 9 anos. Saiu em 5 de outubro de 1840 por ordem da Mesa para o ofício de carpina, entregue ao Mestre Rofino Marques de Carvalho. Passou a aprender o Ofício de Desenho com o mestre José Francisco Lopes que o recebeu para ter em sua companhia. ( p. 64); João de Sousa Eugenio, **pardo** (o grifo é nosso), filho natural de Innocencio Capinan e Maria Manuella do Bonfim, pardos, nasceu a 3 de Março de 1846, e entrou para o Seminario em 1 de Agosto de 1854 por despacho da Mesa de 9 de Julho de 1854. Saiu em 3 de julho de 1859 para aprender o ofício de entalhador com seu padrinho Francisco Jozé Vieira. (p. 56); Manoel Emidio Vanique, branco, filho natural de Maria Joaquina de Coração de Jesus, entrou para o Colégio em 10 de Agosto de 1841 com idade de 6 para 7 anos. Saiu em 19 de Maio de 1847 para a companhia de seu tio Bento José da França Manique por despacho da Mesa para ensinar-lhe o ofício de escultor. (p. 58 ) ACPCOSJ. Porcionistas que entraram neste Colégio de S. Joaquim no anno de 1826.

<sup>238</sup> Parte destes filantropos eram originários do recôncavo baiano, senhores de engenho ou proprietários rurais que tinham segunda residência e sede de negócios em Salvador, como armazéns e casas comerciais, casas de representação, exportação e importação. Outros faziam carreira política em Salvador. Tratava-se portanto de pessoas que tinham interesses no crescimento urbano e das necessidades comerciais. O autor ao traçar o perfil dos benfeitores de 1821 a 1879, e exemplifica com alguns nomes : Wenceslau Miguel de Almeida, um dos mesários da 10ª Mesa, casado, residente na freguesia de São Pedro. Era proprietário de escravos de ganho (a maior parte de pedreiros), de uma fábrica de sabão na freguesia do Pilar e tinha ações da Companhia de Navegação Baiana e de outras companhias. Leonardo Henrique de Azevedo era dono de uma tipografia e de uma droguaria. Possuía casa, bens em Portugal, ações da Sociedade de Beneficência Portuguesa, possuía automóvel, 32 ações da Companhia Progresso Industrial e mil da Empório Industrial. A Casa Pia seria administrado por comerciantes e empreendedores que adoptavam a caridade para fins de interesses pessoais. Idem. p. 81-82.

A educação no Brasil era deficitária em escolas e as poucas que existiam destinavam-se aos filhos das camadas mais abastadas da sociedade. A grande maioria dos jovens não recebiam educação escolar e, ainda, em 1870, o contingente da população alfabetizada de Salvador era de apenas 30%.<sup>239</sup> O treinamento profissional não estava atrelado ao ensino e se fazia no convívio com os mais velhos ou familiares através da imitação. A partir de uma nova ordem social, surgiu a necessidade de disciplinar a aprendizagem dos jovens.<sup>240</sup>

A actuação do Colégio dos Órfãos de São Joaquim foi meritória como centro de formação profissional e de educação moral, possibilitando grandes mudanças sociais na Cidade de Salvador, notadamente no segundo quartel do século XIX.<sup>241</sup>

Pode-se constatar, então, o fim da tradição das corporações de ofícios que regulavam o exercício da profissão, regidos pela Câmara Municipal da Capital Baiana. Da mesma forma, a actuação das irmandades de leigos que aglutinavam os artistas e artífices foi perdendo espaço diante da nova ordem política que se seguiu à Independência do Brasil (1822). Neste cenário, analisou-se a formação do artista,

---

<sup>239</sup> MATTA, Alfredo. Idem, *ibidem*. p. 85.

<sup>240</sup> Desde a fundação de Salvador, os expostos, como eram chamados os abandonados estavam sob o cuidado do Senado da Câmara. Em 1726, passaram a ficar sob a responsabilidade da Santa Casa da Misericórdia, que recebia ajuda financeira para esse fim. O tratamento dado aos menores não era suficiente nas condições de saúde como no encaminhamento profissional. Vale destacar, um caso de menor que foi aproveitado no trabalho com as artes. Em 28 de julho de 1850, autorizou-se ao irmão Mordomo dos Expostos para entregar o menor Felipe Rodrigues, a João Ferreira dos Santos Costa, que o pediu para ensinar-lhe o ofício de pintor. A Santa Casa solicitou do Costa as devidas garantias. [Coleção Arquivo Carlos Ott]. ASCMS. Atas da Mesa, 1846-1856. v.18, f. 93r.

<sup>241</sup> Ao final do período de aprendizado no Colégio haviam homenagens e recompensas de auto estima para os alunos: "O Collegial que houver terminado o seu tempo a estadia/ no Collegio, tendo, pelo uniforme conceito dos superio/res, dado provas de um merecimento muito relevante e ex/traordinario, será, por ordem da Meza, retratado/ pelos Alumnos da Aula de Desenho, escolhendo se a co-/pia mais fiel, para que fique depositada no Collegio/ em honra do Collegial e exemplo dos Companheiros/ e sendo o ditto Colegial Orfão receberá a despedida uma/ gratificação pecuniaria a arbitrio da Meza". ACPCOSJ. Livro de Registro de Diplomas e Portarias do Governo, 1819-1847 - Registro dos Estatutos da Casa Pia Collegio dos Órfãos de São Joaquim, 30/04/1828, fo 64v.

nomeadamente do pintor, inserido no campo do trabalho livre e manual, e sofrendo, assim, mudanças no seu estatuto social, diante da diversificação de actividades, liberdade de comércio com uma política proteccionista dos produtos importados e incorporação dos alforriados, parcela da população, até então pouco utilizada no mercado formal.

A aprendizagem do artista, inclui-se óbvio o pintor, alterou-se como consequência destas mudanças, observadas de forma positiva na actuação do Colégio Órfãos de São Joaquim e de outras instituições de formação profissional e mutualismo.

Surgiram várias sociedades de apoio mútuo organizadas na Bahia, algumas com objectivos de incentivar as artes e atender os profissionais associados e seus familiares em dificuldades materiais e morais. Das mais antigas consta a Sociedade Monte-Pio dos Artífices (1832) e como dissidência foi organizada a Sociedade Monte-Pio dos Artistas (1853).<sup>242</sup>

Dentre estas, vale destacar a Sociedade de Artes e Ofícios da Bahia (1872), que tinha por finalidade promover o desenvolvimento e perfeição das artes e ofícios entre os sócios e seus filhos. O Liceu de Artes e Ofícios teve impulso como instituição do ensino das Artes, dedicada ao publico popular, e que correspondia as necessidades educacionais da Província da Bahia pós-Independência,<sup>243</sup> integrado à conjuntura que permeava o país em especial relacionado aos acontecimentos da abolição da escravatura e a proclamação da República.

---

<sup>242</sup> LEAL, Maria das Graças. **Liceu de Artes e Ofícios**. p. 89-90, 95.

<sup>243</sup> A história do Liceu de Artes e Ofícios foi desvendada com o estudo de Maria das Graças Leal. Vale acrescentar: Álvaro Paes de Barros. *O Liceu de Artes e Ofícios e seu Fundador*. Depoimento Histórico no 1º Centenário da Grande Instituição. Rio de Janeiro: s/e., 1956; Catálogo das Obras existentes na Bibliotheca Popular da Associação Lyceu de Artes e Ofícios. Bahia: Typographia e Encadernação do Lyceu de Artes e Ofícios, 1913. Affonso Ruy. *Liceu de Artes e Ofícios da Bahia: Solar dos Condes da Ponte*. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1963.

A participação popular em alguns sectores do mercado de trabalho não condizia com o que era pregado pelo Liberalismo económico. Na verdade os aspirantes aos ofícios que, no período colonial, tinham como chave de entrada o aceite de um mestre no Brasil pós-Independência vinham converter paulatinamente os antigos artífices, artistas e artesãos em operários proletalizados cada vez mais empobrecidos. Inaugura-se com o Liceu a perspectiva de civilização e progresso com o principal intuito de fornecer mão-de-obra especializada para a construção de uma Salvador pronta para o embate com o século vindouro. A fundação de escolas com características profissionalizantes fazia parte do discurso defendido em busca da instrução dos artistas que se tornariam operários. Ou seja, no Liceu, arte e ofício, artistas e operários passaram a identificar o mesmo universo produtivo.



## **5 Técnicas e materiais**

A documentação encontrada nos arquivos das irmandades em Salvador não fornecem maiores informações sobre técnicas e materiais utilizados, sobretudo porque cabia ao pintor o fornecimento de tintas e materiais para a execução das pinturas. Assim, sofriam mudanças conforme o gosto, condições económicas dos encomendantes e capacidade dos artistas.

### **Condições das irmandades para execução de obras artísticas**

As irmandades definiam a seu gosto a construção e melhoramentos das dependências como o embelezamento interno e externo dos templos religiosos. A exuberância decorativa do Barroco, adoptada na cidade de Salvador, promovia uma integração das artes e a pintura fazia-se como etapa de finalização de obras artísticas e artesanais.

Para além da diversidade de modelos, técnicas e materiais que o artista possuía para executar em obras de pintura e dourado, limitava-se as exigências dos encomendadores que definiam composições, cores e formas usadas em objectos, mobiliário, peças integradas à arquitectura, e exigiam material de boa qualidade e com prazos estabelecidos da conclusão da obra.

Constavam nos contratos, cláusulas minuciosas nas quais se especificavam não só as condições pecuniárias do pacto, como também – o que é relevante – detalhes relativos as dimensões das partes e/ou das peças, às distancias entre essas, as matérias-primas a serem

utilizadas, as etapas da execução, aos aspectos estéticos, além, evidentemente, da forma de pagamento e dos prazos de entrega das obras ou da conclusão dos serviços.

A documentação referente à contratação de artistas pertencentes às instituições religiosas, ainda que restrita, esclarecem alguns aspectos das relações de trabalho entre o contratante, a Irmandade, e o contratado, o pintor. Do estudo de Marieta Alves sobre a Venerável Ordem Terceira de São Francisco, seleccionamos o contracto sobre a pintura da Casa dos Santos que remete as condições profissionais do pintor.

A Casa dos Santos da Ordem Terceira de São Francisco de Salvador, foi pensado como local necessário para a guarda das imagens da procissão de Penitência, que a Ordem costumava fazer em Quarta-feira de Cinzas. Buscou-se esforços para a conclusão das obras da Casa composta por vinte e cinco nichos para abrigar as imagens e o altar-mor.

A abertura e benção da Casa foi marcada para a festa de Santa Isabel do ano de 1849, contudo a talha imponente dos seus nichos e altar não ostentavam o relevo do dourado, também não havia grade de ferro contornando a capela, nem o tecto se achava forrado e pintado. Inicialmente, a Mesa contratou com José Joaquim de Figueiredo e Joaquim Francisco de Matos, respectivamente, para a execução das grades e do forro. Somente no ano de 1855, firmou-se o contrato com Manoel Joaquim Lino para o douramento e pintura da Casa dos Santos ou Capela do Noviciado.

O contracto, ora apresentado, é minucioso com o método e materiais a ser usado pelo pintor, e exigente com acompanhamento e avaliação da obra por uma Comissão composta por Irmãos da venerável Ordem. O mestre pintor Manoel Joaquim Lino, que foi escolhido pela Ordem, obrigava-se a fazer da forma seguinte:

1. Dourar toda a obra de talha da Capela do Noviciado, segundo os preceitos d'Arte; isto he, todos os altos relevos da talha, e capiteis das colunas, bases, cornijas e dourados, e os lizos ou baixos de branco;

obrigando-se a empregar em toda a obra os materiaes de melhor qualidade, podendo-lhes ser pela respectiva Comissão regeitados os que não julgar bons.

2. O interior do Nicho de Nossa Senhora, sobre o Altar, será dourado, representando tella rica, e em todos os mais das outras Imagens, pintados ao gosto da respectiva Comissão, devendo o empreiteiro preparar hum d'elles, e merecendo a aprovação da Comissão fazer os mais identicamente, aliás modificar, ou reformar a pintura, até que mereça a aprovação da referida Comissão.

3. O tecto de toda a Capella será pintado á oleo, e os cordões ou filetes da moldura superior do seo circulo, dourados; e igualmente dourada toda a talha do quadro central do mesmo tecto, segundo a Arte.

4. O quadro, ou claro do centro do tecto guarnecido de talha deverá conter hum Painel historico – Symbolico, que a Comissão indicar e approvar, pelo desenho ou desenhos que previamente o empreiteiro deverá submetter á aprovação da mesma Comissão.<sup>244</sup>

O restante do contrato trata de prazos para a entrega da obra e forma de pagamento pela Mesa da Venerável Ordem Terceira que já tratamos deste assunto anteriormente.

No ajuste do contrato de obras, cabia ao artista fornecer os materiais para a execução entretanto assumiam as Irmandades o ouro para dourado da talha que era um investimento alto para os artistas. Em julho de 1675, Mesa da Ordem Terceira do Carmo propôs ao Pintor Francisco Nunes a fazer a obra de pintura e dourar o tecto da Casa do Consistório por preço de sessenta e quatro mil reis que lhe deviam dar logo uma terça parte e a outra Terça parte no meio da obra e a ultima no fim da obra, e se obrigava o pintor a por todas as tintas e mais ingredientes e somente dariam os Irmãos da Mesa o ouro, o qual mandaram ao Irmão Tesoureiro o comprasse para que logo se fizesse a obra.<sup>245</sup>

Através dos reparos e consertos nos monumentos religiosos assumidos pelos Irmãos das Ordens Terceiras, pode-se observar as transformações da mentalidade e gosto operadas no correr dos anos no templo. Nem sempre sustentavam-se na necessidade ou no bem senso estético.

---

<sup>244</sup> ALVES, Marieta. **Historia da Venerável Ordem Terceira da Penitencia do Seráfico Padre São Francisco da Congregação da Bahia**. Bahia: Imprensa Nacional, 1948. p. 119.

<sup>245</sup> [Colecção Arquivo Carlos Ott]. AOTCS. Livro 2 de Assentos da Ordem, 1660-1709. f. 104 v.

O embelezamento do templo da Ordem Terceira de São Francisco que em todas as epochas, essa Religiosa Comunidade tem dado exuberantes provas de sua fraternidade para o engradecimento d'esta V.º 3ª melhorando a sua Igreja com differente architectura ao gosto do prezente século.<sup>246</sup>

O trabalho em madeira, na primeira centúria deste século, predominou pois as igrejas foram construídas com base de madeira, sendo também de madeira os seus interiores (púlpitos, altares-mor e laterais, coros).

A pintura destinava-se como revestimento das superficies assim como os azulejos, que eram mais duradouros. Pela economia e mudança do gosto da elite baiana, componentes e responsáveis pela decisões das Ordens Terceiras, a pintura teve maior aceitação como revestimento e decoração das obras artísticas.

Na representação da imagem via-se um inesgotável campo de catequese dos preceitos religiosos de forma mais aceitável para os inúmeros fiéis.

Da mesma forma, a pintura era utilizada como elemento integrante na arquitectura civil existente na setecentista cidade de Salvador.

Observamos o trabalho do pintor era menos especializado na caiação de partes externas dos templos e casa civis e mais especializado no revestimento de peças interiores integradas a construção arquitetónica religiosa e civil e objectos litúrgicos e de adorno.

---

<sup>246</sup> ALVES, Marieta. Idem, ibidem. p. 82.

## **Pintura da Casa de Câmara na parte externa e interna**

Os pintores deviam seguir padrões oficiais para a Casa da Câmara de Salvador e da Vila de Cachoeira, exigidos para a feitura da obra como cor padrão para parte externa do prédio, parte interna e mobiliário e decoração de tecto:

Em 31 de agosto de 1776, o pintor Francisco Ribeiro de Souza arrematou por cento e trinta e cinco mil reis a pintura da Câmara e Audiência da Vila de Cachoeira, e constava que as janelas deviam pintar de verde e a cimalha da Casa da Audiência de pedra fingida, ou seja, marmorizada, e no meio do forro do tecto o brasão do reino português.<sup>247</sup>

Da mesma forma, consta no termo de arrematação da pintura da Casa da Câmara de Salvador, de 23 de agosto de 1815, arrematada pelo pintor Alexandre de Souza Ribeiro, por cento e setenta e seis mil reis, e tinha como condição pintar vinte e sete janelas, vinte e uma grades da Cadeia, quatro ditas maiores da Sala fechada, portas da entrada interior de verde por fora e vidraças de branco e azul por dentro; os púlpitos de preto com seus enfeites de amarelo; ombreiras por fora também de amarelo; barras nas três salas, também de preto, a cola; tecto com duas mãos de tinta sendo só a cola as barras das três salas, e tudo o mais a óleo. O pagamento seria efectuado pelo Senado logo que o rematador concluísse a pintura na forma acima declarada.<sup>248</sup>

---

<sup>247</sup> [Colecção Arquivo Carlos Ott]. Arquivo da Prefeitura da Cachoeira – APC. Arrematações, 1758-1788. f. 128r-129r.

<sup>248</sup> Arquivo Municipal de Salvador – AMS. Arrematação de Contractos de Obras, 1784-1845, f. 41v-42.

## A pintura do monumento religioso na parte externa

Na sua maioria, era feita por pintores considerados oficiais mecânicos, eram, também, denominados “borradores” e não exigia maior conhecimento do ofício. Entretanto, alguns mestres pintores executavam todo tipo de obra para manter sua sobrevivência e a continuidade de serviços com os encomendadores.

O pintor Cyriaco Luís dos Anjos recebeu da Ordem Terceira do Carmo a quantia de 284\$740 por conta da empreitada da Borradura da Igreja, em 28 de dezembro de 1803.<sup>249</sup> Encontramos pagamento do Senado de 100\$000 ao mesmo pintor pela iluminação do retrato de Sua Majestade Imperial, D. Pedro.<sup>250</sup>

Para a manutenção do templo religioso, as irmandades faziam os reparos e pintura a medida da necessidade e recursos. Na maioria dos serviços, arcavam com a despesa dos materiais e pagavam o serviço do pintor por jornal. Em setembro de 1812, a Irmandade do Senhor Bom Jesus da Cruz da Igreja da Palma pagou 5\$120 a Manoel de Jesus Maria que pintou a frente do Hospício da Palma.

Para a pintura das paredes da parte externa da Igreja, assim como, paredes da parte interna utilizavam a tabatinga, de cor branca. Também era utilizado a tinta branca para o forro da Capela-mor, fundos de talha doirada, Coro, Tribunais, batentes, etc.

Em 1853, a Irmandade do Senhor Bom Jesus da Cruz da Igreja da Palma pagou trinta e quatro mil cento e quarenta reis a Manoel Caetano Pereira Pimentel para pintar a Casa da Mesa, Casa dos Santos, seis portais da frente da Igreja.<sup>251</sup>

---

<sup>249</sup> AOTCS. Recibo Avulso, n.º 179.

<sup>250</sup> AMS. Pagamentos pelo Senado. Livro 115.15, f. 211.

<sup>251</sup> [Coleção Arquivo Carlos Ott]. Arquivo da Igreja da Palma- AIPA. Irmandade do Senhor Bom Jesus da Cruz. Recibos, 1851-1860, f. 28r.

A medida das reformas nos templos religiosos (Ordem Terceira de São Francisco, Ordem Terceira do Carmo, Igreja do Pilar, Igreja da Piedade, etc.) ocorridas no século XIX, foram feitas mudanças na parte estrutural do prédio assim como no interior e peças decorativas. A Mesa da Ordem Terceira de São Francisco resolveu que para maior claridade do templo deveriam abrir duas portas na fachada como também *para formoziar, e brilhar a frente da sobredita igreja*. Em seguida encomendaram a pintura das mesmas.<sup>252</sup>

### **A pintura do monumento religioso na parte interna**

As reformas e ampliação das dependências dos templos religiosos era feita de acordo com a necessidade. Em 1769, a Ordem Terceira de São Francisco ajustou o preço com o mestre carapina para fazer casa nova para a Secretaria, com porta nova para entrada, janelas com caixilho, forro feito de um painel com moldura, a maneira do da portaria do Convento dos Irmãos Religiosos, todo em vinhático, e do mesmo, o soalho da dita casa.

Concluída a importante dependência da Igreja, em 1770, a Mesa da Ordem logo providenciou artista de prestígio para execução do embelezamento da nova dependência, com material de qualidade para a obra. Chamou o mestre Pintor Domingos da Costa Filgueiras para fazer a pintura no forro

de perspectiva de cores alegres e finas, as cornijas do dito forro com seus filetes de ouro bornido, (...) e as partes onde não poder levar debuxos levará fingimentos de pedra, ou faria da cor que melhor pudesse sair ao forro tudo com tintas finas e a olio com a melhor perfeição.<sup>253</sup>

<sup>252</sup> ALVES, Marieta. Idem, *ibidem*. p. 58.

<sup>253</sup> ALVES, Marieta. Idem, *ibidem*. p. 41-42.

Os armários com *fingimento alegre com o melhor stillo que agrada a vista*. Não faltou a pintura das estantes e as portas de dentro *com seus fingimentos de madeyra ou do melhor modo que a esta ordenarem da Casa nova da Secretaria, e tudo o mais ao aseyo da dita Caza.*<sup>254</sup>

A capela-mor concentrava os esforços de manutenção e embelezamento ao gosto em moda: Em 1799, o pintor Rodrigo Ventura Alves, recebeu da Ordem Terceira de São Domingos, cinco mil reis pela pintura do estrado da capela-mor *embutido e fingido de cores de Pedraz imitando o mesmo lagedo da dita Capela.*<sup>255</sup>

---

<sup>254</sup> ALVES, Marieta. Idem, *ibidem*. p. 41-42.

<sup>255</sup> AOTSD. 1767 a 1829. f. 23.



Em 1837, a Irmandade de Nossa Senhora da Conceição do Boqueirão pagou 12\$000 a Severino de Freitas Reis por pintar de branco o Arco Cruzeiro e os dois altares para a manutenção e asseio do local.<sup>256</sup>

Também dourava-se a talha do retábulo da Capela, inclusive arco cruzeiro, lados, cornija, pilastras, e o fundo do nicho do Santo Cristo, imitando tela de ouro.

Ao término da obra do retábulo contratava-se o pintor para fazer o douramento e pintura do mesmo. No século XIX, os forros começaram a ser pintados a óleo em vez de utilizar a tabatinga, ou cal, como até então. Carlos Ott atribui ao pintor Mateus Lopes a pintura do tecto da capela-mor da Igreja da Conceição do Boqueirão, tendo ao centro a representação da imagem de Nossa Senhora da Conceição e arrematado com elementos decorativos, vazados, em formato oval, que faz vislumbrar o espaço celestial por detrás do tecto. O historiador compara o modelo utilizado por José Teófilo de Jesus na pintura do tecto da Igreja da Ordem Terceira do Carmo.<sup>257</sup>

Em 1874, foi reformado a pintura da capela-mor, apresentando orçamento José Rodrigues Nunes, Melquíades José Garcia e Francisco José Rufino de Sales. Foi aceita a proposta do primeiro, assim redigida:

Encarrego-me de pintar com duas mãos de tinta cor de pérola a oléo e bem assim as quatro janelas de caxilhos taobem a oléo, forrar todo o corpo da capella-mor de papel, que será fornecido pela ordem, e bem assim os andaimes a minha custa pela quantia de 320\$000. Sendo os andaimes feitos a custa de 270\$000.

Também me encarrego, si assim o quizerem de limpar o dourado, meter os brancos que se achão enegrecidos, por serem pintados a trinta annos, sem o que não poderá o papel produzir bem effeito, toda a obra por 450\$000. Sendo os andaimes feitos a minha custa 500\$000. Em qualquer dos cazos a quantia total da obra, será dividida em trez pagamentos, a primeira para principiar a obra, a Segunda quando ella esteja em meio e a terceira depois de finalisada segundo o tracto.

<sup>256</sup> [Colecção Arquivo Carlos Ott]. Arquivo da Igreja do Boqueirão – AIB. Receita e Despesa, 1836-1875, 63r.

<sup>257</sup> OTT, Carlos. *Evolução das artes plásticas nas igrejas do Bonfim, Boqueirão e Saúde*. Salvador: s/e, 1979. p. 197-198.

Bahia 23 de Abril 1874.  
José Rodrigues Nunes.<sup>258</sup>

A pintura em área de circulação do templo, como corredor, escadas, era feita para a manutenção e asseio. O serviço era executado por pintores menores, como Francisco de Paula que fez vários serviços no período de 1810-1811 para a Ordem Terceira. Os serviços executados eram pequenos mais constantes para a manutenção dos templos: A Ordem Terceira do Carmo pagou dois mil reis ao pintor Francisco de Paula Costa de *passar* de preto barras do corredor e da sacristia; seis portas de branco e a ferragem de preto.<sup>259</sup>

Em seguida, pagou quatro mil e oitocentos reis ao pintor Francisco de Paula Costa de dar gesso em seis altares, pés de púlpito, arco e barras.<sup>260</sup>

Constam serviços de pintura frequentes em janelas com sacadas de ferro, portas da frente da Igreja, tribunas e portas contígua.

---

<sup>258</sup> ALVES, Marieta. Idem, ibidem. p. 81.

<sup>259</sup> As barras trata-se de pintura de cor diferente do fundo, na parte inferior de uma parede. [Colecção Arquivo Carlos Ott]. AOTCS. Receita e Despesa, 1807-1819, f. 72v.

<sup>260</sup> Serviço anterior a da pintura. [Colecção Arquivo Carlos Ott]. AOTCS. Receita e Despesa, 1807-1819. f. 72v. Estes trabalhos de pintura era considerado de menor importancia como consta na Folha de pagamento de oficiais mecânicos da Ordem Terceira do Carmo, que pagou a José Raimundo Silva a quantia de 35\$000 pelo serviço de pintura de 7 urnas dos altares, 6 estrados, a barra tanto do corpo da igreja como também da Capellam e o retoque dos presbiterios e dourado de duas grades da Igreja e quatorze que confrontam com as tribunas mais todas as janelas das Carneiras e dois portões e portas. AOTCS. Folha de Pagamento- Oficiais Mecânicos. maço 1841-1845, n. 6.

Em 1763, António José Lopes, foi incumbido de fazer um respaldo fingido de seda, com toda a talha de que consta dourada, os fundos e lisos de cores; quatro portas e janelas pintadas de verde com óleo e as duas portas que ficam na parte interior fingidas de raiz de oliveira, um púlpito com sua pintura de cores, um frontal fingido de damasco e o forro da capela-mor com suas tarjas de cores.<sup>261</sup>

Pintura de carneiras para os túmulos que eram feitas na área interna dos conventos e templos que só a partir da segunda metade do século XIX tiveram restrições nas áreas acima citadas provocando mudanças para os cemitérios na cidade.

Os objectos de adorno e para a liturgia também tinham o serviço de acabamento dos pintores: castiçais de madeira entalhados eram prateados ou dourados, jarras, toxeiros, cruces, ornamentos dos Altares da Igreja; ramalhetes das banquetas e cadeiras que eram douradas e pintadas<sup>262</sup>, credencias, dourar grades de divisão do altar, alguns serviços mais especializados como da pintura de charão do oratório para os Passos das sextas-feiras da Quaresma da Ordem Terceira do Carmo, executado pelo pintor Tomas Franco Cezimbra, em 1765, por ter dado “provas de sabedoria e ciência”. Recebeu pelo trabalho 80\$000 réis.<sup>263</sup>

Tomás Franco Cezimbra, foi incumbido em 1765, da pintura de charão do oratorio para os passos das sextas-feiras da Quaresma da

---

<sup>261</sup> ASCMS. l. 4 das Resoluções da Mesa e Junta da Santa Casa. p. 156.

<sup>262</sup> Como foram as três cadeiras dos padres que o pintor Tranquilino Pereira Velozo dourou e pintou, incluindo o conserto das ditas, com damasco para os assentos e brin e (pano de) “olanda” para a cobertura. A Irmandade do Senhor dos Passos da Igreja da Ajuda pagou 33\$000rs ao pintor em 31 de março de 1844. [Colecção Arquivo Carlos Ott]. Arquivo da Igreja da Ajuda - AIA. Receita e Despesa, 1798-1850, f. 26v. Tranquilino Pereira Veloso trabalhou repetidamente para a Igreja do Bonfim, fez, em 1829-1830, a pintura e o douramento de medidas e de jarrinhas; em 1830-1831, dourou castiçais; em 1834-1835, fez pinturas na Igreja e na casa dos romeiros, dourou e estofou dois anjos da capela-mor, prateou 56 castiçais, além de fazer outros trabalhos. Ao lado de varias pinturas de medidas, em 1846-1847 dourou e retocou objetos da capela e, no ano seguinte, dourou mais quatro jarrões. ALVES, Marieta. Idem, ibidem. p. 188.

<sup>263</sup> ALVES, Marieta. Idem, ibidem. p. 47.

Ordem Terceira do Carmo, por Ter dado “provas de sabedoria e ciência”. Recebeu pelo trabalho 80\$000.<sup>264</sup>

Os droguistas forneciam os materiais para os artistas fazerem o preparo das tintas a base aquosa ou a óleo. Deve-se analisar as condições locais que determinaram o uso de técnicas e materiais mais comuns no embelezamento dos templos religiosos.

Anúncio de Armazém de Drogas de Lima, Irmãos & C., a rua Direita do Comercio, N° 26. Que anunciava ter um vasto estabelecimento com todas as qualidades de drogas, produtos químicos, especiarias, papel, vernizes, tintas para óleo e aguada, tudo importado dos principais mercados da Europa.<sup>265</sup>

Tendo D. Feliciano Delfina de mandado acabar a pintura e douramento da Venerável Ordem Terceira de São Francisco em virtude do falecimento de seu marido, o pintor António Joaquim Franco Velasco, recorreu a Mesa pagamentos atrasados para custear os jornais dos oficiais para o trabalho como para aquisição de materiais, *tintas e mais misteres para o andamento da referida pintura* que os droguistas não queriam confiar-lhe.<sup>266</sup>

---

<sup>264</sup> ALVES, Marieta. Idem, *ibidem*. p. 47.

<sup>265</sup> *Almanak da Bahia*, 1855. p. 266. Os proprietários colocavam-se como os principais fornecedores para esta e próximas províncias. Manuel José da Costa, *Portas do Carmo*, 56; Manuel Joaquim d’Azevedo Costa, *rua dos Droguistas 57*, Nicolau Rodrigues da Cruz, *idem* 56.

<sup>266</sup> ALVES, Marieta. Idem, *ibidem*. p. 61-62.

## As procissões e os objectos de adorno e pintura

As irmandades uniam esforços para promoverem procissões anuais com luxo e pompa: Procissão de Cinza ou da Penitencia, pela Ordem Terceira de São Francisco, era suntuosa, organizadas e o cortejo era composto por fiéis que representavam cenas bíblicas segundo os preceitos da fé e devoção dos santos protectores das ordens religiosas.

Compunha a procissão de figuras que personificavam anjos, Adão e Eva, a Justiça Divina, etc., seguindo a pé membros da irmandade a acompanhar com brandões ou insígnias nas mãos, ou peças em ouro como salvas, cruces, bandeiras, balanças, espadas etc.

Também carregam andores com os santos da ordem e enriquecidos com flores. Segue a comunidade Franciscana, que por breve apostolico, que para isto tem, sahe com esta procissão, a qual se feixa com o Pallio, e debaixo d'elle vae o Sacerdote com o Santo Lenho, acompanhado de seis anjos fermozos com incensarios, seis irmãos com lanternas, e oito com tochas.<sup>267</sup>

A procissão do Triunfo posta pela Ordem Terceira de São Domingos, no Domingo de Palmas. Também com luxo, imponência e extensão com que aparecia ao público. As despesas com andores, guarda-roupa das personagens históricas e simbólicas que apareciam no cortejo. Na procissão do ano de 1830, as despesas citadas dão mostras do esforço de todos para a realização de mais um ato dispendioso. Consta algumas despesas como Pendão que custou 64\$300, doado pelo irmão tesoureiro Manoel Ferreira de Carvalho.<sup>268</sup> fazia a procissão a custa da Mesa e dos terceiros em geral. Em 1830 a

<sup>267</sup> A Ordem faz de despesa anualmente considera que tem os principais ornatos para a procissão. p.18.

<sup>268</sup> CAMPOS, João da Silva. **Procissões tradicionais da Bahia: a conquista espiritual e o padroado na Bahia** (Obra póstuma). Secretaria de Educação e Saúde. Publicações do Museu da Bahia, n. 1: Salvador, 1941.p. 43.

contribuição pessoal de cada irmão foi de 50\$305. “Adverte que todo Figurame é dado pêlos Irmãos que se tiverem remido dos 10\$000 intitulados da Figura”.<sup>269</sup> Pagou cinco mil reis ao mesmo pintor da pintura que fez em todos os pertencentes do Descimento, na cor preta.<sup>270</sup>

O retoque do esquife do Senhor para a procissão da Sexta Feira Santa, encarnação do Bom e Mau Ladrão, pintura de pano de limpar a Cabeça do Senhor no acto do descimento e pintura dum mastro novo do espaço foi feito pelo pintor Pretestado Cicilio Murici que recebeu 16\$000.<sup>271</sup>

A feitura de ornatos para procissão como andores eram feitos de madeira, e depois finalizado com a pintura. Tinha a participação de armadores que ornavam a procissão, e pintores, a exemplo de Manoel do Espirito Santo, que recebeu 15\$300 da Santa Casa da Misericórdia, para pintura e douramento que fez no painel, ou Bandeiras que sai nos Enterros da Irmandade e Procissões Públicas.<sup>272</sup>

---

<sup>269</sup> CAMPOS, João da Silva Idem, *ibidem*. p. 46.

<sup>270</sup> CAMPOS, João da Silva Idem, *ibidem*. p. 72.

<sup>271</sup> AOTCS. Despesas, 1846-1850.

<sup>272</sup> ASCMS. Receita e Despesa, 1805-1806. v. 916, f. 15r.

A Procissão dos Fogaréus que era nocturna como “faróis de fogo”, dramatizava a marcha dos soldados do pretório para o Horto das Oliveiras, guiados pelo discípulo traidor, a fim de efectuarem a prisão de Jesus, era organizada pela Santa Casa da Misericórdia. Em razão de distúrbios ocorridos aboliram os actos para evitar excessos e desordens por parte da população que acompanhava curiosa. Era acompanhada por grande parte da população e conduzidas pelos irmãos e pela população que acompanhava curiosa. Destacava-se insígnias da paixão de Cristo, conduzidas pelos irmãos. Eram compostos por painéis a óleo, representando os passos, fixados em hastes de madeira envernizada de preto.

Outra procissão de interesse para a pintura era a dos Passos introduzida pelo carmelitas, que era na Segunda Sexta-Feira da Quaresma em que a imagem do Senhor dos Passos saía da igreja do Carmo e seguia um trajecto e passava por sete passos ou estações visitados pela procissão. Os passos primitivos deviam ser simples cruces que já existiam na cidade desde 1618. Depois surgem as capelinhas, ou nichos que posteriormente foram edificadas. Em 1835 achavam-se deteriorados e os painéis de estado de ruína mas só foram restaurados em 1843. Algumas telas retiradas dos passos foram submetidas a limpeza e que foram pintadas por José Rodrigues Nunes e os anteriores foram pintados por José Teófilo de Jesus, como consta do documento.

A Irmandade do Senhor dos Passos da Igreja da Ajuda visto o estado de ruína e indecência em que se achavão os Painéis dos Sete Passos da rua e quanto era custoso e encomodo pelo seu pezo, e tamanho para serem transportados com facilidade para o Consistorio, onde se costumavam guardar,(...) pela dificuldade do transporte ficavão os mesmos Passos de um para outro ano dentro dos mesmos nichos da rua, onde sofriam deterioração, propunha:

1. Que os Painéis fossem reformados, e pintados com menos pezo, e mais simplicidade.
2. Que nos nichos da rua se fizesse a obra necessaria, por se acharem também deteriorados, o que foi aprovado e passasse a ser executado.<sup>273</sup>

<sup>273</sup> [Colecção Arquivo Carlos Ott]. Arquivo da Igreja da Ajuda – AIA. Atas da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos e Vera Cruz, 1835-1882. fo 19v-20r.

A 17 de fevereiro de 1844, a irmandade do Senhor dos Passos da Igreja da Ajuda pagou 5\$300 a João Nunes da Mata da pintura da Verónica de pano e outra do andor. Esta Verónica ou o rosto de Cristo ensanguentado, pintado em cima de pano, ainda existe, embora já pregado em pano novo.<sup>274</sup>

### **Pintura de parte externa e interna de propriedades para aluguel**

Para a manutenção de casa da Ordem para aluguel, supõem-se que compravam tintas e materiais, e pagavam ao pintor pelo serviço. Entre 1817-1818, a Ordem Terceira do Carmo pagou doze mil reis a Manoel da Paixão pela pintura de uma casa a rua do Sodré, n. 6. A pintura da casa foi de oito mil reis e da porta e grade quatro mil reis.<sup>275</sup>

### **Pintura da imaginária religiosa**

A feitura de imagens religiosas grande e pequena era feita por escultores e depois cabia ao pintor fazer a encarnação e estofamento como também retoques e reparos: Em 15 de outubro de 1803, Manoel Pereira Porto, Mestre Pintor, ajustou com a Ordem Terceira do Carmo:

Incarnar a Imagem da Senhora da Soledade por 32\$000

Massanetas para o Andor da mesma Senhora, doirados de novo, a 4\$000....16\$000.

Pintura de 1 titulo, retoque dos 2 braços do bom e mau ladrão....2\$000.

Conserto da Imagem da mesma Senhora 2\$560.

Conserto das 4 Massanetas a 240 .....960.

Dedos para as duas maons 800.<sup>276</sup>

<sup>274</sup> [Coleção Arquivo Carlos Ott]. AIA. Receita e Despesa, 1796-1850. f. 23v.

<sup>275</sup> [Coleção Arquivo Carlos Ott]. AOTCS. Livro 4 Receita e Despesa, f. 59r.

<sup>276</sup> AOTCS. l. 3 da Receita e Despesa da nova Capela. f. 141 e 142.



Com as reformas ocorridas nos templos religiosos decorrentes da mudança da decoração profusa e exuberante do barroco para o Neoclássico, as imagens religiosas passaram também por reparos a fim de seguirem o padrão de um novo gosto.

A Ordem Terceira de São Francisco em 1834, para a reforma da Igreja, ajustou com o escultor Manoel Ignácio da Costa para desbastar as imagens dos altares em razão de serem grosseiras para ficarem aperfeiçoada. Para a nova pintura e encarnação das imagens, o pintor José da Costa Andrade que aprontou dois anjos e sete imagens: São Domingos, santo Cristo, Nossa Senhora da Conceição, São Francisco, Santa Isabel Rainha de Hungria, Santo Ivo e São Luiz Rei de França.<sup>277</sup>

Francisco Valerio da Rocha, estofou e encarnou a imagem de Nossa Senhora e o Crucifixo do altar-mor da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da praia, entre 1834-1835. Entre 1837-1838, pintou e dourou quatro Evangelistas.<sup>278</sup>

Em 1763, António José Lopes, foi incumbido de fazer um respaldo fingido de seda, com toda a talha de que consta dourada, os fundos e lisos de cores; quatro portas e janelas pintadas de verde com óleo e as duas portas que ficam na parte interior fingidas de raiz de oliveira, um púlpito com sua pintura de cores, um frontal fingido de damasco e o forro da capela-mor com suas tarjas de cores.<sup>279</sup>

---

<sup>277</sup> ALVES, Marieta. Idem, *ibidem*. p. 66-67.

<sup>278</sup> ALVES, Marieta. Idem, *ibidem*. p.149.

<sup>279</sup> ASCMS. Livro 4 das Resoluções da Mesa e Junta . p. 156.

## Pintura em painéis

A feitura dos painéis tinham o sentido de integrar os fiéis através de imagens emblemáticas e votivas no cenário religioso dos templos. Nos altares, ao lado da imaginária, os painéis complementavam de forma narrativa, passagens da vida dos santos, da Virgem e de Jesus Cristo.

Os painéis eram executados por mestres pintores com tintas de qualidade e de tamanhos variados de acordo com a utilidade para compor o conjunto decorativo dos templos religiosos, na nave, capela-mor, sacristia, corredores, etc.

A grande obra de embelezamento da Igreja de Nossa Senhora da Palma, realizada na Segunda metade do século XVIII, teve como responsável da pintura dos painéis da parte inferior das paredes da nave Veríssimo Freitas e de José Joaquim da Rocha os painéis da parte superior que contam passagens da vida de Santo Agostinho, e que também executou a pintura do tecto em perspectiva. Marieta Alves e Carlos Ott não discordam nestas atribuições dos pintores ainda que não tenhamos documentos comprobatórios.

Os reparos em painéis eram feitos com frequência para a manutenção do asseio das obras. A grande tela em que figura o ex-Provedor da Santa Casa de Misericórdia Francisco Fernandes do Cy, executado por pintor desconhecido, em aproximadamente, 1640, foi renovada pelo mestre José Joaquim da Rocha em junho de 1871, conforme documento, que registra o recebimento de 10\$000 réis pelo serviço.<sup>280</sup>

---

<sup>280</sup> ALVES, Marieta. Idem, *ibidem*. p. 150.

Em maio de 1807, a Mesa da Santa Casa da Misericórdia pagou 12\$000 réis ao pintor José de Azevedo pelo conserto que fez no painel da Visitação da capela-mor. Da mesma forma, a Irmandade do Senhor dos Passos da Igreja da Ajuda pagou 100\$000 réis a Manoel Domingues Lopes por conta de seis painéis que foi novamente estampar e dourar, e consta despesas com o pano que se grudou nos painéis para serem estampados. Consta que estes painéis foram executados por Bento José Rufino Capinan, em data desconhecida, mas os reparos não foram feitos por desgaste de longo tempo.

A Mesa da Ordem Terceira de São Francisco em andamento da reforma neoclássica do templo, em 1834 mandou executar:

quadros grandes a óleo para as paredes da Igreja, seis ditos pequenos para as bocas do dos Ninxos dos altares e fazer tela de ouro para o fundo da capela-mor.<sup>281</sup>

Encontram-se guardados em sala junto a secretaria da Igreja da Ordem Terceira de São Domingos, dois grandes painéis sobre o Jesus Cristo a Caminho do Calvário e Descimento da Cruz, atribuído ao pintor José Teófilo de Jesus, como consta em recibo:

Recebi do Senhor Fernando Pereira de Carvalho 2\$240 da pintura de 14 toxas para a festa que a Ordem terceira de São Domingos fez ao Senhor do Bonfim no dia 12 de Dezembro de 1823.

Jozé Theofilo de Jesus<sup>282</sup>

No mesmo documento consta com outra caligrafia as seguintes anotações:, datado de 1933:

---

<sup>281</sup> ALVES, Marieta. Idem, *ibidem*. p. 67.

<sup>282</sup> AOTSD. Papéis diversos. 1794 – 1894. Recibo, n. 73.

Recibo do grande pintor José Theophilo de Jesus, original, talvez o único por onde se conheça a sua firma. Falleceu, quasi nonagenario, em 19 de julho de 1847. Segundo o professor Manoel Querino, na sua obra – Artistas Bahianos – exeistem nesta Venerável Ordem dois painéis por elle pintados, e que deve ser os dois quadros representando a primeira queda no caminho do Calvário e a Descida da Cruz do Sagrado Corpo de Nosso Senhor Jesus Christo, offerecidos à Venerável Ordem em 1843 pelo Irmão Manoel Domingos Lopes. Estes quadros encontram hoje no primeiro corredor inferior. Na Ordem Terceira de São Francisco e na Basilica do Bonfim [            ] quadros(painéis) por esse grande artista pintados.

Bahia, 4 de Março de 1933. O Irmão Secretario e encarregado do Culto Divino da Comissão Administrativa Jose Garcia Pacheco de Aragão Junior.<sup>283</sup>

Interessa-nos destacar que estes dois painéis foram retirados do local acima citado e guardados e com certeza, substituídos por outros painéis no estilo neoclássico. Nota-se características da pintura flamenga, principalmente no painel do caminho ao Calvário, nas figuras dos algozes que cercam Jesus Cristo; na Descida da Cruz, tem-se uma cópia de estampa de Rafael, cena esta também encontrada no acervo da Santa Casa de Misericórdia de Lisboa.

---

<sup>283</sup> AOTSD. Papéis diversos. 1794 – 1894. Recibo, n. 73.

## Materiais usados para a pintura

Alguns materiais originários da própria terra eram transportados para o Reino conforme vê-se no *Foral de Lisboa*, em que dá provisão a rainha D. Maria em 1788, e estabelece o pagamento de portagem para produtos que entrassem ou saíssem da cidade de Lisboa.<sup>284</sup>

O documento cita produtos e mercadorias para vender na Cidade de Lisboa e tributos a serem pagos pela portagem e circulação, em que constam entre estes: Pinturas, marçarias, especiarias e boticárias.<sup>285</sup>

Item, de toda a carga de anyl, de grãa, de azul, de vermelham, de hurzella, de Brazil, de Ruiva, de aziche, de galha, de giz de Pintores, de alacar, paaes de oiro, ou de prata pera Pintor. E de todallas cousas, de que se fazem tinturas, ou pinturas se pagará por carga mayor vinte e sete reis. E de toda carga de papel, pergaminho, alfinetes, alforjes, escovas, vassouras de limpar vestido, Sobre os pagamentos: (.....) por carga mayor de cada huuã das sobreditas cousas; asaber, tinturas, marçarias, especiarias, e suas semelhantes, que vierem aha dita Cidade, e termo, e se tirarem pera fora, assi per mar, quomo per terra, nom vindo per foos, vinte e seete reis per carga, e polla menor treze reis e meyo, e pollo costal seis reis e cinco ceptiis, e contarsehá por carga mayor, quando vier cada huuã das ditas cousas per agoa, em doze arrobas, e polla menor seis arrobas, e pollo costal tres arrobas, e per este respeitoo virá arroba há dois reis e dois ceptiis,(...)<sup>286</sup>

<sup>284</sup> Foral de Lisboa. Lisboa: na officina de Simão Thadeo Ferreira. 1790. 57p. Com licença da Real Meza da Comissão Geral sobre Exame, e Censura dos Livros.

<sup>285</sup> Idem. p.36-37.

<sup>286</sup> **1 Anil:** massa que vem das Indias occidentais e da América, proveniente das folhas de uma planta chamada anil, que os índios semeiam e colhem todos os anos: emprega-se na pintura, principalmente de tecidos, misturada com o branco, para formar uma cor azul, e usa-se dele uma mistura nas aguadas que se dão nas coberturas de ardósia, e em tudo que é de ferro, e de chumbo.

**2 Vermelhão:** aumentativo de vermelho, mineral de cor vermelha acesa, de que se serviam os antigos pintores, e de que fala Vitruvio; cinabrio composto de enxofre e azougue, que se emprega também na pintura em coloriri ceras. O vermelhão da China é especialmente estimado, porque é finíssimo e de um vermelho vivo e brilhante. Acha-se bom vermelhão na Alemanha, na Holanda e no levante. Usavam também os antigos do vermelhão para iluminar as letras ou caracteres traçados sobre ouro ou mármore.

RODRIGUES, Francisco de Assis. **Diccionario tecnico e historico de pintura, esculptura, architectura e gravura.** Lisboa, Imprensa Nacional, 1875. p. 40; 377.

**3 Hurzella.** Liquen da familia Rociláceas. Materia corante violácea, extraida deste liquen.(Do moçarabee orchella) NESCENTES, Antenor. **Diccionario da Língua Portuguesa.** Brasil: Departamento de Imprensa Nacional, 1967. 4º Tomo. p. 363.

**4 Urze:** tipo da família das ericíneas, que tem mais de quatrocentas espécies, quase todas originarias da África, pode encontrar algum na Europa e na Ásia. São arbustos que nascem em terrenos incultos e arenosos, e que segundo a sua espécie, tem diversos aplicações e usos, serve para fazer das suas grossas raízes um belo

Os encomendantes também compravam outros materiais para que o artista fizesse o serviço. Em 12 de abril de 1677, a Santa Casa de Misericórdia pagou dois mil reis a um pintor que fez a imagem de Verónica para a Semana Santa, para cujo feito compraram “duas terças de Olanda” por quatrocentos réis.<sup>287</sup>

Em novembro de 1811, o Convento do Carmo gastou quatro mil cento e sessenta reis, em 13 arrobas de tabatinga amarela a trezentos e vinte reis e três mil oitocentos e quarenta reis por doze arrobas de tabatinga branca a trezentos e vinte reis.<sup>288</sup>

No ano de 1813, no mês de novembro, o Convento do Carmo gastou dezasseis mil setecentos e sessenta reis em oito libras de verdete a um mil e novecentos e vinte reis para a pintura do Convento e dez mil duzentos e quarenta reis em uma arroba de óleo e cinco mil duzentos e vinte reis em uma arroba de alvaiade e seiscentos reis em duas libras de pós pretos.<sup>289</sup>

Em 30 de abril de 1830, a Ordem Terceira de São Domingos gastou 66\$180 pelo seguinte material de pintura: óleo de linhaça, alvaiade, fezes, cola, anil da Índia, pós

---

carvão, de que usam os desenhadores e pintores no esboço das suas composições, e nas aulas do desenho do antigo e do natural para esboçarem os atos do modelo vivo. RODRIGUES, Francisco de Assis. *Idem, ibidem*. p. 371.

**4 Ruiva:** ruivo, a . Vermelho tirante a amarelo, louro avermelhado. Ruiva- dos- tintureiros. Planta da família Rubiáceas (*Rubia Tinctorum*) por alusão a mateira corante vermelha da raiz. NASCENTES, Antenor. *Idem, ibidem*. p. 118

**5 Aziche:** azeviche. Variedade de lenhite, muito negra e luzidia, que serve para fazer figas e outros objectos. (Academia das Ciências de Lisboa. *Dicionário da Língua Portuguesa*. v. I. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1976. p. 674.

**6 Laca.** Extrato ou suco de uma planta que serve para tinturaria; chama-se também goma laca a uma espécie de resina extraída das flores de diferentes arvores da Índia, que se apresentam em massa na forma de pequenos grãos e de diferentes cores, amarela, vermelha, azul e verde, de que se faz uso na arte de pintura. As lacas servem na pintura são compostas de alumina, de cré e de mateira colorante. A laca acarminada faz-se misturando com a solução de alumina um cozimento de cochonila alcalisado. RODRIGUES, Francisco de Assis. *Idem, ibidem*. p. 232.

<sup>287</sup> Holanda é um pano finíssimo de linho, fabricado originariamente na Holanda. [Coleção Arquivo Carlos Ott]. ASCMS. *Receita e Despesa, 1672-1681*. v. 848, f. 116 v.

<sup>288</sup> A arroba é peso equivalente a quinze quilos. A tabatinga é uma argila branca ou amarela, mole, sedimentar, untuosa e com alguma porção de matéria orgânica, que diluída em líquido aquoso, era utilizado para pintura de paredes. [Coleção Arquivo Carlos Ott]. Arquivo do Convento do Carmo do Salvador – ACCS. *Receita e Despesa, 1808-1814*, f. 120r.

pretos, óleo de cupaúba, verdete, tabatinga, verdete inglês fino, flor de anil, além de peneiras e brochas.<sup>290</sup>

Em 1833, a Ordem Terceira de São Domingos comprou o seguinte material para pintura: óleo de linhaça, tinta azul, tinta verde, alvaiade, zarcão, pó preto, secante, cola, anil fino, roxo terra, fezes de ouro, brocha inglesa, tabatinga, óleo de cupaúba, verde em massa e brochas.<sup>291</sup>

Em 19 de outubro de 1837, a Ordem Terceira de São Domingos gastou 19\$420 por tabatinga amarela e branca, alvaiade, óleo de linhaça, secante, pó preto, cola, verde escuro, flor de anil, zarcão, verde inglês e 1 brocha grande inglesa.<sup>292</sup>

Da mesma forma, o Colégio Órfãos de São Joaquim realiza pintura suas dependências. De fevereiro a dezembro de 1835, gastou 430\$390 réis pagos ao Senhor Anacleto José Barbosa apenas pelos materiais e tintas. Constatam discriminados, no documento, brochas e tinta para cair como Alvaiade e Almagre<sup>293</sup>, tintas cor branca, verde, preta, a óleo para pintura de portas, janelas e barras, como também óleo de linhaça e cola para serem adicionados à tinta. Acompanham brochas macias e pincéis. Encontram-se, também, tintas de tons variados como roxo terra, verde inglês e fezes de ouro para pintura e douramento em peças e ornamentos.

---

<sup>289</sup> Verdete de cobre, azinhavre, substância verde que se forma na superfície dos objectos de cobre expostos ao ar úmido. Antigo peso equivalente a 12 onças. Alvaiade carbonato de chumbo artificial servia para pintar ou tingir. [Colecção Arquivo Carlos Ott]. ACCS. Despesa 1808-1814, f. 183r.

<sup>290</sup> AOTSD. Livro de Receita e Despesa, 1830-1835, f. 28 r-v.

<sup>291</sup> AOTSD. Receita e Despesa, 1830-1835, f. 295 r-v. Cupaúba no dicionário da Língua Portuguesa encontrou-se o verbete **cupiúba**: arvore brasileira de frutos comestíveis.

<sup>292</sup> AOTSD. Receita e Despesa, 1836-1839, f. 93 r.

<sup>293</sup> Almagre: terra ou argila vermelha, empregada em pinturas grosseiras. FERNANDES, Francisco. **Dicionário Brasileiro Contemporâneo**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1960. p.59.

## Restaurações e retoques da pintura e do dourado

No século XIX, iniciam-se as reformas de pinturas de tectos de nave e capela-mor com necessidade de retoques as formas e cores já desgastadas pelo tempo mas que deveriam passar por mudanças de estilo neoclássico, integradas no conjunto arquitectónico e decorativo. Em 1839, a Irmandade do S.S. Sacramento de São Pedro contractou o pintor José Rodrigues Nunes para o trabalho de limpeza da pintura, retoque e envernizamento do forro da Igreja; dourado das tribunas, grades do coro, dois altares laterais e dos púlpitos, tudo por 7:000\$000 réis. Concluída esta obra, o artista informou não haver feito limpeza, mas sim nova pintura no forro.<sup>294</sup>

Em 1874, foi reformado a pintura da capela-mor, apresentando orçamento José Rodrigues Nunes, Melquíades José Garcia e Francisco José Rufino de Sales. Foi aceita a proposta do primeiro, assim redigida:

Encarrego-me de pintar com duas mãos de tinta cor de pérola a olêo e bem assim as quatro janelas de caxilhos taobem a olêo, forrar todo o corpo da capella-mor de papel, que será fornecido pela ordem, e bem assim os andaimes a minha custa pela quantia de 320\$000. Sendo os andaimes feitos a custa de 270\$000.

Tambem me encarrego, si assim o quizerem de limpar o dourado, meter os brancos que se achão enegrecidos, por serem pintados a trinta annos, sem o que não poderá o papel produzir bem effeito, toda a obra por 450\$000. Sendo os andaimes feitos a minha custa 500\$000.

---

<sup>294</sup> ALVES, Marieta. Idem, *ibidem*. p. 123-124. As reformas nas pinturas de tecto dos templos baianos foram feitas por pintores com experiência mas que, na sua maioria, alteraram formas e cores das pinturas com perspectiva do século XVIII. Entre 1887-1889, a Irmandade de Nossa Senhora da Saúde e Glória pagou 2:436\$710 rs ao pintor J. Rabut, por parte da pintura que fez no tecto da igreja, da Capela-mor e em outro lugares, inclusive pelas tintas e sua administração.[Colecção Arquivo Carlos Ott]. Arquivo da Igreja da Saúde e Gloria – AISG. Receita e Despesa, 1856-1907. f. 124r. De junho até agosto de 1843, o mestre de obras Luigi Bianchi, dirigiu as obras de “reparo, pintura e limpeza de todo Seminário dos Órfãos de São Joaquim.ACPCSJ. Receita e Despesa, 1840-1846, f. 45r. Da mesma forma, o pintor Manoel Lopes Rodrigues encarregou-se da restauração da pintura do tecto da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, em 1915. ALVES, Marieta. Idem, *ibidem*. p.171.



Em qualquer dos cazos a quantia total da obra, será dividida em trez pagamentos, a primeira para principiar a obra, a Segunda quando ella esteja em meio e a terceira depois de finalisada segundo o tracto.

Bahia 23 de Abril 1874.

José Rodrigues Nunes.<sup>295</sup>

No ano de 1825, foi lavado com aguarraz todo o tecto da Igreja de São Domingos, e mais pinturas de quadros. Foi aproveitado os andaimes que se fizeram e foi todo o forro repregado, e o tecto da Capella-mor *todo retocado de branco por se achar antes com a pintura azul muito desuzada.*<sup>296</sup>

Em 8 de julho de 1871, uma explosão de gás danificou a Casa dos Santos e o tecto recebeu nova pintura feita pelo pintor António da Cunha Couto.

A pintura executada em 1871 por José António da Cunha Couto, no tecto da Casa dos Santos da Ordem Terceira de São Francisco de Salvador, foi retocada em 1896 por Francisco Diogo Ribeiro. Aprovado o orçamento a Mesa obrigava as seguintes acções:

Caza dos Santos, repregar todo o forro levando este duas mãos de tinta o qual se acha reçecado, retocar o painel do centro; retocar o dourado e o branco nos logares que for preciso collocar os pedaços que sea chão soltos, pintar de azul todos os painéis dos ninxos os quaes se achão tambem reçecados, pintar as grades de branco dourando as rosettas e pintar os rodapés.<sup>297</sup>

Em 10 de março de 1878, foi aceita a proposta do professor de desenho, Francisco José Rufino de Sales para a engessamento e restauração da pintura da Ordem Terceira de São Domingos. Em maio de 1880, achando-se expirado o prazo de termino da obra, foi dado andamento os trabalho sob a inspecção de uma Comissão da Mesa, continuando a

---

<sup>295</sup> ALVES, Marieta. **História da Venerável Ordem Terceira da Penitência do Seráfico Pe. São Francisco da Congregação da Bahia.** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948. p. 81.

<sup>296</sup> AOTSD. Livro II do Tombo, f. 13r.

<sup>297</sup> ALVES, Marieta. Idem, *ibidem*. p. 124.

cargo do Irmão e Professor José Rufino de Salles a restauração do tecto, engessamento de toda a obra de talha e douramento do tecto da Capela-mor.

A intervenção nas obras eram feitas com restaurações de forma equivocada pois não preservavam a factura do pintor que “inventou” a obra. Para além destes reparos, um problema surge decorrente da falta de protecção e manutenção, como conclui João José Rescala, professor e restaurador baiano, ao realizar intervenção em quatro telas, do século XVIII, pertencente ao Convento de Santa Teresa, da cidade do Salvador. Afirma o restaurador que a protecção a elas dispensada era nula e o suporte rígido e a pintura razoavelmente solida na sua estrutura foram os principais factores da sua sobrevivência.<sup>298</sup>

Em restaurações de obras de arte: pintura, imaginária, obras de talha, consta a restauração de quatro telas pertencente ao Convento de Santa Teresa, da cidade do Salvador. Inicialmente foi removido verniz alterado surgindo em consequência uma pintura de tons quentes, onde os vermelhos são exaltados e as cores frias esmaecidas ou

transformadas pelo escurecimento. Destacando o autor que *foram absorvidas pelo fundo vermelho a óleo que o autor preferiu, sem contar possivelmente, com o efeito diverso que tomaria, no futuro, a sua obra.*<sup>299</sup> A limpeza fez surgir a assinatura do pintor : "Souza Braga, ano 1755, em dois quadros: Flagelação e Descida da Cruz."<sup>300</sup>

---

<sup>298</sup> RESCALA, João José. **Restauração de obras de arte: pintura, imaginaria, obra de talha.** Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1984. p. 24

<sup>299</sup> RESCALA, João José. *Idem*, *ibidem*. p. 22

<sup>300</sup> RESCALA, João José. *Idem*, *ibidem*. p. 23.

Por fim, conclui o autor que a protecção a elas dispensada era nula e o suporte rígido e a pintura razoavelmente sólida na sua estrutura foram os principais factores da sua sobrevivência.<sup>301</sup>

Ainda sobre restaurações de pintura vale ressaltar a descrição de processos de restauração e divulgação das técnicas e pesquisa do atelier da Directoria do Património Histórico e Artístico Nacional. A obra descrita é "Nossa Senhora da Ajuda" da Escola Fluminense de Pintura, óleo sobre tela - 1,650X1,455 (tela em arco pleno na parte superior). Os exames técnicos verificaram tratar-se de pintura feita para retábulo e que a técnica da pintura adoptada era a mesma adoptada em outros trabalhos da pintura colonial fluminense: preenchimento de desenho feito com pincel fino e tinta de oca queimada, formas completadas com tintas claras e as sombras aplicadas em camadas superpostas de "glacis" a óleo. O pintor obtinha assim os efeitos de relevo por tintas em transparência.<sup>302</sup>

As análises demonstraram a utilização dos seguintes pigmentos: Branco de Chumbo, Vermelhão, Azul Índigo, Preto Marfim, Ocas - óxidos de ferro e sílica hidratada. Lacas de Garança - Alizarium, Purpurim.<sup>303</sup>

Estes pigmentos são evidencia de que a pintura pertence ao começo do século XVIII, precisamente em 1704, em especial pelo uso do Azul da Prússia, que já estava em uso no Brasil em 1713.<sup>304</sup>

---

<sup>301</sup> RESCALA, João José. Idem, *ibidem*. p. 24.

<sup>302</sup> MINISTÉRIO da Educação e Cultura / Museu Nacional de Belas Artes. *Restaurações de obras de Arte (1967-1969). Descrição de técnicas adoptadas: Nossa Senhora da Ajuda - Escola Fluminense de Pintura*. Rio de Janeiro, 1969. p. 2.

<sup>303</sup> MINISTÉRIO... p. 3.

<sup>304</sup> MINISTÉRIO ...12.

## O douramento da talha

Através de Francisco António Lopes foi possível identificar um plano de trabalho atribuído a Manuel da Costa Ataíde com parecer sobre a pintura do forro da Igreja de Nossa Senhora do Carmo. No documento são feitas algumas observações sobre a referida pintura com reparos e retoques que o pintor comenta e ao final pleiteia um ajuste com a Irmandade para execução do plano.

Dessa forma, o autor, Manuel da Costa Ataíde, comenta alguns erros cometidos "contra a regra, gosto e razão" cometidos na execução da obra, confundidos com a cor branca que tem as paredes. Propõe ainda o autor que se ao uso e despesa com os andaimes para servir ao branqueamento do teto que se faça

pintura de Perspectiva, organizada de corpos de Architectura, Ornatos, Varandas, festoins, e figurado, o que for mais acertado; sem que confunda os espaços brancos que devem apareser para beneficio, edistinção damesma pintura(...).<sup>305</sup>

A pintura, segundo o mesmo, realçará os altares dourados e acimalha real que o circula *seja de hua bonita cor azul clara, ou porsima della hum brando fingimento de pedra, azulada da Prússia.*<sup>306</sup>

Depois de fazer o dourado e bornido nos portais, vergas e cimalthas de madeira do corpo da igreja deve-se seguir com os seus redondos, filetes e meias canas, na mesma ordem da cimaltha real para melhor distinção da parede e ornato do templo.

<sup>305</sup> LOPES, Francisco Antonio. **Historia da construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto.** Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1942. p. 123-124.

<sup>306</sup> LOPES, Francisco António. *Idem, ibidem.* Ver documento à nota 312. p. 176-177.

Comenta, também, sobre a tarja e anjos do arco cruzeiro e o florão do meio do teto que devem enriquecer com ouro bornido por serem peças principais.

Que no vão da parede entre a volta do arco cruzeiro e tecto (lados da dita tarja) se empregue alguma vistosa e agradável pintura assim como no vão dos espaços da parede por cima das portas dos corredores e tribuna, empregue dois painéis a óleo, um em cada lado em seus caixilhos de madeira dourados que farão admirável vista ao templo.<sup>307</sup>

### **Dourado**

Estudo de interessante abordagem que trata da construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto e que pode destacar a execução das pinturas e do douramento da Igreja e que servem como referencia para o conhecimento técnico das pinturas sacras setecentistas em Ouro Preto. O autor apresenta o método usado tradicionalmente pelos artistas, confirmado por investigações documentais. Para o douramento da madeira começa-se por cobrir o objecto a dourar com um revestimento composto de alvaiade, letargírio e óleo secante. Em seguida, esse induto<sup>308</sup> é alisado, para a obtenção de uma superfície polida, sobre a qual se aplica o mordente<sup>309</sup>. Sobre este vem folhas muito delgadas de ouro, cuja aderência se obtém através de cola especial.<sup>310</sup>

---

<sup>307</sup> LOPES, Francisco António. Idem, ibidem. Ver documento à nota 312. p. 176-177.

<sup>308</sup> **Induto:** revestimento, cobertura.

<sup>309</sup> **Mordente:** preparação de tinta para cobrir objectos prontos a dourar.

<sup>310</sup> A cola usada consistia em uma gelatina feita com restos de materiais animais, aparas de peles, etc. Isto foi confirmado pelo autor devido a grande quantidade de aparas de pelica branca encontrado em bom estado de conservação nos guardados da Igreja do Carmo. Idem, p.

O ouro empregado no processo vem em laminas, com milímetros de espessura, superpostas de maneira a formarem os chamados "pães de ouro." O brilho é obtido com o polimento, por meio de pelica.<sup>311</sup>

Foi encontrada documentação pelo autor sobre o douramento e pintura do arco-cruzeiro, altares colaterais e corpo da igreja. Infelizmente não há documentação no arquivo da ordem se foi Manuel da Costa Ataide que pintou o teto da nave da igreja e da sacristia. Sabe-se apenas que entre 1808 a 1809 já trabalhava na Igreja do Carmo, constando recibo avulso.<sup>312</sup>

A técnica utilizada para o douramento foi tratado em raro "Documento referido à nota 295" em que o pintor Manoel da Costa Ataide apresenta como proposta para a Mesa da venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, da cidade de Ouro Preto, em que declara o método e ordem que devia seguir no douramento e pintura do retábulo do altar-mor da igreja *para sua perfeição permanencia e brilhantismo*. A seguir transcreveu-se o referido documento, devido a sua importância e contribuição para o entendimento do processo de pintura sacra no período em estudo.

Condiçoens, edeclaraçoens que apresenta Manoel da Costa Ataide, a Illustrissima e Respeitavel Meza da veneravel Ordem 3<sup>a</sup> de Nossa Senhora do Carmo da Imperial Cidade de Ouro Preto pelas quais declára o methodo e ordem que se deve seguir no Douramento, e pinturas do Retabulo do altar mór da igreja damesma Senhõra para sua perfeição permanencia, e brilhantismo. Sed<sup>o</sup> sua curta inteligenncia Domesmo modo o preço racionavel da usa importancia pelo qual se encarrega de dar aóbra prompta, eacabada com aperfeição devida que ella exige para o dia da Festa damesma Senhora a 16 de Julho dando-se-lhe tão só mente os molheiros de ouro, emais generos de tintas que forem nessecarios para se empregar namesma obra, etoda amais dispeza de off<sup>es</sup> sustentação, e arranjamientos endespençaveis que ella condus enconçideravel pezo a custa do Supplicante arrematante pelo preço, equantia de quinhentos, e cincoenta mil reis; prestando em seo abono sobre os generos que receber para ella esua perfeição, assignança que lhe fôr por VV.CC ordenado; assim como toda a mais rezolução que forem servidos declarar neste.

<sup>311</sup> LOPES, Francisco António. Idem, ibidem. **Pelica**: pele fina, especialmente de cabrito, curtida preparada para luvas, calçados, etc.

<sup>312</sup> LOPES, Francisco António. Idem, ibidem. Ver documento à nota 312. p. 176-177.

- 1ª Que este Altarmór seacha por mim principiado, eaparelhado comdes de mons; 5 de Geço groco, e 5 de geço mate fino epreceito para se aprenzentar hum bom, e admiravel Dourado; estando nesta altura deve-se agora seguir seo devido lixamento para lizura domesmo . Dourado, e mais empregos da obra de pois desto será bem espanado, e limpo seguindo-se outras 5 de maons de bolo armenio em a mesma cola fina com a devida cautela, eobservancia nas diverças temperaturas que são nesseçarias, e costume, donde pende o bom ou máo exito de hum Dourado.
- 2ª Que estando desta sorte prompto do bolo armenio secomeçará a assentar o ouro em seos devidos lugares bem como tudo quando for pessas gerais de talha, = Biscates = Festoens de flores = Redondos, filetes e ,meias canas das simalhas, emulduras; repartindo-se em seos lugares o que For devidoo emilhor gosto para se lhedar a cor defosco.
- 3ª Que estando todo o altar dourado como dito fica se alvejará com tres de maons de Alvaiade fino todos os lizos, efirmalos da obra, e assim ficara de branco para sobre sahir o dourado; tão só mente levara de branda côr geral de perôla de azul da Prucia, enella omais brando fengimento de pedra lazara, o quefor simalhas, mulduras, e alguns côrpos maiores que Animão e distinguem a beleza, evalentia da ôbra, eassim ficara toda ella mais distincta, e brilhante e no prezente gosto.
- 4ª Que a Urna domesmo Altar será Dourada com amesma ordem de riqueza, repatição, egosto; e do mesmo modo sua banquetta; e os lozos, e fundos em branco de Alvaiade.
- 5ª Que todos os arcos de madeira do Barrete da abobada serão dourados as suas meias canas, e faxas das quartellas; e igualmente os seos respectivos florens que Se achão no centro para ficar tudo com amesma igualdade.
- 6ª Que as banquetas do Camarim do mesmo Altar seguirão amesma ordem sendo dourado tudo quanto for = talha, filetis, redondos, e meias canas; e os fundos e lizos como dito fica de branco e do mesmo modo asua simalha, e o forro lizo do dito Camarim ser no fundo delle hua representação, de gloria de serafins, e nuveins, e raios de ouro saindo estes do lugar central em que fica a Senhora; e dous lados o que milhor se assentar.
- 7ª Será o ajustante obrigado adar Saptisfação e comprimento atodos os ártigos aqui de clarados; e aventuravel ordem a Saptisfazer-lhe a dita importancia de quinhentos, e cincoenta mil reis para poder pagar os jornais dos officiaes, etoda amais dispezas que fizer durante a mesmo Tiôr em que todos nós assignamos ficando hum com a Meza da veneravel ordem, e outro com o arremattante. Imperial Cidade do Ouro Preto 9 de Janeiro de 1825.
- Addicionamento ás Condições
- 8º Que alem dos arcos do barrete das aboledas do artigo 5º se proceda a douramento defiletes nas portadas, e arcos das Tribunas, ePortos lateraes da capella Mor, empregando o expediente admissivel para melhor conservar o ouro sobre apedra.
- 9º Quando ao camarim, que será todo debranco, dourando-se os biscates, ou enlaçandos de talha que se vão preparar.
- 10º Que a execução da obra se entenda com a riqueza maior possivel, dispensando-se o emprego de diferentes cores, salvo nas figuras que existirem.
- 11º Que fique o ajuste na quantia de quinhentos mil reis, em prestações de cem mil reis, entendendo-se q. selhe dá a Casa contigua ao ao Noviciado, gratuitamente para sua residencia, e dos officiaes, durante a Obra.

Imperial Cidade do Ouro Preto em Mesa de 9 de Janeiro de 1825.

Joze Bento Soares  
Pmor  
Antônio Tassara de Padua  
Superior  
João deDeos Mag<sup>es</sup> Gomes  
Defend.<sup>r</sup>  
Francisco de Mag<sup>es</sup> Gomes  
Defenidor  
Luiz Tristão Cor<sup>a</sup> de As  
Vigario doculto divino  
Manoel da Costa Attaide  
Arematante  
Luiz Mariada V. Pinto  
Secretario

Emer<sup>no</sup> Max<sup>mo</sup> de Aze<sup>to</sup> Cont<sup>o</sup>  
Côm<sup>to</sup>  
Manoel Roiz Jardim  
Defenidor  
Fran<sup>co</sup> Gomes Ferr<sup>a</sup> Simoens  
Dif<sup>or</sup>  
Teotonio Nobre Cordr<sup>o</sup>  
Definidor  
Franc<sup>o</sup> d(ilegivel) vas  
Thezr<sup>o</sup>  
Franc<sup>o</sup> Hilario AlzGrim<sup>es</sup>  
Zelador  
João Joze da Costa Giesteira  
Proc<sup>or</sup> Ger.<sup>al313</sup>

Outro documento importante sobre o assunto segue-se:

A Veneravel Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo e o exame do estado em que se achão os seis altares menores do Corpo da igreja, e viu que se acham principiados com algumas mãos de gesso grosso e outras muito poucas de gesso mate, tudo mal principiado, e seguido de se conseguir um felis exito do bom e duravel dourado, cujo estado ainda é bem remediável sabendo-o assim entender que quer delles se encarregar. Para o altar-mor da mesma Senhora, declarou que debaixo da mesma vista e calculo, julga levar de empregos o dito altar do Senhor do Bonfim pouco ou, menos o seguinte:

Huma arroba de retalhos de pelica fina de doirar

Huma dita de geço mate fino

Hum quarto de lixa fina

Seis libras de bolo fino legitimo de doirar

Trez onças de pintaunha fina legitima

Seis onças de vermelhão fino

Huma duzia de pincéis de dourar de pelo comprido

Huma duzia de broxas de aparelhar talha grossa

Oito libras de Alvaiade ordinario

Oito ditas do dito fino

Nove ou des milheiros de oiro do Porto novo e sem havoria

Andaime soficiente para se fazer esta obra

Importancia do feitio 300\$000

Os outros dois seguiintes altares acima contemplados seguem pouco mais ou menos a mesma ordem de emmpregos a proporção de suas grandesas e preços já declarados acima.<sup>314</sup>

<sup>313</sup> MINISTÉRIO...p.137.

<sup>314</sup> MINISTÉRIO...p.172.



Para além de poucos estudos divulgados sobre restauração de obras de arte no Brasil. O estudo realizado sobre Tecnologia de acabamento de douramento em esculturas em madeira policromada do período barroco e rococó em Minas Gerais, Brasil.<sup>315</sup>

O estudo centrou-se em esculturas em madeira policromada onde se utilizavam sobre o douramento diversas técnicas de ornamentação (esgrafiado, punção, plastigo) e ainda camadas de acabamento que lhes conferiam outros efeitos: camadas de protecção e vernizes, veladuras coloridas, etc.

O estudo baseou-se em manuais da época e verificou-se que as receitas apresentam diferenças na forma de preparo e de aplicação (modo e número de camadas) e os autores concordam com respeito a necessidade de se preparar a madeira com encolagem e base de preparação e, no caso de douramento aquoso, bolo arménio.<sup>316</sup>

### **Execução dos douramentos**

#### **Douramento brunido, segundo *Cennini***

Suporte: madeira

1. Encolagem com uma camada composta de 1/2 medida de cola de pergaminho em 1/3 de medida de água.. Depois, aplica-se camadas de cola sem diluição.
2. Base de preparação com a primeira de gesso mais cola(3 a 4 camadas) e a segunda com *sotille* mais cola(mais 8 camadas).
3. Em seguida o bolo com aplicação de 4 camadas sendo a primeira mais líquida.

---

<sup>315</sup>FLORES, Gilca & SOUZA, Luiz . **Tecnologia de acabamento de douramento em esculturas em madeira policromada do período barroco e rococó em Minas Gerais, Brasil.** In: Anais do IX Congresso da ABRACOR. Associação Brasileira de Conservadores - Restauradores de Bens Culturais. Salvador: Construtora Norberto Odebrecht S/A, 1998. p. 52-57.

<sup>316</sup>NUNES, Felipe. **Arte da Pintura, Simetria e Perspectiva.** Portugal, 1615; CENNINI, Cennino. **Il Libro dell' arte.** Itália, século XV; WATIN. **L'Art du peintre, doreur, vernisseur.** 5 ed. França, 1802 (1ª ed. 1772); **Segredos necessários para os officios, artes e manufaturas.** Lisboa, 1794, e outros.

4. Por fim, a aplicação da folha de ouro.

#### **Douramento brunido e mate, segundo *Watin***

Suporte: madeira

1. Encolagem com cola de pergaminho
2. Base de preparação com Branco de Bougival mais cola
3. Aplicação de tinta amarela(ocre mais cola)
4. Assiete, primeiro uso de 3 camada finas depois mais 2 camadas finas onde o ouro será brunido.
5. Aplicação da folha de ouro.
6. Camada de cola sobre os mates
7. Uso do *Vermelli* composto de goma arabica, urucum, açafraão, sangue de dragão em camadas finas.

#### **Douramento com estofamento, segundo Felipe Nunes**

Suporte: madeira

1. Encolagem feita com cola de baldreu(?) mais alho em 2 camadas não muito forte.
2. Base de preparação com gesso comum mais cola em uma camada bem delgada e depois gesso mata mais cola em 3 a 4 camadas.
3. O bolo aplicado em 2 camadas de bolo comum e 2 de bolo fino.
4. Aplicação de folha de ouro.
5. Aplicação de alvaiade mais gema de ouro.

## 6. Utilização de pigmento mais gema de ovo e o esgrafiado.

Como pode ser analisado neste item os documentos descritos, são ricos em informação da técnica do douramento e também da pintura com perspectiva e integração desta com a decoração de todo o templo, porém ainda há uma carência de maiores conhecimentos a fim de elucidar os estudos sobre técnicas e materiais. As contribuições realizadas através dos documentos aqui apresentados mostram a diversificação do trabalho do pintor, as limitações impostas pelas irmandades e, de certa maneira, as condições locais formaram as características da pintura religiosa baiana, que seguiu a tradição portuguesa, mas adaptou a materiais e tintas de origem locais. Exemplo disso, foi o plano de trabalho executado pelo pintor Manoel da Costa Ataide consideradas correctas e que tenta corrigir um trabalho feito anteriormente sem critérios de qualidade.

## 6 Temas

Como leu-se no capítulo III, mas, precisamente, nas inferências sobre o Concílio de Trento e as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, o Cristianismo é a única das religiões monoteístas que admite nos seus quadros de culto e liturgia o uso e adoração através das imagens, que são a representação antropomórfica do ser divinal. O que poderia, e é muitas vezes debatido dentro e fora da Igreja Católica, ser visto como uma contradição, haja vista no Antigo Testamento com a pedra fundamental da sua doutrina, o Profeta Abraão, condenando o culto às imagens, ditas como falsos ídolos<sup>317</sup>

As imagens se converteram na principal fonte de inspiração para o mundo artístico, em especial o religioso, dentro e fora dos seus templos. A representação de Deus, santos, mártires, beatos, anjos e tudo mais relacionado ao celestial, apesar de debatido se configuraram como uma necessidade prática a ida à Igreja ou até mesmo a religião concebida nos lares.

Na última sessão do Concílio de Trento (1563) deliberou-se uma reforma na utilização da imagem e, conseqüentemente, o banimento de grande parte da tradição artística estabelecida desde os fins do mundo medieval.

Assim sendo, podiam justificar a representação das imagens, através da pintura, da escultura, da arquitetura, e cenas bíblicas, gerando a necessidade de lastrear com razões doutrinárias a representação da divindade. Nesse contexto, é que ocorrem os diversos documentos produzidos pela Igreja e seus doutores, a fim de respaldar e distinguir a natureza divina de Cristo e a forma como representar a natureza humana, já que se tratava

---

<sup>317</sup> Leituras bíblicas: Sb 15, 18; Sb 12, 26-27; Dn 5,23-30; Ex 20, 4-5; Ex 32, 7-10; Dt 5, 8-9.

de uma “pessoa divina”, sendo susceptível assim, apresentá-lo materializado, ou seja, seria a encarnação de Deus através da arte.

O Concílio de Trento, como já foi dito, afirmou definitivamente a legitimidade das sagradas imagens nas igrejas, redefinindo sua eficácia docente, mas procurou também, estabelecer limites e controle que iam desde a sua execução até à sua devoção.

Um exemplo desse controle em Portugal foram as Constituições Sinodais do Bispado do Porto (1690), que entre outros pontos criticava o gosto dos fiéis em habituar-se vestir imagens usando muitas vezes roupas de particulares nas imagens dos santos de devoção. Outro instrumento foram as Constituições do Arcebispado de Braga (1639) que fazia a ressalva:

... que nenhuma pessoa de qualquer qualidade que seja, vista, nem consinta serem vestidas as imagens de Nossa Senhora ou dos santos, com vestidos emprestados de pessoas seculares, a quem se hajão de tomar para se servir delles. Nem as vistão com vestidos de feição, ou cores em que se possa notar indecência alguma. E a que as imagens que de novo se fizerem sejão vestidas da meteria de que for a escultura.<sup>318</sup>

Nesse sentido, havia uma predisposição contra excessos exibicionistas, como nus e adornos desnecessários. A Igreja passou a instituir uma arte moralizante, onde o seu entendimento deveria alcançado tanto pelos letrados quanto pelos iletrados, tornando-se assim como na Idade Média, palco da piedade e da contrição. Portanto, a imagem produzida nos tetos, paredes, altares deveria conduzir ao decoro, aguçando o fervor místico e a reprodução moralizante pela arte. Assim, a Igreja tornou-se a “Bíblia Ilustrada” já com as depurações necessárias a sua continuidade. Eram premissas aconselhadas pelos reformadores católicos.

---

<sup>318</sup> MUSEU. Publicação anual. Círculo Doutor José Figueiredo. Porto. IV Série. n. 5. 1996. p.197

Eram preconizados nas artes, principalmente na pintura, contenção, seriedade, piedade, contenção, características da arte catequética, sacra e moralizante.

Nesse sentido a pintura que ora se estuda estava baseada no conceito chave do decoro, onde a preocupação era que ao constituir uma cena bíblica ou de vida de santo nenhuma imagem fosse falsa ou de beleza provocativa. Por isso na Bahia os encomendantes se colocavam com tanta diligência e cuidado na forma em que deveriam ser apresentadas. Não se admitia nenhuma ideia de profano ou desonesto, pois, a casa de Deus deveria ser palco de santidade. Assim, a censura e o controle sobre a arte sacra deveria passar também por critérios e normas técnicas que resguardassem o cumprimento desses preceitos para convencer, converter e triunfar sobre a vida mundana.

A época do século XVI e, em especial, os séculos XVIII e XIX, na Bahia, assiste o triunfo da pintura monumental submetida às normas e formas decorativas utilizadas pelos grandes mestres. A construção dos programas iconográficos passaria então, pela influência de cenas bíblicas, martírios, êxtases e exaltação mística. Os pintores dão provas de uma imaginação fecunda, a partir de motivos puramente religiosos, relacionados à história da vida dos santos, bem como, à história das ordens religiosas (ver anexo iconográfico n. 45 - 47; 51 - 52; 159 - 167; 169 - 174).

Nesse sentido, as pinturas possuem figuras eleitas identificadas por atributos designados em signos: à haste florida das virgens sábias, a palma dos mártires, o rolo de pergaminho dos profetas, o livro dos apóstolos, entre outros. Tais figuras são assim representadas, num alinhamento de contrição, inspiração, ostentando uma expressão de impassibilidade que traduz a serenidade do paraíso celestial. Ao contrário, as representações não cândidas possuem o esforço deliberado de inspirar o terror.

Portanto, assim como as imagens dos mártires, as imagens de danação eram voltadas para todos, inclusive para àqueles que não sabiam ler. Sem dúvida nenhuma à alusão directa aos temas de milagres, martirologios, redenção possuíam a função de mediar a mensagem de salvação entre os fiéis e Deus. Através da imagem pintada oferecida aos visitantes o conjunto da iconografia geral estudada no presente trabalho é voltada para a salvação marcada por figuras de Cristos, cruzes, instrumentos da Paixão, exemplos de mártires e de santos e da Redentora, Virgem Maria, todos recordando a Redenção e a vitória da Igreja Católica sobre a morte e o pecado.

A pintura monumental que forma o património artístico de Salvador apresenta a análise de programas iconográficos que testemunham a mentalidade e a organização social da Bahia. Há de se considerar que os exemplos retirados da vida dos santos estavam em demasiada relação com o conjunto do fenómeno da devoção, cuja vida destes estava estritamente ligada à convivência com a imagens onde os devotos teriam que compreender e influenciar seus *modus vivendi* na configuração da santidade ali exposta.

Nesse sentido, é salutar que a experiência quotidiana e as representações acerca da hagiografia se relacionavam a exaltação mística elemento essencial na confirmação de como exhibir a imagem. Assim, aos pintores e teólogos de plantão cabia a tarefa de acompanhar os relatos de visões que com frequência influenciaram na mutação iconográfica. Exemplos de mudanças nas representações são as imagens do Crucificado com três pregos e não mais quatro; Cristo triunfante na sua Divina Majestade, de olhos abertos, insensível à tortura, passando-se a um sofredor imbuído de humanidade, que sofre as agruras da carne; e ainda, o Cristo Morto, definitivamente marcado por todos os estigmas da dor. Outros exemplos também poder ser dados sobre a figura da Virgem ora

traspassada pela dor, através do punhal, ora em êxtase, ou em contemplação onde perpassa a ideia da Virgem sem pecado.

Outras visões de místicos podem influenciar a predileção dos fiéis acerca de suas devoções, bem como, a proliferação de relíquias. No século XIX Catarina de *Labouré* ou Sena, religiosa de São Vicente de Paulo, em Paris, teve a visão da Virgem Santíssima envolta da inscrição “Ó Maria concebida sem pecado, rogai por nós, que recorremos a vós”, a partir desta passou-se a cunhar a Medalha Milagrosa, ainda hoje conhecida em todo mundo católico.

Acontecimentos desse género impressionam portanto, a consciência cristã ao tempo que apressam a definição de dogmas e exemplos, como o da Imaculada Conceição. Dentro da hierarquia da Igreja testemunhos como os de Santo António “ que bem mereceste ter nos braços o Salvador”, e o de São Francisco, um dos poucos estigmatizados na história da Igreja Católica.

Desses modelos santos de vida caracterizava-se pelo cuidado de dar forma o ideal religioso como meio e fim de vida. A arte era assim o instrumento que com originalidade, criatividade voltou-se para a combinação de contar, exemplificar as visões místicas através do senso estético. Tinha-se portanto, nas manifestações de vida terreno profícuo para o espírito criativo da arte sacra, em especial a pintura.

Da normativa geral, posteriormente, foi sistematizado pelo clero sucessivos tratados moralizadores para dar cabo dos abusos na matéria da pintura sagrada ao tempo que aconselhavam a melhor maneira de pintar tal qual o tema.

Para por fim aos excessos, definiu-se precisamente no *decoro* o que devia evitar como a lascívia, próprio do gosto dos mecenas italianos no século XVI. De outro modo, cobrou-se dos bispos diligência e cuidado para que não tivesse pinturas ou imagens de



beleza provocativa, nada desordenado ou disposto de qualquer modo, nada que fosse profano e desonesto, posto que a casa de Deus convém a santidade.<sup>319</sup>

Os séculos XVI e XVII foram os principais focos difusor de tratados que estabeleciam modelos e a cada personagem era atribuído uma serie de características, tanto externas como internas que o pintor devia respeitar e representar: idade, condição social, roupas e complementos adequados a sua profissão, o gesto e atitude adequados a sua santidade. Ao pintor exigia-se conhecimento, sentimento, piedade e fé, requisitos necessários para transmitir a sua obra.<sup>320</sup>

Condenou-se o nu, retratos de hereges e pessoas de vida licenciosa. Em nenhum caso, pessoas conhecidas podiam servir de modelo para os santos ou historias sagradas. No entanto alguns artistas não cumpriam estas normas com rigor.

Este rigor teórico teve efeitos imediatos na prática, pois acentuou o controle e a censura não só sobre a arte sagrada como sobre a arte em geral.

A arte no século XVII e XVIII foi tratada como meio de propaganda na luta da Igreja Católica frente ao protestantismo, buscou-se contagiar o espirito religioso da época com ênfase ao amor e o fausto frente a severidade e austeridade da Reforma; a riqueza decorativa foi uma ideia de luta.<sup>321</sup>

---

<sup>319</sup> MUELA, Juan Carmona. **Iconografia cristiana** – guía básica para estudiantes. Madrid: ISTMO, 1998. p.28.

<sup>320</sup> MUELA, Juan Carmona. Idem, ibidem. p. 28. Entre outros, constam os tratados de Andrea Gilio que publica *Dialogo degli errori e degli abusi de' Pittori circa l'Istoria* (1564), se seguem *De Imaginibus et miraculis sanctorum*, de Castellani (1569), *Instruciones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, de San Carlos Borromeo(1577), *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, do bispo de Bolonia Gabrielle Paleotti(1582), e no século XVII, o *De Pittura sacra* do cardeal Frederico Borromeo(1625), o livro do flamengo João Molano *De picturis et imaginibus sacris* (1570). De Paleotti e Molano seguiam o espanhol Francisco Pacheco, sogro de Velazquez, em sua *Arte de la pintura, su antiguedad y grandezas* (1649). Também tiveram importancia os livros do jesuíta Jeronimo Nadal *Evangelicae Historiae Imagines* (1593), que se utilizou Pacheco para fixar a iconografia da vida de Jesus, do mercedário João Interian de Ayala *El pintor cristiano y erudito*, escrito inicialmente em Latim em 1730 e destinado ao clero para que soubesse escolher ou afastar obras de arte sacra

<sup>321</sup> SEBASTIÁN, Santiago. **Contrarreforma y barroco**. Madrid: Alianza Editorial, 1989. p. 145.

A liturgia foi norteadora também para os artistas pois o templo era o recinto específico para o culto e recebeu do cristianismo um tratamento temporal-litúrgico, considerando, sobretudo, uma correspondência entre a memória da vida de Cristo e as diversas passagens do Antigo Testamento. O sacrifício da missa é um resumo da vida, paixão, morte e ressurreição de Cristo e as alusões do Antigo Testamento.<sup>322</sup>

Neste sentido, o templo cristão consistiu em um livro ilustrado e que por meio da pintura, escultura, vitrais, talha, aprendia-se sobre a história da humanidade segundo as escrituras. A liturgia tentou incorporar o cristão nos mistérios de Cristo e da Redenção.

Do Antigo e Novo Testamento surgiram os temas preferidos de representação e a fonte literária foi a própria Bíblia. Em muitas ocasiões a igreja tornou-se uma Bíblia ilustrada, através das fachadas, portas, retábulos, onde a preocupação figurativa concentrava-se em episódios da vida de Cristo.<sup>323</sup>

O pintor devia ter uma grande formação religiosa ou um assessoramento de um teólogo humanista que desse os materiais literários para montar o programa iconográfico; devia harmonizar em um quadro a variedade de imagens com características de uma verdade que fosse acessível ao espectador. No método que se encontra em *Suma Teológica* de Santo Tomas de Aquino, para conhecer um pecado o entendimento dependia do estudo da oposta virtude.<sup>324</sup>

---

<sup>322</sup> O tempo litúrgico possuía quatro fases: Advento, são 4 semana que precediam a Natividade e as que comemoravam o Antigo Testamento. Natividade e Epifania a que se segue a Septuagésima, tempo em que se celebra a liberdade do povo de Israel depois do cativeiro na Babilônia. Quaresma- tempo de penitencia, celebra o jejum no deserto de Moisés, Elias, João Batista e mesmo Cristo, recolhendo-se da vida pública. Semana santa – época do feito central, da existência cristã, desde o triunfo a paixão, morte e ressurreição de Cristo. Páscoa, Domingo seguinte comemora a ressurreição e por ela a salvação espiritual do homem. Segue os dias posteriores a ressurreição e que no Antigo Testamento é o caminho à “terra prometida”. A Ascensão é a Quinta-feira após 40 dias da páscoa. E Pentecostes celebra a vinda do espírito de Deus e salvação definitiva. LORENTE, Juan Francisco Esteban. **Tratado de iconografia**. Madrid: ISTMO, 1998. p.194.

<sup>323</sup> LORENTE, Juan Francisco Esteban. *Idem*, *ibidem*. p.228.

<sup>324</sup> SEBASTIÁN, Santiago. **Contrarreforma y barroco**. Madrid: Alianza Forma, 1989. p. 148.

Outro tema tratado foi o do sacramento em que a Reforma atacou e mudou o significado. Refutou a Penitencia considerando que o verdadeiro sacramento que perdoa os pecados era o Baptismo e que se cometiam pecados depois, este se perdoavam por simples recordação do Baptismo, o sacramento da Eucaristia passou a possuir, para os protestantes, um valor simbólico.<sup>325</sup>

De todos os sacramentos foi a Penitencia, um dos mais afirmados pela arte contrareformista com as imagens predilectas de São Pedro penitente e Madalena chorando os pecados, ou ainda, o santo do deserto São Jerónimo penitente.

No Antigo e Novo Testamento estão as fontes para as passagens mais importantes e mais usualmente representadas e que servem para analise das obras baianas.

Flavio Gonçalves em seu estudo sobre iconografia da pintura religiosa em Portugal destaca o contributo que a pintura flamenga proporcionou à evolução da pintura portuguesa. Na primeira metade do século XVI a pintura religiosa sobre tábua, destinada aos altares predominava três grupos de temas: episódios da Natividade e da Infância de Jesus; episódios da paixão de Cristo; imagens dos Santos (ou episódios das suas biografias).

Fala também de uma expressão psicológica que se projectou na pintura executada em Portugal que visava mais comover, que ensinar os fieis. Assim, criaram iconografia de cunho poético e intimista, ou de tragédia. Em qualquer dos casos, o culto a Virgem Maria estava expresso.

Temas na pintura portuguesa da primeira metade do século XVI, que já estavam internacionalmente divulgados, como Anunciações, onde a Virgem Maria recebe a presença do Arcanjo, em muitos casos encontra-se rodeada de objectos de uso do quotidiano. Os presépios mostram a Virgem, sempre de joelhos, diante do Menino,

---

<sup>325</sup> SEBASTIÁN, Santiago. Idem, *ibidem*. p. 149.

acompanhada de São José e dos Pastores, tendo perto os anjos e os animais compondo a cena.

Uma invocação que não foi mantida pós o Concílio de Trento é a da Virgem do Leite, devido a necessidade de manutenção do decoro, onde cenas que mostrassem em demasia o corpo não eram apropriadas, principalmente, ao que concernia, às imagens da Virgem, uma das primeiras pessoas na hierarquia celestial.

O **Calvário** chama-se a uma imagem geral da Crucificação, cuja representação inclui aos dois ladrões crucificados a direita e esquerda de Jesus, e outras sequências da *Via Crucis* ou da Paixão, como episódio de Verónica (Sl 4, 7; 16, 15), o Espasmo da Virgem (Lc 2, 34-35) (Lm 1, 12) (Lc 2, 51), etc. Com este nome somente chamar-se a representação de Cristo na cruz com São João e Maria aos pés (Jo 19, 30; 32 – 34) e que tem coroado os retábulos, pode tratar de chamar-se Déesis o do Sabat Mater. Outra representação é a Virgem, situada a direita de Cristo, representa a Igreja, e São João, situado a esquerda, encarna a Sinagoga. Esta identificação se baseia no relato do sepulcro vazio que faz o próprio João. Madalena corre até Pedro e João para dar a notícia da Ressurreição (Lc 24, 36-48), os dois correm porem, apesar de João chegar primeiro, não entra, e cede o lugar a Pedro, a representar a Igreja (Jn 20, 1-10). Centrando o tema nos ladrões, nenhum dos quatro evangelhos precisa a forma em que foram crucificados, porém a tradição prefere representá-los amarrados com cordas a cruz, geralmente rodeando com seus braços por detrás do travessão, ainda que reserva os cravos para Jesus (Mt 27, 33-35). O painel atribuído a José Teófilo de Jesus da Ordem Terceira de São Domingos e o painel de José Rodrigues Nunes do Museu de Arte Sacra, são representativos dessas cenas na pintura religiosa da Bahia (ver anexo iconográfico figs. n. 63 –64 e 244 - 252 )

Na **Adoração dos Reis Magos** (Lc 2, 4-14), cena é narrada pelo no Evangelho de São Mateus (Mt 2, 1-2), tem sido frequentemente representada como prova do

reconhecimento do Messias por outras nações. O texto não é preciso no número nem no nome dos reis que vem do Oriente e chama-se “Magos”, isto é, astrólogos, que vem adorar o menino porque viram sua estrela. Levaram para ofertar ao menino Jesus o ouro, símbolo da realeza (1re 10, 2); incenso, símbolo da adoração divina (Lev. 2, 1-2; Jn 8,4); e mirra, símbolo do sofrimento, utilizado para ungir os mortos (Lc.23, 56). Os três dons foram associados a três magos que, por sua vez, se converteram em reis por efeito do Salmo 72, que anuncia a chegada do rei prometido.<sup>326</sup>

O nome dos Reis Magos encontram-se no Evangelho arménio da infância (5, 10.s.VI)<sup>327</sup> que constam como 3 irmãos, *Melkon* que reinava sobre os persas; *Baltasar*, que reinava sobre os índios e Gaspar que reinava sobre os países árabes. Afirmavam que *Baltasar* era de tez morena, e que os três reis magos representariam as três partes do mundo conhecidas e as três raças humanas que vinham homenagear a Cristo e que personificavam as três idades da vida , juventude, maturidade e ancianidade. A ideia de que *Baltasar* era o mais jovem persistirá na iconografia religiosa no séculos XV e XVI, quando se converte *Baltasar* em um rei negro, contudo continua sendo o mais jovem.<sup>328</sup>

A disposição mais frequente dos Reis na cena é o mais ancião e barbado, *Melchior*, o passado, aparece ajoelhado; o maduro, Gaspar também com barba, o presente, se encontra no meio, e o mais jovem e imberbe, *Baltasar*, o futuro, está de pé esperando para chegar próximo do menino.

---

<sup>326</sup> MUELA, Juan Carmona. *Iconografia cristiana* – guia básica para estudantes. Madrid: ISTMO, 1998. p.105.

<sup>327</sup> MUELA, Juan Carmona. Idem, *ibidem*. p. 106.

<sup>328</sup> MUELA, Juan Carmona. Idem, *ibidem*. p.107.

A cena está relacionada com o tema da Matança dos Inocentes, ordenada por Herodes. Os magos apresentam-se ao rei, recebendo dele o encargo de regressar quando tivesse averiguado o paradeiro e a identidade do menino. Alertados por um anjo, foram por outro caminho sem avisar. Herodes enfurecido por ter sido enganado, ordenou matar todos os meninos de Belém e de toda sua comarca, de dois anos para baixo.<sup>329</sup> Consta nas pinturas do corredor da igreja de nosso Senhor do Bonfim a cena da Matança dos Inocentes, pintada por José Teófilo de Jesus (ver anexo iconográfico fig. n. 151)

Sobre o **Batismo de Jesus** (Mc 1, 7-11 e Is 42, 1), realizado por João Baptista, é uma das cenas mais importantes e mais representadas do Cristianismo, sendo o rito que introduz o novo membro na comunidade cristã, onde a água do Batismo purifica a alma e lava os pecados do recém incorporado.

O Batismo e a **Eucaristia** (1Cor 11, 17-33; Lc 22, 14-22; Jo 6, 45-59) eram os únicos sacramentos admitidos por Lutero por considerá-los de fonte estritamente evangélica.<sup>330</sup> São vários os dados iconográficos que transmitem os quatro evangelhos com poucas variantes: a descrição de que João vestia pelo de camelo, com cinturão de cor e sua comida que era lagosta e mel silvestre (Mt 3, 4; Mc 1, 6). Outro atributo da sua iconografia, é o cordeiro citado pelo Evangelho de São João com as primeiras palavras que pronuncia Baptista ao ver Jesus: *Eis aqui o cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo* (Jn 1, 29). Porém, o mais importante nesta cena é a ideia da Trindade: a concepção de Jesus como filho de Deus, o símbolo da pomba como seu Espírito e a presença de Deus através da sua voz que faz recair sobre Jesus a sua eleição e que diz: *Este é meu filho amado, em quem me compadeço?* (Mt 3, 16-17). No Evangelho de João, Deus se dirige também a João Baptista para dizer que ele baptizará com o

<sup>329</sup> MUELA, Juan Carmmona. Idem, ibidem. p. 108.

<sup>330</sup> MUELA, Juan Carmmona. Idem, ibidem. p. 115.

Espírito Santo e o mesmo dará o testemunho do eleito de Deus (Jn 1, 34) o que servirá de pretexto para acusar-lhe de blasfêmia e condenar-lhe (Mt. 26, 63-66 e paralelos).<sup>331</sup>

Quanto à **Adoração dos Pastores**, a cena é narrada por São Lucas (Lc 2, 8-20) e tem sido amplamente representada. No Barroco, foi um tema utilizado para aproximar a religião ao povo. O naturalismo e o realismo foram bem apropriados para difundir o novo espírito da Igreja depois do Concílio de Trento. A simplicidade e a pobreza dos pastores frente ao sagrado, era uma imagem com a qual qualquer fiel podia identificar-se.<sup>332</sup>

A **Anunciação** (Lc 1, 23-38) também foi um tema bastante tratado antes e depois da Contra-Reforma. Em 1670, Francisco Pacheco publica um tratado em que recolhe a tradição contrareformista, no qual reforça a ideia de humildade e modéstia da Virgem, banindo-a assim de ambientes ricos ou com ostentação.<sup>333</sup> O episódio é narrado em São Lucas (Lc. 1, 26-38) e representa o anjo Gabriel frente à Virgem que leva o cetro e lhe credita como mensageiro ou lírio branco da pureza. No proto Evangelho de Santiago (s.II), Maria se encontra costurando. A tradição prefere representá-la lendo ou rezando e o cesto de costura acompanha como atributo.

O anjo anuncia a concepção de Jesus por obra do Espírito Santo, que aparece em forma de pomba, podendo estar também representada impulsionada pelas mãos de Deus. Algumas cenas aparece a cruz na parede, uma alusão a missão redentora de Jesus, que nasce para salvar a humanidade da queda produzida pelo pecado original.

É frequente, também, unir a Expulsão e a Anunciação em uma só representação para identificar Maria como a nova Eva. Merece destaque a pintura do tecto do Colégio

---

<sup>331</sup> MUELA, Juan Carmona. Idem, ibidem. p. 115-117. Ver estampas e imagens encontradas no anexo iconográfico.

<sup>332</sup> LORENTE, Juan F. Esteban. Idem, ibidem. p.108. Ver painel de José Teófilo de Jesus sobre o tema na sacristia da Igreja do Senhor do Bonfim.

<sup>333</sup> SOBRAL, Luis de Moura. **O sentido das imagens**: ensaios sobre a pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos. Lisboa: Editorial Estampa. p. 120.

dos Órfãos de São Joaquim, pintado por José Teófilo de Jesus, onde retracta esta cena (ver anexo iconográfico fig. n. 159)

Na **Ascensão** (Lc 24, 50-53), passagem subsequente à Ressurreição, os apóstolos reunidos em um monte da Galiléa (Mt 28,16), recebem de Jesus as ultimas instruções antes de ser elevado ao céu. A Ascensão é narrada nos Evangelhos de Lucas (Lc. 24, 51) e Marcos (Mc 16, 19). Marcaria o inicio do tempo da espera até a segunda aparição narrada por Mateus (Mt 24) onde terá lugar o Juízo Final e a instauração do reino de Deus (Mt 25, 31y sigs). É frequente representar na Ascensão, Cristo elevado ao céu, com uma nuvem que se abre envolvendo-o completamente.<sup>334</sup> Bastante significativo dessa cena é o painel da sacristia da Ordem Terceira de São Francisco e o painel da nave da Igreja do Passo (ver anexo iconográfico fig. n. 173; 112).

O tema representando a **Ascensão** ou a **Assunção de Maria** aos céus (Ap 12, 1). Depois da morte de Maria, os apóstolos depositaram seu corpo em um sepulcro e permaneceram juntos três dias para guardá-la. Mas, quando foram abrir a sepultura com intenção de venerar o tabernáculo, encontraram somente lençóis, pois havia sido deslocada para a eterna morada de Cristo. As representações mostram os Apóstolos rodeando o sepulcro vazio, porém repleto de lírios, açucena ou rosas, atributos de Maria, e esta sendo impulsionada aos céus por anjos e nuvens, com frequência em atitude oratória, ou sendo coroada por Jesus (Ecl 24, 5-11; (Ap 7, 9-12). Contudo a Assunção de Maria aos céus não foi declarada dogma até que o Papa Pio XII, fixou a festa para em 15 de agosto no século VI.<sup>335</sup>

<sup>334</sup> SOBRAL, Luis de Moura. Idem, ibidem. p.111-113.

<sup>335</sup> SOBRAL, Luis de Moura . Idem, ibidem. p.113-115.



Conhecida como a cena de **Emaús**, depois da Ressurreição, configura-se como a passagem em que Jesus apareceu a dois discípulos que se dirigiam a Emaús, localidade próxima a Jerusalém. O Evangelista Marcos faz uma referência a este episódio (Mc 16, 12-13), porém é São Lucas que o relata extensamente (Lc 24, 13-35). Em ambos os textos confirmam que Jesus ressuscitado figurava sob outra natureza, sendo portanto difícil o seu reconhecimento pelos Discípulos. Assim, Madalena só pode reconhecê-lo depois de manter um breve diálogo com Ele, pois os peregrinos de Emaús caminharam em sua companhia por todo o trajecto sem sabê-lo. Jesus submete os seus discípulos a uma última prova, a definitiva, sobre sua fé e promessa messiânica que inclui na sua própria ressurreição (Mc 16, 14; Lc 24, 6-11; 1Co 15). Madalena o reconhece depois de um emotivo “Maria” (Jn 20, 16), os Apóstolos, depois de *enseñarles* as marcas de suas feridas (Jn. 20, 20,27; Lc 24, 38-40) e os peregrinos de Emaús depois de vê-lo cortar e bendizer o pão durante a cena.

Uma das devoções mais antigas *Ecce Homo*, (Jo 18, 33 e 36 ; Mt 27, 24-26) remonta aos tempos medievais e tem tradução para "O Senhor da Cana Verde". A cena do *Ecce Homo* era apresentada num tipo movimentado onde os soldados, algozes, de faces caricaturais e gestos inflamados, injuriavam e ameaçavam Jesus, indiferentes às palavras de Pilatos. A Contra Reforma interpretou como pormenores desrespeitosos e como profanidades que desviavam da figura de Cristo a atenção dos fiéis. Desta forma, desapareceram o grupo de algozes, no século XVII, a valorizar a figura de Jesus Cristo.<sup>336</sup> Vários exemplos encontrados na Ordem Terceira de São Francisco e Igreja da Conceição da Praia (ver anexo iconográfico fig. n. 215; 36 - 39).

---

<sup>336</sup> GONÇALVES, Flavio. *Historia da arte – iconografia e crítica*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1990. p. 124-125.

Outra cena comum é a **Aparição de Cristo à Virgem**, após a descida ao Limbo: com a presença das personagens libertadas por Jesus, quais sejam: Adão, Eva, S. João Baptista, entre outros.

Quanto as imagens dos santos, costumam aparecer o habitante celestial no primeiro plano do painel, compondo a cena episódios da sua vida ou paisagens fantásticas. Os santos preferidos foram os patronos das ordens religiosas ou os protectores contra as calamidades e doenças. Os mais populares são São Francisco de Assis, São Jerónimo, os Apóstolos, os Evangelistas, Santa Bárbara, São Sebastião, Santa Catarina de Alexandria, Santa Luzia, Santa Apolonia, Santa Margarida, Santa Maria Madalena, São Pedro Mártir, São João Baptista, entre uma centena, ou mais, de outros nomes que figuram na hagiografia.

Há também composições que se enquadram num contexto nacional, como, Suplicio dos Cinco Mártires de Marrocos, destinada a sublinhar o papel dos franciscanos na missionação dos territórios ultramarinos e a trazer a memória a permanência das relíquias daqueles mártires na igreja coimbrã do mosteiro de santa Cruz.

Segundo Flavio Goncalves, a partir dos últimos decénios do século XVI, o espirito austero impõe-se a arte religiosa devido as regras do Concilio de Trento. Não variaram os temas relativos a vida de Cristo mas eliminaram-se dos painéis todos os elementos profanos, livres e pitorescos, etc.

O século XVII apropriou-se dos mesmos temas porém com reduções nas composições, colorido sóbrio, muitas vezes composições de uma só figura, como Cristo preso a coluna, Ecce Homo, Cristo Crucificado, o Calvário, reduziu a três figuras, a Natividade e Infância de Jesus, marcados por revoadas de anjos que, a italiana,

dominam a parte cimeira dos quadros. A Sagrada Família veio a ser um dos cultos típicos da Contra-Reforma.

Nos temas pós-tridentinos, destacam-se todas as alusões à Eucaristia, nos retábulos das capelas-mores colocaram a alegoria da Última Ceia. Contudo dois temas ganharam popularidade com a marca da Contra Reforma: da Imaculada Conceição e o das Almas do Purgatório. A doutrina da Imaculada Conceição, propagada no mundo católico pelos franciscanos e jesuítas, ganhou grande força no decorrer da segunda metade do século XVI e da primeira parte do século imediato. E os artistas adoptaram os modelos dos mestres espanhóis e italianos.

Os painéis do Purgatório onde aparecem os condenados ao fogo purificador a serem libertados pelos anjos, sob a protecção da Virgem, de Cristo ou dos Santos.

Um tema de origem estrangeira, teve especial atenção pela pintura portuguesa, as composições da Virgem da Misericórdia, que persistiram nas bandeiras e retábulos e pendões, etc.

Análoga função pedagógica desempenharam os quadros pós-tridentinos, sobre os Martírios dos santos, com atmosfera épica, teatral ajudava a dar um testemunho empolgante daquilo que pela fé, muitos haviam sofrido.

Nas ordens, sobretudo monásticas, teve produção e difusão da iconografia da Contra-Reforma. Contudo os painéis que ornamentaram as igrejas das Ordens religiosas não se limitaram a apresentar assuntos de carácter geral, alguns diziam respeito a figuras e a eventos inerentes a história, devoções e intuítos próprios de cada Ordem.

A iconografia religiosa dos setecentos não se afastou, das directrizes vindas da centúria antecedente. Representação de episódios biográficos dos fundadores das respectivas ordens, ou os santos mais famosos delas, ou, ainda, figuras das devoções generalizadas.

O século XVIII, o uso dos quadros avulsos de assunto místico, filhos do ambiente e das leituras conventuais. Deste misticismo freirático e de importação procederam as referencias artísticas ao culto do Coração de Jesus, já nos começos do século XVII, e no século seguinte, conquistaram a consagração oficial com o painel de Pompeo Batoni na capela-mor da Basílica da Estrela, em Lisboa.

Desenvolveu-se ainda no século XVIII a pratica, nascida na era seiscentista, de se deslocarem nos tectos das igrejas vastas séries de painéis reproduzindo a historia da Virgem ou de Cristo, e sobretudo os passos da Paixão de Jesus. O autor considera que a pintura de cavalete não teve inovações quanto aos temas e conteúdo.

Os pintores contemporâneos de Vieira Lusitano, de André Gonçalves e Pedro Alexandrino assimilaram o convencionalismo setecentista, oriundo da Itália que aliavam esquemas pós-tridentinos ao plano da alegoria. Só o estilo das obras, numa monumental visão barroca, decorativa e dinâmica, reflectiu a face da religiosidade da época .

A cultura racionalista e mais tarde o positivismo com a consequente crise religiosa afectaram a produção pictórica destinada aos templos. Magno Mello, ao tratar o programa típico do século XVIII com o uso da quadratura e a cena central, considera que o objectivo é tornar sensível, agradável a presença das coisas sagradas com a intenção de atingir e persuadir por meio da cerimonia e da pintura do tecto o sentido dos Mistérios cristãos e o triunfo do poder papal.<sup>337</sup>

No Brasil, as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, devoções e arte, a autora estabelece uma relação de forma geral, entre as representações artísticas na Bahia e as Constituições.

---

<sup>337</sup> MELLO, Magno Moraes. *A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V.* Lisboa: Editorial Estampa, 1998, p. 97.

As imagens de Jesus Cristo, Virgem Maria e Santos deviam colocar nas igrejas sem abusos para devoção. E que não deveriam ter em nenhum templo do Arcebispado imagens que não fossem reconhecidas pelas autoridades eclesiásticas. Também recomendando a construção de templos em homenagem a estas imagens.

Sobre as imagens sagradas deviam ser zeladas pela decência e ao serem excluídas por algum abuso deveriam ser enterradas junto com as envelhecidas.

Os dogmas e praticas cristãos foram aceitos pela população sem discussões e as Constituições prometiam severos castigos as blasfêmias contra Cristo, sua Mãe e aos santos. E ofereciam prêmios , como, além da salvação eterna, o meio de alcança-la ainda na terra através das indulgencias. Segundo Maria Helena Flexor, "tudo isto destruiu o pensamento individual o que explica as acções colectivas de fé a obediência à Igreja e às Constituições e a quase uniformidade visual e iconográfica das velhas igrejas da Bahia."<sup>338</sup>

No estudo de Juan Carmona Muela, sobre iconografia cristiana, constam os principais episódios do Novo Testamento que foram difundidos pelo Concilio de Trento, entre eles a Sagrada Família, em alguns casos, com a Santa Parentela, São Joaquim e Santa Ana. Podendo ainda, encontrar a figura de São João Baptista, filho de Isabel e Zacarias, primo de Jesus, considerado precursor que preparava a advento de Cristo, responsável pelo seu Baptismo nas águas do Jordão.

Outro tema recorrente é a figura da Virgem Maria , filha de Ana e de Joaquim, que casou-se com José, mas que tem como principal episódio de vida ser a escolhida para encarnar em seu ventre o Messias, Jesus. Seus pais anciãos receberam a visita de um anjo anunciando a chegada de sua filha. Ainda pequena foi entregue ao templo de

---

<sup>338</sup> FLEXOR, Maria Helena O. *As devoções religiosas na Bahia do século XVIII*. Curitiba. Anais da XVI Reunião da Sociedade Brasileira de pesquisa Histórica – SBPH, 1996. p.11.

Jerusalém e mais tarde ao sair desposou José. Recebeu o anjo Gabriel que anunciou a concepção de Jesus . Ao morrer ascendeu aos céus.

O Concílio de Trento ocupou-se de temas mariológicos como a sua concepção sem o pecado original, o que gerou o movimento pelo reconhecimento do dogma da Imaculada Conceição, tendo inclusive a participação de ordens religiosas em prol de dar fundamentos sólidos a esta crença para qual passaram a interpretar símbolos e alegorias do Velho e Novo Testamentos. Em reacção a Reforma, os teólogos católicos reconheceram a Virgem como vencedora das heresias, e assim, venceria o Protestantismo com seu poder sedutor, imagens a glorificar a nova Eva que faria esquecer a primeira e aplacaria a cabeça da serpente. Configurando-se toda a glória de Maria, já que esta uniu através de relações misteriosas o céu e a terra, o homem e Deus. De fato Maria tornou-se a personagem responsável pela redenção humana. Uma das manifestações de fervor da Virgem na piedade pós-tridentina foi a continuação da devoção mariana através do Santo Rosário. Este tema tem origem na piedade, em fins da Idade Media. Esta imagem responde ao titulo da Virgem da Confraria do Santo Rosário, que é o modelo iconográfico, devendo manter os confrades unidos.

Dentre estas devoções, a Imaculada Conceição é vista como um privilegio de virtude do qual somente a Virgem Maria, entre os descendentes de Adão e Eva, havia sido concebida sem pecado. A Virgem leva em sua mão a flor simbólica da pureza. Outro tema bastante difundido é o seu nascimento, quando apresenta a Santa Ana com a Virgem pequenina em seus braços, onde aparecem os símbolos da Trindade, unidos à Esperança, que é Cristo.

Ainda sobre a vida de Maria, existe a passagem acerca da sua apresentação no Templo, costume dos antigos hebreus, onde apenas 4 personagem aparecem: o sacerdote, a Virgem e seus pais. O casamento também é uma cena que está simplificada

com as figuras do sacerdote, da Virgem e de São José, representado com vara florida e colocando o anel nupcial no dedo da Virgem.

A Anunciação acontece em ambiente de sobriedade. A cena se dá com o anjo Gabriel e a Virgem, colocados assimetricamente, onde o espaço representa o fruto da intervenção divina. Como em tantas composições, o anjo está activo e a Virgem aparece passiva.

A **Visitação** (Lc 1, 39-55), por sua vez é uma cena que rompe o habitual. Os protagonistas não aparecem em composição fechada e sim abrem os braços em sinal de saudação e ao fundo se insinua uma paisagem com palmeiras e pirâmides, São José e o asno. Para distinguir a Virgem de sua prima Santa Isabel há sobre o ventre daquela um sol com o anagrama de Cristo e o tema se ajusta a fonte bíblica do Evangelho de São Lucas.

Sobre a vida de Cristo há a princípio o episódio da apresentação de Jesus no templo. A cena da purificação da Virgem só é narrada pelo Evangelho de São Lucas. As três figuras se somam ao ancião Simeão, sacerdote do templo, simbolizando pelo candelabro de 7 braços.

Quanto a passagem da **Morte** de Cristo, costuma-se figurar a imagem da Virgem como a Mãe das Dores. Trata-se da fusão dos temas da Piedade e da Virgem das Dores, esta ultima supõe a ausência de seu filho morto (Mt 27, 33-35). O dinamismo do barroco contribui para que a cena ganhasse mais dramaticidade. Inicialmente, somente uma espada atravessava o peito da Virgem, mas desde o século XIV multiplicaram-se as espadas, figurando até sete.

No que diz respeito à Ascensão da Virgem aos céus nada relata a Bíblia acerca do tema. Se trata de um tradição tardia, inspirado no rapto de Elias e, sobretudo, na ascensão de Cristo. A Igreja Católica considerou a ascensão corporal da Virgem como

uma questão piedosa e não como um dogma. A Assunção da Virgem, segundo <sup>339</sup> admite diversas variantes associadas, como exemplo, a Assunção e o Coroamento.

A Crucificação do Senhor ou Paixão e Morte (Mt 26, 34-46; Lc 23, 13-23; Mt 27, 27-30; Lc 19, 16-17; 23, 32-36; Mt 27, 33-35) finaliza o período conhecido na Igreja como a Quaresma, que na verdade é período de jejum e penitência, voltado para a Páscoa. A partir da Crucificação do Senhor tem início a devoção pela Cruz, símbolo máximo da religião Católica, tido como a redenção dos homens. Nesse episódio narra-se as amarguras das dores e a humilhação sofridas por Cristo. Seguindo a tradição dos Evangelhos Cristo ressuscitou ao terceiro dia, depois de sua Paixão. O episódio narra desde o seu sepultamento até as suas aparições para os discípulos.

No tocante a Última Ceia - as suas grandes dimensões indicam ter-se destinado ao refeitório monástico. Existe dois planos, no primeiro um apóstolo, de face oculta, bem como Judas no momento de meter a mão no prato com o Senhor. Agrupam-se os apóstolos. A direita do observador é mais densa, tendo o movimento de Judas. Toda a composição centrada na cabeça iluminada de Cristo, comum na representação do tema. Acima um candelabro. Em vários rostos é nítida a inspiração flamenga.

A partir do Renascimento, a ilustração bíblica se detém na imprensa e nas estampas.<sup>340</sup> Demos destaque as obras citadas do impressor Cristóvão Plantino, de Amberes, e entre as suas obras a edição de Benito Arias Montano: *Humanae salutis monumenta* publicado em 1571; e a obra de Jerónimo Nadal: *Adnotationes in*

---

<sup>339</sup> MACHADO, José Alberto. **Pintura portuguesa, séculos XVI-XVII-XVIII**. Braga: Museu Nogueira da Silva / Galeria da Universidade. dez 1994/jan.1995.

<sup>340</sup> As mais conhecidas séries gráficas estão com Martin Schongauer, Durer, Lucas de Leyden, João Mignon, etc. O Antigo Testamento de Holbein publicado em Lyon por Hughes de La Porte desde 1538. Publicações de grande importância iconografia pela sua divulgação: Bernardo de Breidenbach, "Viagem a Terra Santa", Zaragoza, Pablo Hurus, 1498; Bíblias com diversas edições de Lyon por Jean de Tournes com xilografias de Bernard Salomon, especialmente a de 1557. Muito difundidas na segunda metade do XVI foram Bíblias do impressor veneziano Hieronymus Polus. LORENTE, Juan Francisco Esteban. **Tratado de iconografia**. Madrid: ISTMO, 1998.



*evangelia...*, de Amberes, Plantin-Moreto, 1607. Estas obras tiveram grande divulgação e circulação e serviram de modelo para os pintores baianos, a exemplo, de José Teófilo de Jesus (ver anexo iconográfico fig. n. 259; 263 - 295).

A imagem enfocada é a cena de Bodas de Canaã, realizadas no século XVI. Os exemplos são: Bosch, 1475-80 (*Roterdam, Mus. Boymans*); Bíblia de *Lyon* por *Tournnes*, 1554, com estampas de B. Salomon, e estampa de B. Arias Montana, 1571 (*Humanae Salutis Monumentae*); estampa de J. Nadal, 1593. Trata-se de uma antiga tradição que considerava que as Bodas de Canaã foi realizada por São João Baptista (evangelista) e Maria Madalena; J. Nadal cria uma estampa com duas estancias, uma tendo os homens onde preside a mesa João, e outra mesa a preside a esposa, vestida como grande senhora. Em outros exemplos anteriores se representou uma só mesa que preside a esposa, vestida de rainha e grávida, como mostra as estampas de B. Salomon ou que executou para a obra de B. Arias Montano, trata-se na verdade de uma passagem do evangelho de São João para aludir a esposa do Apocalipse, que é imagem da Igreja esposa de Cristo. Contudo, nas referencias bíblicas desaparece o esposo da mesa que ocupam a esposa e Cristo. As Bodas de Canaã foi uma metáfora cristã e as representações não pretenderam ser descritas do fato e sim do símbolo. Como as 6 ânforas representando as 6 idades da humanidade.

Pode-se considerar uma pintura de género e de “contaminação protestante”<sup>341</sup> no século XVI, que a principio não tem muita diferença na escolha dos temas e por não usar os aspectos de propaganda e comunicação de piedade que teve moda do sul europeu.

---

<sup>341</sup> LORENTE, Juan Francisco Esteban. Idem, *ibidem*. p. 232.

Todos esses temas foram também evocados pelos mestres pintores, na Bahia, atendendo às encomendas das grandes confrarias e ordens religiosas. Para imbuir-se dos temas solicitados os artistas tinham para seu usufruto o uso de gravuras que passavam de mão em mão como modelos a serem copiados ou melhorados e adaptados segundo a criatividade de cada um. De fato as gravuras atingiram na Bahia o grau de elemento técnico onde o mestre pintor investia suas habilidades para, em dimensões bem maiores, transpor os temas para os grandes painéis: as Igrejas baianas.

Exemplo é a obra de José Teófilo de Jesus que está no corredor da Igreja do Nosso Senhor do Bonfim e está representada a cena que consta na estampa de J. Nadal tendo a mesma composição de dois ambientes separados para São João e Madalena. O pintor apenas afasta para a esquerda os objectos que estão no primeiro plano, dando maior ênfase a separação dos espaços feminino e masculino e amplia a visão em perspectiva até o pleno final da composição. Esta obra serve como exemplo para entendimento do processo de trabalho do pintor, da utilização das estampas como modelo e a medida da intervenção do artista no resultado da obra.

É necessário dizer que, as gravuras, assim como as pinturas, possuem o seu valor artístico. As imagens com sombras e luzes, pureza e flexibilidade, onde a tintagem, em muitos casos revelam o contraste na gradação dos planos (ver anexo iconográfico figs. n. 250; 155) fazendo parte do imaginário artístico baiano.

## 7 Modelos

Como parte do processo de aprendizagem dos pintores que queriam ascender à categoria de mestres, as estampas serviram de modelos para pinturas dos artistas europeus desde o século XVI. A cópia de gravuras era, essencialmente, um método seguido pelos pintores, escultores e arquitectos, que não inventavam composições ou formas, mas obedeciam, em especial, ao gosto dos encomendantes.

Faz-se importante deter-se ao estudo inicial da gravura portuguesa, que desenvolveu-se à margem de influencia de artistas flamengos, italianos e franceses podendo construir ao longo dos séculos XVII e XVIII, uma tradição artística com gravadores e impressores nacionais.

O conhecimento da história da gravura portuguesa e dos fundos iconográficos pertencentes a arquivos e bibliotecas portuguesas é indispensável para o entendimento da pintura religiosa em Salvador, pois foi possível identificar estampas em livros, ou avulsas, em Portugal que serviram de modelo para os pintores baianos que actuaram entre 1790-1850.

*Marie-Thérèse Mandroux*<sup>342</sup> na França, ao tratar da imagem ornamental como um património desconhecido das bibliotecas e dos museus portugueses, considera que as colecções de estampas de Portugal, provenientes dos conventos, e distribuídas entre instituições culturais sem uma catalogação científica, dificulta o estudo de obras de artes que tiveram a imitação evidente de gravuras de cunho religioso e ornamental.

Para além do material desenhado e gravado em oficinas, que eram utilizados na arte do primeiro Renascimento português, praticado nessa época por artistas estrangeiros,

---

<sup>342</sup> MANDROUX – FRANÇA, Marie – Thérèse. *L'Image ornamentale et la littérature artistique importées du XVI e au XVIIIe siècle: un patrimoine meconnu des bibliothèques et musées portugais*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1983. p. 143-174.

de origem flamenga, francesa, espanhola, que circulavam com seus próprios modelos e viviam de encargos de um mecenato real europeu. Porém, o terremoto de 1755, em Lisboa, destruiu preciosa coleção de estampas do serviço de obras reais no Palácio do Terreiro do Paço, contida na sua biblioteca e arquivos.

Em seu estudo sobre a gravura em Portugal, Luís Chaves<sup>343</sup>, divide a arte da impressão em Portugal em três períodos:

1. Do século XV até o seu apogeu no grande século português, chegando mesmo ao fim do século XVI;
2. Século XVII e o século XVIII até as medidas protectoras de D. João V, principalmente com a Criação da Academia Real de Historia Portuguesa em 1720;
3. A criação da Tipografia Académica e da Impressão Régia, com os processos e material moderno.<sup>344</sup>

Em 1497, surge a tipografia e a gravura genuinamente portuguesa com Rodrigo Alvarez, no Porto. A gravura em madeira domina este século e a impressão de livros contém ilustrações de dois tipos: de ornato, com portadas, vinhetas, cercadura; de estampas e figura nas obras religiosas e historia de vida de santos. Estas figuras de santos que ilustravam as narrativas religiosas, formaram tipo que se repetiu e prolongou-se no século imediato.<sup>345</sup>

---

<sup>343</sup> CHAVES, Luís. *Subsídios para a historia da gravura em Portugal*. Imprensa da Universidade, Coimbra, 1927.

<sup>344</sup> Para estudar o inicio da tipografia em Portugal: SANTOS, Ribeiro. *Origem da typographia portuguesa no século XV*. In: *Memórias de Literatura da Academia Real das Sciencias*; RIBEIRO, Silvestre. *História dos estabelecimentos scientificos, litterarios e artisticos nos sucessivos reinados da Monarchia*, 1781; ARANHA, Brito. *A imprensa em Portugal nos séculos XV-XVI*, 1843. DESLANDES, Venancio. *Documentos para a historia da tipographia portuguesa nos séculos XVI, XVII*, 1888.

<sup>345</sup> Destacam-se as obras literárias: SANTA MARIA, Gonçalo de. *Constituições que fez ho Senhor Dom Diogo de Sousa, Evangelhos e epistolas com suas exposições*; ALVAREZ, Afonso. *Auto Hierático de Gil Vicente*; *Autos de Sta. Barbara, Sto. António, S. Tiago Apostolo, S. Vicente Martyr*; DIAS, Baltasar. *Autos de Santo Aleixo, Sta. Catarina, Nascimento de Christo, Auto breve da Paixão*. In: CHAVES, Luis. *Idem*, ibidem. p. 12.

A gravura em madeira foi extensamente utilizada pelas irmandades na produção dos registros de santos, para uso em procissão e romarias. O assunto é tratado, também, por Luís Chaves.<sup>346</sup>

A presença dos romeiros foi marcada pela posse do registro do santo festejado. A par e como derivados dos registros encontravam-se as Verónicas e as medidas.<sup>347</sup> Os registros eram feitos de papel, de cartão, de pano ou de seda, pintados ou incolores, e representavam o santo com os seus atributos.<sup>348</sup> Envolvendo-as em cercaduras, de molde clássico ou de fantasia, além de contornos em pórticos e retábulos de altares. As vezes, dependuram-se nas colunas e pilastras do pórtico, como ex-votos de doenças que o santo curou.<sup>349</sup>

Completam, muito frequentemente, à imagem do santo versículos e salmos da Bíblia, e orações, bem como informes das indulgências a quem reze na frente dessas imagens. Podem aparecer envoltos em paisagens ou grinaldas de rosas, entremeadas de medalhões com cenas de martírio e Passos da Paixão (nos de Cristo ou da Virgem).<sup>350</sup>

---

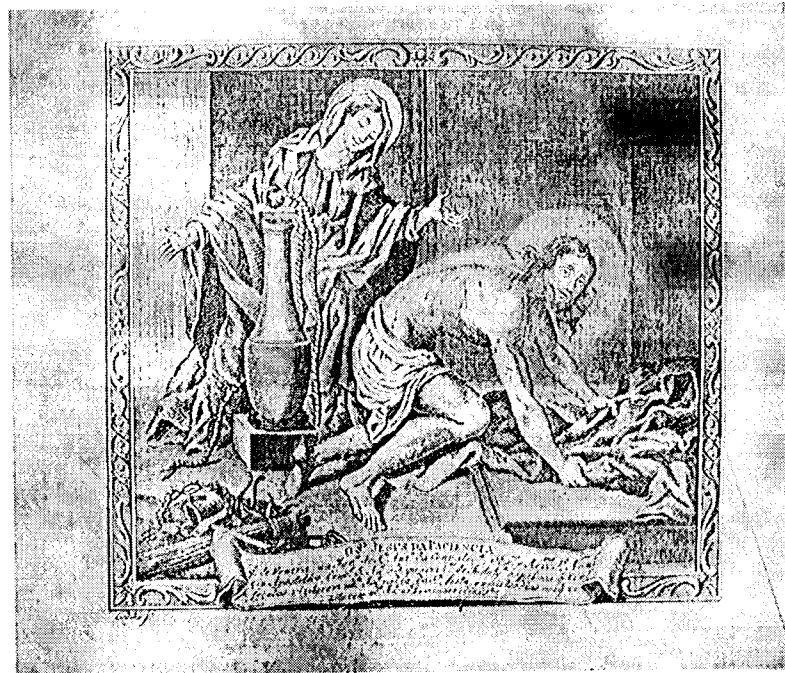
<sup>346</sup> CHAVES, Luís. **Registros de santos**. Catálogo, com um estudo preambular e notas, da colecção de "registros" de Aníbal Fernandes Tomás, hoje no Museu Etnológico Português. Lisboa, Imprensa Nacional, 1925. p. 176.

<sup>347</sup> Verónicas são gravuras como as dos registros, guardadas dentro de caixilhos de madeira ou de papelão, muito enfeitados com lantejoulas e fios prateados e suspendem-se ao peito; as de caixilho de madeira ou de papelão com vidro são maiores e formam pequeninos oratórios. As medidas são fitas franjadas, com o nome ou iniciais do santo festejado, escrito a letras negras ou douradas; ao centro tem um registo, minúsculo, do santo. Representam estas fitas alguma medida uniforme. CHAVES, Luís. *Idem*, *ibidem*. p.7.

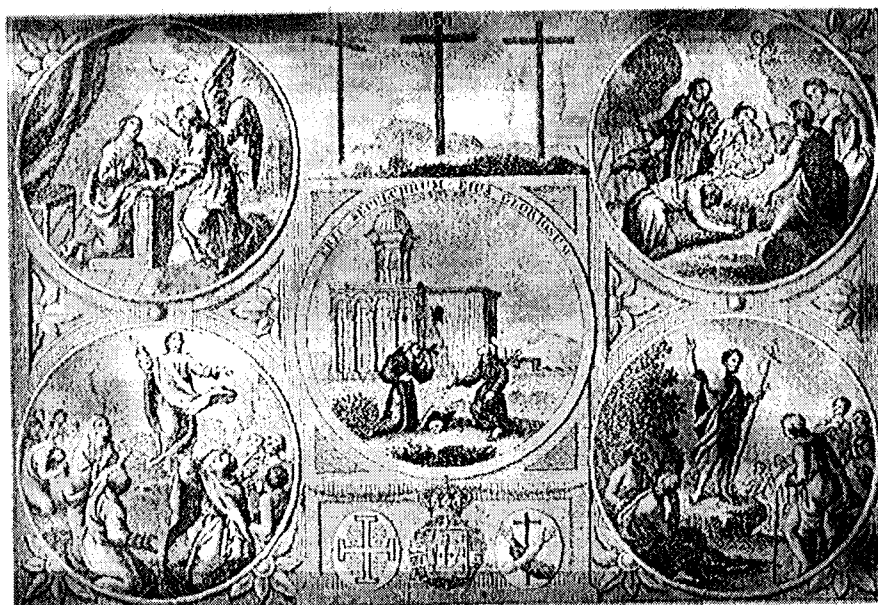
<sup>348</sup> Utilizavam como modelo o *Flos Sanctorum* ou *Acta Martyrum*, ou Passos da Paixão (se forem de Cristo), episódios da Historia Eclesiástica, de martírios, alegorias morais (mistérios da Trindade, da Conceição, do Sacramento), alegorias (os Santos com as mutilações do martírio, ou representação dos males de que protegem, por exemplo, Santa Luzia com os olhos numa salva na mão direita e palma na outra, São Marçal e a casa em chamas, etc. CHAVES, Luís. *Idem*, *ibidem*. p. 17.

<sup>349</sup> CHAVES, Luís. *Idem*, *ibidem*. p. 17.

<sup>350</sup> CHAVES, Luís. *Idem*, *ibidem*. p. 8. João Pedro de Cremonna, 1513, imprime em Lisboa, livro e legenda de todos os santos, que lhe serviu a muitos livros e ele utilizou pela primeira vez em Roma no **Missale Romanum**, em 1501. No **Regulamento de provisão de capellas, hospitaes, etc.** de D. Manuel, consta frontispício gravado por Luís Rodrigues (*Ludovicus Roderici*), impresso em 1513. Valentim Moravia, 1514, imprimiu gravuras religiosas, entre elas a da Virgem no **Compromisso da Confraria da Misericórdia**. Germão Galharde ou Galhardo, usa a ilustração de crivo, folhagem branca sobre negro, e imprime a vida de S. Domingos, com gravura do santo, em 1523. Cristovam Rodrigues de Oliveira, 1551, imprime **Sumario é que brevemente se contem algumas cousas (assi ecclesiasticas como seculares) que haa na cidade de Lisboa**. E João de Barreira e João Alvarez imprimem em 1542, **Livro ordinário do officio divino**, com ilustrações de gravura religiosa. *Idem*, *ibidem*. p. 13-14.



**Fig. 6 Modelo de estampa “Jesus da Paciência”**



**Fig. 7 Modelo de estampa “Narrativa da vida de Jesus”-  
ao centro São Francisco e Santo António**

Nos fins do século XVI, preferia-se, as vezes, a gravura em cobre, para os livros de grande tiragens, os Livros de Horas, por exemplo, porque a chapa de madeira “cansava” muito mais depressa, e deformava as estampas e vinhetas com a impressão sucessiva.<sup>351</sup>

<sup>351</sup> Em 1574, aparece a 1ª gravura em metal é atribuída a Jeronimo Luís, uma gravura metálica do *Sucesso do segundo Cerco de Diu*, de Jeronimo Corte Real(1574). Foi impressor António Gonçalves que 1572 fez as primeiras edições de *Os Lusíadas*. CHAVES, Luis, Idem, ibidem. p. 18b

Dos gravadores portugueses que fizeram gravuras neste século XVI, talvez o único identificável é Luís Jerónimo ou Jerónimo Luís, pois a maioria, nacionais e estrangeiros, assinavam com iniciais. Alguns impressores, teriam eles próprios feito também a gravura de ilustração.

No século XVII vai ter grande utilização, em Portugal, a gravura a talho doce, por intervenção estrangeira. A gravura feita por estrangeiros, especialmente flamengos e franceses, sendo a gravura metálica a dominante, que iria suplantará a xilogravura, reduzida desde então às imprensas populares da “literatura de cordel”, tanto por tradição, como pela resistência às inovações.<sup>352</sup>

Os gravadores das melhores tipografias não assinavam suas obras, senão excepcionalmente as gravuras. Muito menos o faziam os gravadores populares, pois as estampas que circulavam eram de interesse público. Tipógrafos que aprendiam a sua arte, passavam a procurar nos folhetos populares e folhas soltas, o sustento da sua oficina. Exploravam o gosto do público e davam-lhe a literatura que ele tanto apreciava. As ilustrações faziam-nos ao gosto tradicional, de forma rude sem o apreço artístico e raros eram os livros impressos com valor técnico.

---

<sup>352</sup> Destacam-se estampas da Vida de São Bartholomeu dos Martyres, de 1619; figuras de santos dominicos, da Historia da Ordem de S. Domingos (1623-1679) de Fr. Luís de Sousa; Lucas Vosterman, fez gravuras para a Chronica da Companhia de Jesus na provincia de Portugal, de Baltasar Teles, 1645. CHAVES, Luis. Idem, ibidem, p. 20.

Foi este comercio da literatura corrente, que motivou a divisão da arte tipográfica: artística, cultivada pelos impressores portugueses e estrangeiros, que se dedicavam à grande obra literária; e popular, exercida pelos que, de menos ambições literárias e de maiores ambições de negocio, se entregavam ao género das narrativas do povo. O mesmo se deu com os gravadores. O que não quer que os impressores mais perfeitos não tivessem editado folhetos ao gosto popular.<sup>353</sup>

A gravura artística desenvolve-se no século XVIII, com perfeição, atingindo no reinado de D. João V, o seu período mais brilhante, pela qualidade do trabalho dos gravadores, que na maioria, eram de origem estrangeira.

A gravura erudita obteve progresso que se manifestava no material e na técnica, enquanto os gravadores populares mantiveram a impressão antiga. Reimprimiam-se as obras dos escritores preferidos e imprimiam-se outras novas. As edições novas vinham com as estampas velhas, outras proviam das estampas de folhas, folhetos, devocionários. Entre as mais grosseiras figuravam cenas religiosas, de desenho primitivo, coloridos a tinta de água ou a lápis, manualmente, sobre as figuras a cobrir, que ensopavam as margens, campos e encaixes, que eram adaptados da mesma chapa para diversos santos, alterando a identificação, que eram manuscritas, ou, muitas vezes, se aplicavam posteriormente. Usavam o nome dos santos e as invocações inicialmente em Latim; também em jaculatórias e em salmos aparecendo, muitas vezes, nesta língua litúrgica.

---

<sup>353</sup> Eram bons os gravadores portugueses que saíram desta influencia hispano-flamenga. Em 1610, António Pinto gravou e assinou uma estampa de Nossa Senhora, na Historia do aparecimento de Nossa Senhora da Luz, de Fr. Roque do Soveral, impressa por Pedro Craesbeeck; em 1629, João Baptista fez seu retracto a oferecer um livro à imagem de Nossa Senhora da Cruz, ante a qual ele está de joelhos; em 1653 trabalha para o Jardim da Sagrada Escritura, de Cristóvão de Lisboa; em 1625, Bento Mealha ilustrou com vistas a Jornada dos Vassallos da Casa de Portugal, de Bartolomeu Guerreiro e o frontispício que assinou da Doutrina Catholica, de Fernam Ximenes, 1625. Agostinho Soares Floriano foi gravador no segundo quartel do século XVII e Josefa de Óbidos, 1653, gravou o frontispício dos estatutos da Universidade de Coimbra; Outro gravador a água-forte foi António Pereira, com os brasões e a Adoração do Santíssimo Sacramento, das Obras de Lucas de Andrade, 1671; Francisco Gomes gravou a maioria das figuras alegóricas das Empresas de S. Bento, do beneditino Fr. João dos Prazeres, 1682. CHAVES, Luis. Idem, ibidem. p. 22-23.



A venda de publicações literárias juntavam-se as estampas, como as anunciadas na Gazeta de Lisboa:

Sahio á luz Novena em louvor de Maria Virgem Auxiliadora dos Christãos: a mesma Novena he precedida de huma noção abbreviada da Instituição, obrigações, e vantagens desta Irmandade, e de algumas Orações devotas e Indulgencias concedidas pelos Summos Pontífices, e accrescentada nesta 3ª edição com as Indulgencias concedidas por Sua Eminencia aos Confrades e mais devotos desta Senhora. Esta Novena vende-se por 80 reis na loja de João Henriques, na rua Augusta N.º, onde também se vendem os Registos da mesma Senhora a 5 reis, e os Bentinhos estampados em panninho, cada 25 a 60 reis.<sup>354</sup>

Em todos estes exemplares da chamada “literatura de cordel”, mas, sobretudo, nas de carácter religioso, interveio sempre a gravura de artistas populares, mais ou menos rudes, sempre obedientes a tipos consagrados que cristalizaram na fantasia do artista e no gosto do publico.

A utilização dos registros dos santos estava no gosto popular:

Sendo a Virgem Nossa Senhora, debaixo do título de Sua Conceição Immaculada, a Protectora destes Reinos, e que lhes tem valido em todas as suas tribulações, e calamidades, nas actuaes circunstancias em que a Justiça Divina nos castiga com o flagello da epidemia que tem grassado, ainda mais se patentêa esta Poderosissima Protecção de Maria Santissima, por isso que se tem experimentado, que todas as pessoas que com Fé viva, e confiança tem pregado a estampa da Santissima Virgem da Conceição nas portas de suas casas, as tem admiravelmente livrado do terrivel flagelo: faz-se este avizo a todas as pessoas, que deste modo quizerem implorar o Patrocinio de Nossa Senhora.<sup>355</sup>

O movimento artístico da gravura, do século XVIII, deve-se a criação da Academia Real da Historia, oficialmente instituída por D. João V, pelo Decreto de 8 de dezembro de 1720. D. João V, servia-se dos seus enviados diplomáticos nas cortes estrangeiras para

<sup>354</sup> JORNAL Gazeta de Lisboa, n. 18, 1833.

<sup>355</sup> JORNAL Gazeta de Lisboa, n. 147, 1833.

contratar artistas gravadores.<sup>356</sup> Para o desenvolvimento da literatura e expansão da academia, mandou vir do exterior tipógrafos para lhe comporem os livros, e gravadores para os ilustrarem. A gravura portuguesa, avulsa, compõem livros, cenas históricas, retratos de personagens, reis e nobres, cenas mundanas, devoção religiosa, tiveram uma produção extraordinária.<sup>357</sup>

Os livros da Academia vinham com belas gravuras a buril, portadas, vinhetas alegóricas, e no principio dos capítulos com letras capitulares. Os gravadores que mais produziram foram *Debrie e Rochefort*.<sup>358</sup>

A Academia de Historia não conseguiu cumprir o programa inicial até a sua extinção, em 1776. Sob o impulso e iniciativa do Duque de Lafões, D. João Carlos de Bragança, à frente de um grupo de homens ilustres, entre os quais o Abade Correia da Serra, foi criada, em Lisboa, a Academia Real das Sciencias, no reinado de D. Maria, em 24 de dezembro de 1779, com inspiração francesa e triunfante, compuseram retratos da Família Real. O último gravador italiano deste período, foi *Bartolozzi*, em 1802.<sup>359</sup>

Encontra-se anuncio das suas estampas:

Na Loja de Carvalho aos Martyres se vendem as seguintes Estampas gravadas pelo habil Artista Bartolozzi, o Retracto do SS. P. Pio VII, dito do Principe Regente N. S., e a Estampa de Nossa Senhora das Dores. Na mesma loja se vendem o Retracto de André Hoffer, Chefe dos Tyrolezes; Carta Militar das principaes Estradas de Portugal; dita Geografica de

<sup>356</sup> André de Melo e Castro, enviado extraordinário em Roma, em 1711, embaixador em 1721, Governador e capitão-Geral das Minas em 1732 e vice-rei do Brasil em 1736. Outro enviado que contribuiu para a obra artística de D. João V e da Academia Real de Historia foi Diogo de Mendonça Corte real. Na sua permanência na Haia contratou os primeiros gravadores que vieram a Portugal: Theodore André Harrayn (1726); Jean Rousset (1726); Rochefort (1726). CHAVES, Luis. Idem, ibidem. p. 77

<sup>357</sup> CHAVES, Luis. Idem, ibidem. p. 57.

<sup>358</sup> Vale lembrar que, contém na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, obra gravada de Debrie, série de estampas gravadas para a Historia Genealógica da Casa Real Portuguesa, recolhidas na secção de estampas e organizadas em catálogo pelo Dr. José Zephyrino de Menezes Brum, em julho de 1878. Conferir, Estampadas Gravadas por Guilherme Francisco Lourenço Debrie. Catálogo organizado pelo Dr. José Zephyrino de Menezes Brum. Rio de Janeiro: Oficinas de Artes Graphicas da Bibliotheca Nacional, 1908.

<sup>359</sup> CHAVES, Luis. Registro dos Santos. Catálogo, com um estudo preambular e notas, da colecção de "registros" de Aníbal Fernandes Tomás, hoje no Museu Etnológico Português. Lisboa: Imprensa Nacional, 1925. p. 33.

Portugal, copiada de W. Faden, feita na Impressão Regia em 1810; Mappa de Portugal e Hespanha de D. Thomas Lopes: estas mesmas Cartas se vendem já promptas para Carteiras, muito comodo principalmente aos Senhores Officiaes do Exercito. Tambem se achão na mesma loja os Retratos das Heroínas Hespanholas que mais se tem distinguido; e geralmente todas as Estampas que se tem publicado depois da Restauração. Lisboa. Na Impressão Regia. Anno 1810. Com licença.<sup>360</sup>

Em finais do século XVIII, foram criadas em Lisboa, em 1769, a primeira escola oficial de gravura, agregada à Impressão Régia, que teve como seu primeiro Director Joaquim Carneiro da Silva. Em 1782, foi decretada a criação da “Aula de Desenho de Historia”, por D. Maria I. Foram professores Joaquim Manuel da Rocha, de Desenho de Corpo Humano; José da Costa e Silva, de Arquitectura; Joaquim Carneiro da Silva de Gravura; Eleuterio Manuel de Barros, substituiu Carneiro da Silva, até 1811, em que por doença foi substituído por Faustino José Rodrigues no Arsenal do Exército, que possuía a “Escola de Desenho e Gravura”, desde 1794, tendo à frente João Figueiredo, desenhador e gravador de medalhas.

Estes artistas gravaram estampas para livros, fazendo, também, registros de santos, que mesmo com o carácter dos registros populares, anónimos e rudes, possuíam valor artístico como os das obras dos livros. Alguns registros eram perfeitos quadros reduzidos, em gravuras sob cobre e aço. Assim, como as medalhas piedosas que eram cunhadas pelas irmandades ricas, também os registros de artistas eram solicitados por pessoas de posses.<sup>361</sup>

Em 1779, D. Maria I fundou a Aula de Desenho da Companhia dos Vinhos do Alto Douro, no Porto. Foi seu primeiro Director António Fernandes Jacome, a quem sucedeu Vieira Portuense, em 1802, o gravador José Teixeira Barreto, do Porto e, por fim, o gravador, também portuense, Raimundo Joaquim da Costa, cerca de 1830. Vieira

<sup>360</sup> JORNAL Diário Lisbonense, n. 66, 1810.

<sup>361</sup> CHAVES, Luis. Idem, ibidem. p. 43-45.

Portuense apenas fornecia desenhos para os registros de santos, assim como, Domingos António Sequeira.

A circulação e venda de estampas variadas aparecem em anúncios de gazetas de Lisboa, com temas diversos:

Annuncios:

Huma Estampa que representa os Triunfos da Cidade do Porto, Dedicada ao Governador da mesma Cidade o Excellentissimo Senhor Nicolao Trant. Vende-se por 400 réis, e por 600 illuminada, na loja de António Manoel, na Arcada do Senado.<sup>362</sup>

Ou ainda:

Aviso:

Sahio á Luz: o Retracto em corpo inteiro do Excellentissimo Senhor Marquez de la Romana, magnificamente gravado; no qual se vê este Chefe Militar a cavallo, dirigindo o embarque em Dinamarca; acção a mais heróica que se tem executado; representando ao mesmo tempo as tres passagens mais celebres que concorrerão; a saber: o Juramento Solemne dos Hespanhoes, o Auxilio da Esquadra Ingleza, e a horrivel matança de todos os cavallos que não se podião embarcar. Brevemente sahirá hum folheto que deve acompanhar o Retracto, onde se tratão todas as acções e operações Militares deste Heroe. Esta Estampa he dedicada à Generosidade Britanica; vende-se na loja de António Manoel Polycarpo da Silva, na Arcada do Senado; e nas do costume<sup>363</sup>.

Em meados do oitocentos, a litografia veio trazer facilidade e economia no trabalho, o que teve a preferência dos artistas, inclusive, para a impressão dos registros de santos. Mas não por muito tempo, diante das novas técnicas como o processo fotográfico e heliográfico.

---

<sup>362</sup> JORNAL Diário Lisbonense, n. 57, 1811.

<sup>363</sup> JORNAL Diário Lisbonense, n. 90, 1810.

## Capítulo - V Estilo

O recorte temporal para o estudo sobre a pintura religiosa, em Salvador, entre 1790 a 1850, permite caracterizar a tradição barroca promovida pelas ordens primeiras e terceiras, irmandades e elites baianas a partir do primeiro quartel do século XVIII e adoção do novo gosto neoclássico decorrentes de mudança com a vinda da Família Real para o Brasil, no século XIX.

Essa tradição barroca foi influenciada pelo desenvolvimento artístico português que teve, segundo Victor Serrão, sua formação na pintura portuguesa protobarroca, executada e imbuída de modernidade consonante com o processo de viragem estética conduzido em diversos espaços da Europa. Nesse sentido, o autor considera algumas tendências de alinhamento estético verificado também em Lisboa, atribuindo-lhe o carácter de “centro artístico” autonomizado no contexto do Portugal Restaurado.<sup>1</sup>

Em “Mentalidade e estética barroca na Bahia colonial”, Ana Palmira Casimiro, ressalta que havia a necessidade de formas luxuosas, do fausto e do esplendor em ambientes oficiais, manifestações solenes, como as procissões e os demais actos litúrgicos, todos voltados para a manutenção do estatuto social das elites locais. Era o gosto da arte erudita europeia adaptada as condições locais.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> SERRÃO, Vítor. **História da arte em Portugal – o Barroco**. v. 4. Lisboa: Editorial Presença, 2003. p. 49. Essas tendências de alinhamento estético na pintura nacional portuguesa, em linhas gerais, segundo o autor são: **pintar ao moderno**: a originalidade expressa-se através da linguagem pictural, assumindo características globalizantes, **pintar ao natural**: traduz-se no realismo possível, tornando a obra representação do natural, **pintar com clareza**: o discurso da Igreja contra-reformista possuía a intenção de intervir e catequisar, portanto proibia-se representações que considerassem *falsos dogmas*, daí deriva **pintar com inflamação do espírito**: para se retratar com fidelidade fazia-se necessário ter fé, sendo também um sintoma do nacionalismo do Portugal Restaurado, **pintar em liberdade**: parte do discurso estatutário de classe, traduzindo-se na luta dos pintores a óleo. p. 51-55.

<sup>2</sup> CASIMIRO, Ana Palmira B. S. **Mentalidade e estética na Bahia colonial**: a Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Bahia e o frontispício da sua igreja. Salvador: Fundação Cultural da Bahia/ Empresa Gráfica da Bahia, 1996. p. 139-140.

O embelezamento dos templos e objectos relacionados ao culto encontrou no barroco elementos decorativos, diversificados em materiais nobres e com apelo à percepção dos sentidos humanos. Para as confrarias era a estética coerente ao sentimento religioso que buscava a salvação da alma, mas também os prazeres materiais e a ostentação do poder social.<sup>3</sup>

A construção do espaço barroco passou por discussões no mundo europeu, desde a última década do século XVII até a primeira metade do século XVIII, sobre a estrutura interna e externa e a decoração. Neste contexto, contribuíram nestas questões espaciais,

pintores italianos como *Pietro Cortona*, em sua “Gloria dos Barberini” (1637), *A Bacciccia*, em seus frescos de Gesú (1679) e sobretudo, *Andrea Pozzo* em sua “Gloria de Santo Ignacio” (1691-94), iniciaram o que foi definido como barroco decorativo e que constituiu a ideia de espectáculo e triunfo.<sup>4</sup>

Entre os temas capitais do barroco europeu, nos séculos XVII e XVIII, estão os jogos espaciais da arquitectura, o uso do adorno e o sentido de espaço em movimento até o infinito.<sup>5</sup> Alguns artistas aceitaram o extravagante, o caprichoso e até o estranho, herança do maneirismo, como qualidade positiva e até a base de uma estética predominante.

A ideia da perspectiva era um dos temas que auxiliavam no ideal de espaço infinito. *Bernini*, ao criar a “*Scala Regia*” do Vaticano, dava a demonstração do uso do

---

<sup>3</sup> CASIMIRO, Ana Palmira B. S. Idem, *ibidem*. p. 139.

<sup>4</sup> CREMADES, Fernando Checa; TURINA, José Miguel Morán. *El Barroco*. Colección Fundamentos 77. Madrid: Istmo, 1989. p.85. Entre 1693 e 1700, Andrea Pozzo escreveu “Prospettiva de pittori e architetti”, onde desenvolveu suas ideias acerca da perspectiva e da quadratura.

<sup>5</sup> A geração que surge em Roma até 1630, isto é, de Bernini, Borromini e Pietro de Cortona, colocam um sentido espacial novo, principalmente o do uso da planta elíptica como matriz geradora do conjunto. CREMADES, Fernando Checa; TURINA, José Miguel Morán. Idem, *ibidem*. p.78.

classicismo e da iluminação como meios necessários para conseguir o ilusionismo de espaço infinito.<sup>6</sup>

As obras de *Guarino Guarini* e *Andrea Pozzo* tiveram grande aceitação na Europa e, sobretudo, no mundo católico do centro europeu. *Guarini* viajou a Lisboa, Paris e Praga deixando obras que causaram enorme impacto.<sup>7</sup>

O equilíbrio entre estrutura e decoração foi sustentado com dificuldade pelos mestres italianos do século XVII, e o predomínio pelo decorativismo foi a qualidade mais chamativa da arquitectura. Dessa forma, como foi visto no Capítulo IV, o excesso decorativo foi sustentado também por um conceito religioso em que a propaganda da fé católica necessitava se impor.

A tendência ao decorativismo aparece na Espanha, desde a segunda metade do século XVII, inicia-se em Portugal e também avança para as Américas. No Brasil, o problema é posto de forma peculiar, pois os valores espaciais e plásticos, principalmente, na arquitectura são interpretados de forma elementar e redutor.<sup>8</sup>

A ideia de espaço foi construída pelos estudos de perspectiva, mas também, pelo desenho e pela cor, que influenciaram de maneira especial nas grandes obras de afrescos, pinturas e edifícios da época. O tema começou a ser colocado através de distintos modelos propostos pelas escolas veneziana e florentina-romana que mantiveram a primazia da cor. Desta forma, as discussões sobre a preponderância da cor

---

<sup>6</sup> CREMADES, Fernando Checa; TURINA, José Miguel Morán. p.85. Em 1736, afirmava Leone Pascoli sobre a vida de Padre Pozzo: "Lo que me parece más prodigioso de todo es la perspectiva, que engañando a la vista a su placer nos hace ver lo que no existe, y hace caer a nuestros sentidos en lo que visto más tarde, o más cerca, o desde outro punto no encuentran".

<sup>7</sup> CREMADES, Fernando Checa; TURINA, José Miguel Morán. p. 86.

<sup>8</sup> A criação da espacialidade barroca encontra o melhor exemplo na obra de Antonio Francisco de Lisboa, o Aleijadinho, no Santuário do Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas do Campo, precedido pela cenográfica escada, onde se depara com seis grupos de profetas que adquire um sentido teatral e coreográfico, tendo que percorrer seis pequenas capelas e sessenta e sete figuras estilizadas que recordam a paixão de Cristo. CREMADES, Fernando Checa; TURINA, José Miguel Morán. Idem, ibidem. p.92

sobre o desenho, desenvolveram-se, cada vez mais, no barroco como também se contrapunham à prática artística do desenho como base intelectual do classicismo.<sup>9</sup>

Para alguns defensores do desenho, existiam quatro partes de um programa normativo: boa maneira, proporção, anatomia e perspectiva.<sup>10</sup> A prática do desenho uniam-se a tradição e as investigações geométricas e ópticas próprias do racionalismo do século XVII.

Mas sem dúvida que, a preocupação da representação do espaço barroco, estava na ilusão do infinito, no ponto de vista e situação do espectador na obra de arte. O uso de espelhos, cenas pintadas em painéis e tectos ampliando os espaços interiores, a ideia de espaço teatral, espaço concebido como cenário para obras esculturais, conjuntos retabulísticos, cerimónias e procissões que compuseram, em especial, o espaço sagrado.

O conhecimento acerca das características estilísticas do barroco agregava ao trabalho do artista o avanço da perspectiva<sup>11</sup> no século XVIII, em Portugal, substituindo a tradição ornamental do século anterior em uma decoração mais complexa para os padrões decorativos da época. Os brutescos são substituídos pela quadratura, as cenas hagiográficas simples dão lugar ao painel central com escorços.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> CREMADES, Fernando Checa; TURINA, José Miguel Morán. p. 96.

<sup>10</sup> CREMADES, Fernando Checa; TURINA, José Miguel Morán. p. 98.

<sup>11</sup> MELLO, Magno Moraes. **A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V.** Lisboa: Estampa, 1998. p. 71-84. Baseia-se no estudo de E. Panofsky para ampliar o conceito de “ver através de” ou “ver claramente” que aproxima-se da ideia de Brunelleschi. Analisa o assunto de forma abrangente com a perspectiva tem como objectivo representar as formas do objecto a partir da distancia a que este se encontra do contemplador, distinguindo a perspectiva linear e aérea. Também trata dos efeitos ou deformação como a anamorfose e a representação do escorço, em que são reduzidos partes de um objeto ou de uma figura para que apareçam mais curtas à medida que se afastam do espectador.

<sup>12</sup> Sobre o brutesco, Magno Mello considera referencial o estudo da tradição da pintura nacional em que está inserida o brutesco, como uma adaptação ao gosto local. E avança para a evolução entre o brutesco e a pintura de perspectiva como dois géneros decorativos. Recomenda-se Vitor Serrão e magno Moraes Mello, **A pintura de tectos de perspectiva arquitetónica no Portugal Joanino (1706-1750)** in cat. **A pintura em Portugal ao tempo de D. João V, 1706-1750: Joanni Magnifico**, Lisboa, IPPAR. p.83-95.



A pintura de tecto da portaria de São Vicente de Fora, executada em 1710, pelo italiano *Vicenzo Baccherelli* (1672-1745) foi a única obra que restou após o terramoto de 1755, em Lisboa, tornando-se referencia para o estudo da pintura quadraturística italiana em Portugal e do núcleo de pintores de tectos portugueses, como António Lobo, António Simões Ribeiro, Jerónimo da Silva, João Nunes de Abreu, António Serra e Vitorino Manuel Serra, entre outros.

A pintura em perspectiva de origem italiana e difundida em Portugal, com algumas diferenças, foi analisada como adaptação a uma realidade própria e não exclusivamente por causa de poucos recursos. Esta pintura se relacionou com os avanços da pintura italiana e nomeadamente dos tratados de arquitectura divulgados a partir do século XVI. No século XVIII, houve o uso da quadratura como recurso em cenários teatrais ou em pintura de cavalete. Em Portugal, o termo tinha o sentido de decoração com ornatos de arquitectura.<sup>13</sup> Na pintura de tectos em perspectiva, associou-se a quadratura tendo no centro, a abertura espacial que alongava o espaço pictórico.<sup>14</sup>

Para a representação do objecto ou figura foi utilizado o escorço que é uma redução das formas disposta obliquamente para proporcionar a ilusão de distanciamento.

---

<sup>13</sup> Segundo Magno Mello, distingue-se dois conceitos da quadratura. A aplicação puramente geométrica, isto é, a redução de qualquer figura a um quadrado de igual superfície. E como pintura de falsa arquitectura, ou seja, a representação numa superfície plana, em abobadas ou em cúpulas, de efeitos espaciais de arquitetura, com o auxílio da perspectiva, para produzir o efeito de que as partes de um objecto devem ser reduzidas produzindo a ilusão de que são mais curtas e mais estreitas à medida que o observador se afasta. MELLO, Magno Moraes. *Idem*, *ibidem*. p.76.

<sup>14</sup> Mais uma vez, Magno Mello afirma que o sentido de espaço tem sua correspondência com o termo italiano "sfondato" que é a criação de um espaço ilusório dando continuidade ao ilusionismo do espaço arquitectónico, como um rasgamento, rompimento, ou uma abertura no suporte arquitectónico. MELLO, Magno Moraes. *Idem*, *ibidem*. p. 80.

Na representação de cenas centrais, em Portugal, houve uma adaptação dos métodos italianos, que buscavam transmitir ao espectador a ideia de espaço infinito. Desta forma, houve uma redução a uma espacialidade finita, ligada a um sistema construtivo do templo português, e a uma forma tradicional de apresentar as cenas que estão na pintura do brutesco.<sup>15</sup>

Esta forma, segundo Magno Mello, prejudica a continuidade entre a quadratura e o espaço ilusório central (sfondato).<sup>16</sup> Tal modelo se acentua, na segunda metade do século XVIII, quando ocorreu um esgotamento do programa plástico barroco e se teve formas mais ornamentais, como o estuque e temas isolados que destacavam-se na cena central.

O programa iconográfico da Igreja do Menino Jesus, de Lisboa, tem acima da cornija real, uma falsa balaustrada a envolver o tecto e, nos ângulos, pilares onde observa-se serafins ou personagens bíblicos sobre a mesma balaustrada. Nos extremos dos alçados laterais encontra-se os quatro evangelistas: São Lucas, São Mateus, São Marcos e São João. Quatro arcos, um por alçado, revelam a capacidade de simulação perspética usada pelo artista para criar falsos espaços. No quadro central, num ilusionismo aéreo, observa-se a coroação da Virgem pela Santíssima Trindade, rodeada por anjos e querubins. Acima da cornija, um conjunto de misulas e figuras femininas suportam uma outra cornija onde assenta toda a estrutura de arquitecturas construídas ilusionisticamente em *sotto in sú*, com um ponto de perspectiva central. As colunas de fuste liso e capiteis coríntios acentuam o sentido de verticalidade da composição. Em

---

<sup>15</sup> Este gosto vem desde o século XVII, que através do uso de cartelas figurativas aplicadas ao tecto, que comunica direta e frontalmente. Desta forma, o uso do espaço finito e pouco escorço não considera como sinal de incapacidade técnica por parte dos artistas portugueses. MELLO, Magno Moraes. Idem, ibidem. p. 88. Ver também SERRÃO, Vítor. *História da arte em Portugal – o Barroco*. Idem, ibidem. p. 55-62.

<sup>16</sup> MELLO, Magno Moraes. Idem, ibidem. p. 86-87.

cada uma das aberturas ao centro do tecto está representada, em ilusionismo aéreo, uma alegoria.<sup>17</sup>

Em Andrea Pozzo, o programa iconográfico que tem como modelo o seu tratado adoptado em Portugal, e também, no Brasil, apresenta acima da cornija real, uma falsa balaustrada a envolver o tecto e, nos ângulos, pilares onde observa-se serafins ou personagens bíblicos sobre a mesma balaustrada. A estrutura arquitectónica, sobreposta em andares, com colunas de fustes e capiteis, é envolvida por uma balaustrada que se desenvolve o painel central.<sup>18</sup>

É importante dizer que, muitos pintores, em Portugal, da fase da decoração em brutesco se adaptaram à nova concepção do espaço em profundidade e uso da perspectiva linear e passaram a utilizar o termo quadraturista ou decorador, especialista em pintura ilusionista em Portugal.

Uma nova iconografia apareceu com grande uniformidade em todo mundo católico, diante das controvérsias religiosas, frente a justificativa preconizada pelos protestantes de que a salvação se daria somente através da fé. Nesse sentido, desenvolveu-se, como foi analisado no capítulo III, a arte religiosa em prol da defesa da moral cristã e da necessidade de boas obras, gestando toda uma iconografia sobre

---

<sup>17</sup> Em "A pintura do tecto da nave da igreja do Menino Jesus" em Lisboa, trata de fazer uma comparação com tectos de quadratura coevos do Menino Jesus e que tem um programa iconográfico semelhantes, cujo modelo está em Andre Pozzo. Entre esses, destaca: a pintura da sacristia da igreja do Loreto em Lisboa, pintado por Antonio Sapeiro, em 1703-1704, uma das poucas composições do tempo de D. Pedro II que se apresenta totalmente numa perspectiva de ilusionismo aéreo. O tecto original da igreja da Pena, em Lisboa, pintado por Antonio Lobo, em 1718, que é um tecto abaulado, forrado de madeira, com pintura a óleo, que apresenta uma composição monumental de arquitetura fingida. A pintura a fresco do tecto abobadado da nave da igreja do santuário de Nossa Senhora do Cabo Espichel, de 1740, corresponde a uma das mais complexas e notáveis obras de "quadratura" realizada em Portugal. SANTOS, José de Brito Ferreira dos. **A pintura do tecto da nave da Igreja do Menino Jesus**. Lisboa, 2000. Dissertação (Mestrado) em Historia da Arte na Universidade Lusíada. p. 91.

<sup>18</sup> Sobre os tractados como forma de divulgação da perspectiva além da actuação de Vicente Bacherelli, ver a ultima publicação de Magno Mello e tradução de tratado de Pozzo em Portugal. Cf. MELLO, Magno Moraes. **Os tectos pintados em Santarem durante a fase barroca**. Santarem: Camara Municipal de Santarem, 2001. p. 160, MELLO, Magno Moraes. Cod. 444 um manuscrito da Biblioteca Nacional (Lisboa) do *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, de Andrea Pozzo. In: Leituras: Revista Biblioteca Nacional. Lisboa, S. 3, n. 9 – 10, out. 2001 / out. 2002.

o tema da caridade. Um dos melhores exemplos constituiu a série de pinturas que decoram o Hospital da Caridade de Sevilha, onde as obras de Misericórdia de *Murillo*, com destaque a pintura de Santa Isabel de Hungria curando os enfermos, em Sevilha, e que tem reproduzido, no Brasil, através do painel na Ordem Terceira de São Francisco de Salvador (ver anexo iconográfico fig. n. 211) de autoria de Cunha Couto, onde o motivo era difundir o exercício da caridade como único caminho para a salvação.<sup>19</sup>

Deve-se observar que esta pintura é muito semelhante à estampa existente no anexo iconográfico, onde a disposição das personagens e dos elementos utilizados pelos mesmos são idênticos (ver anexo iconográfico fig. n. 276).

Outro tema corrente debatido no ideário da Reforma concernente a real presença de Cristo na Eucaristia, se produziu obras com o objectivo de culto a este Sacramento. Um dos exemplos mais notáveis é a série de tapetes do “Triunfo da Eucaristia” desenhado por Rubens para o Mosteiro das Descalças, nele, a vitória da Igreja se identifica com a Eucaristia e adopta o esquema do triunfo clássico: o sacramento sobre um carro triunfal, rodeado de seus defensores – os Padres da igreja, os Papas que tem sustentado os dogmas e as austrias espanholas – e seguido por seus inimigos vencidos e acorrentados a seu carro – o paganismo, a filosofia e a heresia, símbolos, respectivamente, da ignorância, da dúvida e do ódio. Na Bahia, tem-se parte resumida desta iconografia na pintura do tecto da nave da Igreja do Passo em Salvador da Bahia (ver anexo iconográfico fig. n. 99).

Para demonstrar sua instituição pelo Cristo e defender o milagre da transubstanciação se transfere o tema central da iconografia da Santa Ceia, cujas representações insistiam sobre o momento da consagração mais do que sobre o da

---

<sup>19</sup> SANTOS, José de Brito Ferreira dos. *Idem*, *ibidem*. p. 223.

traição de Judas. Têm-se na Bahia nas igrejas analisadas neste trabalho várias representações da Santa Ceia (ver anexo iconografico figs. n. 36, 38, 182 e 215).

Da mesma forma, a autoridade do papado sofreu criticas unânimes dos protestantes, o que levou a igreja a converter seu primeiro templo, a Basílica de São Pedro, em autentico monumento em sua defesa. Temas como a entrega das chaves e no interior da igreja, o trono vazio, como manifestação da sabedoria divina, coincidindo a autoridade do papado sob a inspiração directa do Espirito Santo; os outros temas, como a historia de São Pedro, as tumbas dos Pontífices, as efigies dos primeiros quarenta papas – todos eles santos – ou a presença no vestíbulo dos dois imperadores, Constantino e Carlomagno, que se submeteram a sua autoridade, constituem argumentos de defesa do papado.

Assim, a defesa e a afirmação do dogma são objecto dos programas decorativos de igrejas e capelas, que requerem na maior parte dos casos a presença de um teólogo ou quando menos um homem da igreja confiando aos artistas unicamente a parte material de sua execução.<sup>20</sup>

O dogma da virgindade de Maria, que havia sofrido os ataques mais fortes por parte dos protestantes, é convertido, para os católicos, em uma das questões principais de sua reivindicação. Daí a sua iconografia conhecer enorme êxito, como a “Virgem vencedora das heresias”, a “Virgem antes da criação”, a “Virgem rodeada de anjos e santos”, entre tantos outros. Porém, a imagem de maior popularidade é a da Imaculada Conceição, criada a partir de um modelo de princípios do século XVI, a Virgem aparece com os símbolos das letanias (ver anexo iconografico fig. n. 55, 66, 132, 171, 228).

---

<sup>20</sup> SANTOS, José de Brito Ferreira dos. *Idem*, *ibidem*. p. 222 – 225.

Durante o século XVII, se impõe a necessidade de proceder uma revisão profunda dos temas tradicionais e expurgar todos aqueles que por falta de uma base histórica, pudera ser objecto dos ataques protestantes. Esta revisão afectou principalmente aos temas da vida de Cristo e da Virgem, narrados pelos evangelhos apócrifos e pelas histórias legendárias dos santos, procedentes, em sua maior parte, da Legenda Dourada.<sup>21</sup>

Da vida de Cristo se escolheu, sobretudo, aqueles episódios que supõem momentos culminantes: o Nascimento, a Adoração dos Pastores e dos Reis Magos – reconhecimento publico do seu caracter divino, de sua missão. Porem, este movimento de depurar temas legendários de conteúdos tradicionais e de cunho popular não foram esquecidos pelos artistas, ordens religiosas e os próprios fieis (ver anexo iconografico figs. n. 5 – 6, 63, 96, 114 – 117, 146 – 154, 166 – 179, 184, 227 - 241).

A arte religiosa não reflectia unicamente a posição doutrinal da Igreja frente a Contra Reforma, mas também assumiu o caminho da mística ou a via de acção que preconizava os jesuítas, através da ascética, como meio de perfeição moral e mostravam o exemplo dos santos que vieram quase por completo substituir os temas bíblicos. A imagem dos milagres supõe um elemento básico para o seu culto.

Estes temas foram fomentados pela igreja e pelos jesuítas. Exemplo disso foi a obra encomendada pelos mesmos a Rubens que executou um ciclo de milagres de Santo Ignacio e São Francisco Xavier para a Igreja de Amberes, com um desejo compartilhada por todas as ordens religiosas de apresentar seus fundadores sob esta faceta. O santo e, especialmente, o mártir, se apresentam como novos heróis, como membros de uma humanidade superior e possuidores de uma série de qualidades arquétipos<sup>22</sup> (ver anexo

<sup>21</sup> CREMADES, Fernando Checa. Idem, *ibidem*. p. 227.

<sup>22</sup> CREMADES, Fernando Checa. Idem, *ibidem*. p. 229.

iconográfico figs. n. 45 – 47, 51 – 52A, 56; 69 – 75, 87 – 92; 162 – 170, 172 – 173, 176 – 177, 179 – 180, 182 – 210, 212, 214).

As cenas místicas eram realizadas em sua maior parte pelas ordens religiosas e seus membros gostavam de ver seus fundadores e santos sobre este aspecto; assim, os oratorianos impõem a imagem de São Felipe Neri em êxtase; os carmelitas reduzem a vida de Santa Teresa a três episódios: a reforma da ordem, a união mística e o anjo transpassando-a com a flecha, presentes todos eles na bula da canonização; os franciscanos insistem nos estigmas de São Francisco e na visão de Santo António de Pádua.

Ao mesmo tempo que a Igreja estava reivindicando o papel intercessor dos santos e dos mártires, insistia, também, sobre a importância das relíquias e seu valor devocional. Junto a esta iconografia, ao longo do século XVII, se popularizaram outros temas relacionados com a aparição de novas devoções e interesses de ordens religiosas: o Anjo da Guarda, a Sagrada Família, São José e o Menino com os instrumentos da Paixão, tão frequentes nas obras de *Murillo*, utilizados pelas ordens religiosas, pois encontraram ali representados seus ideais de humildade e obediência.

Reflexo das ideias do pensamento político e económico, fomentados a partir da Revolução Industrial iniciada na Inglaterra, no século XVII, as artes passam também por um processo de transformação nos gostos e nos estilos, o que resultou numa releitura das fontes do passado greco-romano, passando a denominá-lo de Neoclássico, movimento artístico que suplantaria o Barroco. Assim, já no século XVIII, elementos da arte grega e romana passaram a configurar os novos projectos da arquitectura, da escultura, e, um pouco mais tardiamente e com menos força, da pintura na Europa.

O neoclássico reflectiu, assim, os anseios e os interesses da época em figurava num cenário de livre arbítrio e do *laisse faire*, proposto pelo liberalismo económico e do anticlericalismo, buscava-se então o espírito da arte clássica que se ausentara durante toda a época do Barroco que se construiu sob os fortes ditames da Igreja Católica. Ao contrário, seria a vez do racionalismo, onde a dramaticidade do Barroco foi relegada em detrimento da valorização dos materiais e da sua aparência natural. Tais elementos encontraram sua consubstanciação primeira através das colunatas e capitéis, átrios e frontões triangulares que aparecem em demasia nos edifícios construídos nos primeiros tempos dessa fase, reproduzindo, assim, templos gregos e romanos.

O neoclassicismo firmado no início do século XIX, como um retorno ao mundo clássico, coexistiu, ao mesmo tempo, com tendências avançadas como o movimento romântico e com remanescências do barroco e rococó, presentes ocasionalmente, em obras de clara proposta clássica.

Desde a segunda metade do século XVIII, não se pode considerar uma única solução artística, pois ao lado do desprezo da época pelas propostas formais barrocas e rococós no mundo europeu, surgiam a volta ao clássico de forma inovadora.

Merece nota que, o Neoclássico além da valorização ao legado de Roma e Grécia antigas, trouxe à tona, devido aos achados arqueológicos, outras civilizações, até então desconhecidas para o grande público ocidental, como a chinesa e a japonesa.

A pintura é marcada pelo desejo de se retractar o belo – o que é também um traço da escultura, onde os exemplos da anatomia humana foram perfeitamente regatados pelos artistas, porém as linhas e formas voluptuosas foram substituídas pelas formas rectilíneas que propiciavam uma sobriedade ao espectador.

Em Roma, encontrava-se as origens do classicismo como também o surgimento de obras como *Reflexões sobre a imitação das obras gregas*, publicada em 1755 por J.



J. Winckelmann e, em 1764, publicou a “Historia da Arte da Antiguidade”, traduzida para muitas línguas. Winckelmann preconizou um novo ideal de beleza, fundamentado nas obras gregas.<sup>23</sup>

A Academia de Roma influenciou os artistas, nomeadamente, os artistas franceses. Os demais países europeus reflectiram as tendências registadas pelos dois núcleos: Roma e Paris, ainda que desenvolvido estilos de modo independente.<sup>24</sup>

Os problemas políticos enfrentados pelas diferentes nações europeias na segunda metade do século XVIII não impediram que valores artísticos convergissem para superar as tendências barrocas e rococós e fundamentar-se na beleza do mundo clássico. É um período de transformações no campo político, social, económico, intelectual e jurídico, que se faz através do desejo de igualdade, da universalização e unificação das leis e projectos de independência de novos Estados. O homem intenta melhorar suas condições de vida, com programas de reforma social, de educação, do conhecimento do universo e da natureza e no campo da arte se fundamenta com a criação das Academias, para a formação dos artistas.<sup>25</sup>

O interesse pelo passado greco-romano se fez através de ensinamentos da Antiguidade que podiam ser encontradas em locais que produziram suas maiores realizações e que determinou numerosas viagens e impressão de livros e artigos. As viagens à Grécia e Roma foram indispensáveis para conhecer as obras helenísticas.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Mengs e Carstens foram discípulos de Winckelmann e contribuíram com estudos helénicos na Europa. Em Paris, surgem teóricos como Etienne Brisseux (1660-1754) e Jacques François Blondel (1704-1774) que publicaram tratados em que deram enorme importância à arte clássica. In: MIRABENT, Isabel Coll. **Saber ver a arte neoclássica**. São Paulo: Martins Fontes. 1991. p.5.

<sup>24</sup> MIRABENT, Isabel Coll. Idem, ibidem. p. 6.

<sup>25</sup> MIRABENT, Isabel Coll. Idem, ibidem. p. 8 – 13.

<sup>26</sup> A divulgação se fez através de obras como, “As ruínas dos melhores momentos da Grécia” (1758) de Julien David Leroy, que deu a conhecer um conjunto de obras clássicas; J. P. Babin publicou em 1674 livro sobre Atenas; G. P. Piranesi (1720-1778) arquiteto e gravador, contribuiu para o conhecimento das ruínas representando-a em toda a sua grandeza, e o legado de Roma, que estimava superior ao grego, divulgado através de suas gravuras em obras como *Antichità Romana* (1756) e *Della Magnificenza*

Também a arqueologia contribuiu para a recuperação da arte clássica, através de escavações das cidades de Herculano (1738) e Pompéia (1748) realizado sob o patrocínio do Rei Carlos III. Os achados arqueológicos daquelas duas cidades romanas foram divulgadas em “Antiguidade de Herculano”.<sup>27</sup>

Esta renovação artística fundada no retorno ao classicismo, ao modelo de beleza natural, depurada de toda a imperfeição, teve entre as obras essenciais para a compreensão da pintura da segunda metade do século XVIII, o estudo de Anton Raphael Mengs, “Reflexões sobre a beleza e o bom gosto na pintura (1762)”. Mengs propunha como modelo estético os antigos gregos; na expressão, composição e vestuário, Rafael; no claro-escuro e no sentido da graça, Correggio; na cor e na aparência de verdade, Ticiano. Recomendava o conhecimento histórico dos temas e que os antigos não haviam se dedicado a grandes composições.<sup>28</sup>

Os artistas dos século XVIII combinavam temática greco-romana com tradição barroca. Somente J. L. David (1748-1825) consolidou as teses inovadoras de Mengs, e com a obra “O Juramento dos Horácios”, em 1784, surge o neoclássico na pintura.<sup>29</sup>

O estudo da obra de David permite compreender com nitidez as inovações pictóricas, o interesse em definir precisão o espaço, construído com a perspectiva, tende-se a colocar os personagens num mesmo plano pictórico, ênfase na linha para demarcar os objectos, assim o contorno é firme e seguro. As cores se reduzem as primarias, que servem para criar limites definidos entre as zonas, evitando

---

(1761). Seu interesse pelos efeitos pictóricos advém da sua preocupação com a autenticidade e a exatidão arqueológica, ainda que o cunho teatral que utilizava para obter efeitos de luz, o uso da perspectiva, aproximou estas imagens do romantismo. MIRABENT, Isabel Coll. Idem, ibidem. p.11.

<sup>27</sup> MIRABENT, Isabel Coll. Idem, ibidem. p. 11.

<sup>28</sup> MIRABENT, Isabel Coll. Idem, ibidem. p. 47.

<sup>29</sup> Com esta obra, David obteve êxito no Salão de 1785, devido não só ao tema, como a composição e à técnica. Quanto a composição destacava-se a perfeita integração das figuras com o espaço arquitectónico, com a gama de cores reduzida mas em tons quentes. O contraste entre a postura heróica dos homens e a sensibilidade das mulheres seria copiado por muitos pintores. MIRABENT, Isabel Coll. Idem, ibidem. p.49-52.

superposições e confusões, próprio do barroco; não se busca contraste de luz, a decoração secundária ou supérflua é suprimida, em benefício do tema central.

Os temas predominantes na pintura são: a história, a moral, retracto, cenas mitológicas, paisagens, momentos históricos da antiguidade e interpretação de acontecimentos históricos contemporâneos.

O estudo da pintura na capital da província da Bahia durante a centúria 1750-1850 mostrou a predominância da execução de inúmeras obras que obedeceram padrões de integração das artes para o embelezamento de recintos religiosos. As pinturas deveriam ser didáticas para o doutrinamento dos preceitos cristãos e dos mistérios da fé.

Em Salvador, na primeira metade do século XVIII, predominou a pintura decorativa nos templos religiosos. Ilustra essa preocupação o ajuste da Santa Casa de Misericórdia, em novembro de 1733, com o pintor António Rodriguez Braga, para dourar os forros dos dois coros e seus florões, e todas as cornijas do Corpo da Igreja, arco da Capela mor, e guarnições das janelas de baixo e de cima da mesma Igreja, tudo de ouro, e branco em correspondência do tecto por preço de 864\$000 réis. Depois de feito o dito ajuste, resolveu-se fazer um outro, pois acordaram que toda a obra das cornijas, janelas, púlpito e arco da capela mor de **brutesco** (grifo nosso) semelhante a dita cornija superior, sendo o arco da dita capela com a mesma obra por dentro e por fora, tudo em ouro e branco. Depois de longo debate sobre o aumento do preço se concluiu fazer a dita obra na forma referida por preço de 960\$000 réis, pagos em dinheiro. O mestre ofereceu, por esmola, fazer a cornija de dentro da capela mor de um lado a outro, obrigando-se a fazer a dita obra com “toda perfeição da arte.”<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> OTT, Carlos. *A Santa casa de Misericórdia da Cidade do Salvador*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / IPHAN, 1960. p. 171.

Clarival do Prado Valladares ao tratar do surgimento, ainda na primeira metade do século XVIII, de pinturas com painel central configurando elementos arquitectónicos e cenográficos, cita alguns exemplos como a pintura da Igreja de São Francisco Xavier, do Colégio Jesuíta de Santo Alexandre, em Belém do Pará, com representação de elementos arquitectónicos, porém em frontalidade. A pintura de perspectiva no tecto da Igreja de São Francisco da Penitencia, no Rio de Janeiro, executada por Caetano da Costa Coelho, posterior a 1732. Entretanto, em Salvador, a pintura do forro da biblioteca do antigo Colégio dos Jesuítas que foi feita posteriormente a do Rio de Janeiro, destaca-se por ter a *perspectiva corrigida, tanto em relação à cercadura de elementos ornamentais e arquitectónicos como das figuras e alegorias*.<sup>31</sup>

Surgiu a alegoria dos quatro continentes, representações pictóricas desde meados do século XVI, na pintura flamenga. Como regra, nas alegorias dos quatro continentes, a Europa aparece como imperatriz, coroada e de cetro e orbe nas mãos; a Ásia surge envolta em pesados trajes, a África é uma negra desnuda ou quase, tendo ao seu lado um sol abrasador, e a América é uma Índia coberta de penas, segurando arco e flecha e acompanhada de animais como o papagaio, o tatu ou o jacaré. Justificam-se a representação da Europa como Imperatriz e os demais continentes como seus vassallos, numa época que a própria Providencia Divina assim o determinara.<sup>32</sup>

A Bahia ofereceu aos pintores, que actuaram a partir da segunda metade do século XVIII, mais inspiração do que qualquer outra cidade brasileira.<sup>33</sup> A partir dessa

<sup>31</sup> VALLADARES. Clarival do Prado. **Notícias sobre a pintura religiosa monumental do Brasil**. In: BRACARA Augusta – Revista Cultural de Regionalismo e História da Câmara Municipal de Braga. v. XXVII. n. 63(75) – I Tomo. 1973. p.240-241.

<sup>32</sup> MUSEU de Arte da Bahia. São Paulo: Banco Safra, 1997. p. 70 - 73.

<sup>33</sup> Vitor Serrão trata das pinturas maneiristas e barroca em Portugal e faz paralelo ou correspondência com os motivos estilísticos e formais utilizados no Brasil colônia nos séculos XVII e XVIII e que o Brasil difundirá as propostas deste género decorativo do século XVII no Rio de Janeiro e Salvador da Bahia SERRÃO, Vitor. **A pintura de brutesco do século XVIII em Portugal e suas repercussões no Brasil**. In: Barroco, n. 15, 1990-1992. p.113-136.

premissa, pode-se destacar varias fontes iconográficas que serviram de inspiração e modelos aos pintores, como os azulejos; a imaginária religiosa; a pintura do tecto da biblioteca do antigo Colégio dos Jesuítas e, por consequência, a obra atribuída a António Simões Ribeiro; os dezasseis quadros pintados em cobre que decoram em cima do arcaz monumental que se encontram na sacristia da Catedral Basílica (antigo Colégio dos Jesuítas); estampas que circularam e que serviram de modelos aos pintores durante todo o século XVIII e XIX. Estas fontes usadas como modelos reflectem-se nas pinturas de José Joaquim da Rocha, José Teófilo de Jesus, António Joaquim Franco Velasco, que actuaram efectivamente nas ultimas décadas dos setecentos e inicio dos oitocentos.

Importa salientar que, a pintura em perspectiva já era conhecida nos meios religiosos de Salvador, há mais de três décadas, como consta em documento citado por Eugênio de Ávila Lins, sobre decoração da Igreja da Sé, também, aparece no aprendizado de diversos pintores.<sup>34</sup>

As pinturas religiosas em Salvador, que compõem o *corpus* da tese distinguem-se e caracterizam-se entre os estilos barroco, difundido em todo o século XVIII, e o neoclássico, no século XIX. É importante ressaltar a continuidade de produção artística, graças ao interesse e investimento das ordens religiosas que se instalaram na Bahia.

Para entender as características do barroco baiano, é preciso inicialmente ver as origens na pintura portuguesa que foi introduzida através da actuação de pintores portugueses que aqui se instalaram alguns desconhecidos, poucos como o pintor António Simões Ribeiro, através de obras de arte encomendadas na corte e trazidas para consumo da elite aqui instalada e através da circulação de estampas e tratados de arte trazidos de Portugal. As adaptações feitas pelos artistas baianos aos modelos artísticos

---

<sup>34</sup> As decorações no Brasil pertencem a um repertorio relacionado com o brutesco nacional nas formas de transição entre o maneirismo e o barroco, em que aparece uma primeira balaustrada fingida sem figuras, com ricos elementos acanticos. MELLO, Magno Moraes. Idem, *ibidem*.p. 61.

portugueses foram decorrentes das condições materiais locais, como também, de normas e regras impostas pelo clero e pelas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia.

Foram analisadas as pinturas no seu aspecto formal e simbólico, através de comparações com as obras que foram acima discriminadas e que denominou-se de antecedentes ou de modelos. Tais obras podem identificar o processo de trabalho dos pintores baianos que utilizavam o método de imitação e cópias.

Para a análise das pinturas faz-se necessário esclarecer que, foram seleccionadas as obras mais significativas e de maior qualidade artística e com atribuição aos principais pintores da época. Para tanto, organizou-se o anexo iconográfico partindo das pinturas encontradas na Catedral Basílica (antigo Colégio dos Jesuítas), por considerar como o conjunto inicial que marca a construção das características da pintura em solo baiano. Para iniciar a análise, consta do anexo iconográfico nos grupos divididos em 1.1 e 1.2 pinturas referentes ao arcaz da sacristia, que segundo Carlos Ott, foram trazidos da Itália, juntamente às placas de mármore branco para cobrir o exterior e interior da igreja, em 1698<sup>35</sup> (ver anexo iconográfico figs. n. 1 – 12). Estas obras são fundamentais para o estudo da pintura religiosa em Salvador, no século XVIII, e denotam, sobretudo, instrumento para cotejo com as pinturas que compõem o objecto de estudo da tese.

Segundo o mesmo autor, parte da pintura é de autoria do genovês Giovanni Battista Gaulli (1639–1709), mais conhecido sob o apelido de “Baciccio” responsável pela pintura do tecto da Igreja Jesuíta II Gesù, em Roma. A atribuição feita pelo historiador alemão se fez através do conhecimento de outras obras de Baciccio, tendo a oportunidade de fazer um confronto entre estas e as da Igreja do antigo Colégio dos

---

<sup>35</sup> OTT, Carlos. *Historia das artes plásticas da Bahia (1550–1900)*. Pintura, v. II. Salvador: Alfa Gráfica e Editora, 1993. p. 25.

Jesuítas. Deu ênfase ao painel da “Anunciação” que tem semelhança à Madona também representada no painel “A adoração do Menino Jesus”.

Das pinturas do arcaz da sacristia do Colégio dos Jesuítas, são obras de qualidade técnica e de características do barroco italiano, onde destaca-se a predominância dos ambientes dramáticos e/ou teatrais, causados pela iluminação difusa, com focos de luz na cena principal ou no personagem principal. Tendo os personagens uma disposição que garantem uma cena com riqueza de gestualidade, expressão facial, vestuário rico, além de cenário composto de peças arquitectónicas ou de paisagens. O realismo se faz através da representação com a proporcionalidade da figura humana, com a emoção expressa na face, com a perspectiva e a tridimensionalidade no uso de elementos arquitectónicos e de detalhes dos objectos que compõem o cenário.

Destaca-se a cena da Anunciação (ver anexo iconográfico fig. n. 2) composta pela imagem do Anjo que levita no ar entre nuvens, no canto esquerdo, carregando na mão um lírio, símbolo de pureza. A Virgem ajoelhada, em estado de contrição, recebe do Anjo o anuncio que seria Ela aquela “bendita entre as mulheres”, pois seria o seu ventre que “encarnaria o verbo sem pecado”. Pode-se comparar a cena anterior com a pintura do tecto da Igreja do Colégio dos Órfãos do Colégio de São Joaquim, atribuída a José Teófilo de Jesus (ver anexo iconográfico fig. n. 159). Nesta última, o pintor inverte a posição do anjo para o canto direito que aparece no mesmo plano da Virgem, em pé com o braço direito ao alto em postura de benção. A cena é composta de equilíbrio, com pouco movimento e contraste de luz, fugindo dos elementos barrocos. As estampas apresentadas (ver anexo iconográfico fig. n. 254) mostram o anjo em movimento e José Teófilo de Jesus “inventou” a cena de forma a reduzir elementos e concentrar a atenção nos personagens: o Anjo e a Virgem.

A cena do Nascimento do Menino Jesus com os pastores (ver anexo iconográfico fig. n. 3), que tem no eixo central o Menino Jesus irradiando luz sobre a Virgem Maria. A mesma destaca, ainda, os pastores que estão no canto esquerdo dando uma ideia de movimento, segurando os cajados em posição ascendente e adorando o Menino. Em primeiro plano encontra-se o primeiro pastor a ofertar uma caça abatida. A Virgem ajoelhada e José no canto direito olham para o Menino, tendo na parte inferior animais: o boi e o burro, a principal mensagem da referida cena constitui um dos temas orientados pelo Concílio de Trento e pelas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, a saber: a humildade. Pode-se, ainda, compará-la com a pintura de José Teófilo de Jesus, com o tema Adoração dos Magos, que encontra-se no corredor da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim (ver anexo iconográfico fig. n. 152) em que aparece a Virgem Maria em destaque, de perfil, no centro o Menino Jesus, que está à direita. Assim, como na anterior, também há o destaque para a luz que irradia do Menino, e José em pé, em segundo plano. Bastante semelhantes, os pastores na pintura da Catedral Basílica, encontram-se em posição de respeito e de adoração, destacando-se a caça abatida no chão e os animais ao lado da Virgem Maria. José Teófilo de Jesus “inventou e pintou” a obra aqui mencionada a partir de modelos existentes, como a obra descrita da Basílica e, também, através de estampas. Contudo, a composição é mais simples, dispensando escorços, e utilizando apenas o perfil das personagens, recorrendo ao ambiente do claro-escuro e de certa austeridade pelos elementos arquitectónicos ao fundo.

Na apresentação do Menino Jesus no templo (ver anexo iconográfico fig. n. 4) a Virgem encontra-se de pé com o Menino no colo amparado pelo sacerdote que está em posição de genuflexão, tendo por trás um altar. Merece destaque personagens diversos compondo a cena. No canto direito há uma figura sentada carregando um tocheiro. Ao comparar as pinturas com o mesmo tema existentes na Igreja do Convento do Desterro e



da Igreja de Nossa Senhora da Palma, percebe-se que o sacerdote apresenta-se sempre como um ancião usando a mitra, tipo de chapéu peculiar aos usados por membros do alto clero da Igreja Católica (ver anexo iconográfico fig. n. 29 com a fig. n. 94). Na pintura do Desterro, atribuída a José Teófilo de Jesus, o Menino está no colo do sacerdote, enquanto a Virgem de joelhos segura o tocheiro, as outras figuras aparecem ao fundo. Na Palma, o Menino também encontra-se no colo do sacerdote e a Virgem de joelhos, ladeados por dois tocheiros.

Considerar-se-á obras necessárias para inclusão como antecedentes a Escola Bahiana de Pintura, pois estas foram vistas dentro da análise desta tese como instrumento na formação do pintor na Bahia. Destas, as obras de António Simões Ribeiro se inserem durante o período de 1735, ano provável da sua vinda a Bahia, até 1755, ano em que faleceu em Salvador, dá-se o devido destaque à pintura do tecto da biblioteca do antigo Colégio dos Jesuítas (ver anexo iconográfico figs. n. 13 - 19), que foi executada por volta de 1745- 1755, e em seguida, a pintura do tecto da sacristia do Convento do Desterro (ver anexo iconográfico fig. n. 28) também atribuída ao mesmo pintor.

No caso da primeira cena, figuras aladas, umas com fisionomia feminina outras com masculina, suportam a **SAPIENTIAE**, ainda, uma alegoria alada com a ampulheta. Neste detalhe, segundo Clarival do Prado Valladares, se percebe nitidamente a técnica da pintura *sotto in su*, da perspectiva compreendendo a distorção proposital da figura humana. Programas iconograficos alegóricos semelhantes a este existente na Bahia, estão presentes nas series azulejares joaninas dedicadas as artes.

A autora, Tânia Tribe, destaca a presença da *Sedes Sapientia*, vista como a mãe das artes,<sup>36</sup> também identificada como a Virgem e ao Espírito Santo quanto à noção da lama de Cristo ou anima Christi – o logos que já estava com Deus desde o começo dos tempos. Acompanhada da legenda *Philosophia Morali*, ela se encontra retratada em um dos importantes painéis de azulejos da Universidade de Évora (1744-1748), onde aparece com a cabeça entre as nuvens e com um cetro na mão.

Nesse contexto, cita a autora que a sabedoria filosófica pressupõe uma participação da sabedoria divina, e não apenas o conhecimento. Para autores como Santo Agostinho as disciplinas filosóficas não constituíam ciências puramente especulativas, mas sim, instrumentos que permitiam ao homem reproduzir em si a perfeição de Deus. Combinada à visão humanista, ainda privilegiada pelo ensino da época e encorajada nas escolas jesuíticas e nas Academias, ela permeia as numerosas imagens das artes pintadas em azulejo do século XVIII.

Tradicionalmente, as artes constituíam a “*sapientia inferior*”, subordinada a “*sapientia superior*” ou teologia divina, e constituíam um instrumento epistemológico indispensável a aquisição e expressão de sabedoria, permitindo ao homem compreender o mundo como um espelho ou reflexo, da perfeição de Deus. Estes são ideais retóricos-filosóficos da educação jesuítica, que dominavam então em Portugal.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Em um manuscrito da Escola de Salsburgo ela está representada como Fonte de sabedoria, ligada por sete rios as sete artes liberais. TRIBE, Tania Costa. **As Artes como imagem do mundo no azulejo**. Texto apresentado no Encontro sobre História da Azulejaria em Portugal – II (Fundação Fronteira e Alorna, Lisboa, 22 jun. 1991). p. 62.

<sup>37</sup> TRIBE, Tania Costa. *Idem*, *ibidem*. p. 63.

O livro do Eclesiástico<sup>38</sup>, possuía o nome genérico de *Sapientia Salomonis* (Sabedoria de Salomão), mas a Igreja o apresenta em sua liturgia como o *Liber Ecclesiastici* (Livro do Eclesiástico), denominado dessa forma a partir do Concílio de Trento, sendo até hoje corrente. O livro possui grande importância para o conhecimento da história da religião judaica, principalmente, no período entre os dois últimos séculos do Antigo Testamento e primórdios do Novo Testamento.

A importância dada pelos jesuítas na Bahia, figurando como um dos detalhes da pintura central do forro da biblioteca do antigo Colégio de Jesus, hoje Catedral Basílica de Salvador, pode-se atribuir-lhe ao carácter didático-sapiencial que o referido livro possui. É sabido a importância dada pela Companhia de Jesus à instrução e aos valores morais, não sendo estranho, portanto, retratar através da alegoria feminina da Sabedoria – um dos sete dons do Espírito Santo, uma espécie de tábua com a inscrição em Latim “*Ininum Sapientia timor Domini*” (Toda Sabedoria vem do Senhor e está sempre com Ele), que é o primeiro versículo do primeiro capítulo do Eclesiástico.

Tal detalhe da pintura remete aos princípios da necessidade de instrução e de sabedoria para o homem, doravante exercida pelos jesuítas, defensores do ideal de que os homens, amantes da ciência, deveriam aplicá-la, também, no progresso da vida segundo a Lei (a Divina). Ainda, sobre a Sabedoria, Magno Mello continua:

Neste tecto da Livraria dos Jesuítas identificamos a figura sentada sobre uma nuvem a exhibir um livro aberto, como a representação da Sabedoria, ou seja, a *Sapientia* e a Cultura. Segundo Platão, a Sabedoria é uma das virtudes cardeais, que assenta sobre a contemplação das Idéias; pode dizer-se, ainda, que provém de um conhecimento dos princípios de todas as ciências. Ora, através da representação perspectivica, os Jesuítas unificaram o saber cristão na Arte e na Ciência.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> A autoria do Livro do Eclesiástico é de Jesus, filho de Sira; Jesus é o mesmo nome de Josué, abreviação do hebraico *Yheo*. IN: A BÍBLIA. Antigo e Novo Testamento. v. 4. Abril: São Paulo, 1966. p. 343.

<sup>39</sup> MELLO, Magno Moraes. **Perspectiva Pictorum**: as arquitecturas ilusórias nos tectos pintados em Portugal no século XVIII. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa / Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2002. p. 255.

Quanto às pinturas da Igreja e Convento de Nossa Senhora do Desterro, constam pintura do tecto do coro do primeiro pavimento, com execução por volta de 1745 (ver anexo iconográfico fig. n. 22 - 23), a pintura do tecto do coro do segundo pavimento, com execução por volta de 1745 (ver anexo iconográfico fig. n. 24 - 27), pintura do tecto da sacristia (ver anexo iconográfico fig. n. 28), todas atribuídas a António Simões Ribeiro.

O forro do coro alto é decorado com pintura de boa qualidade medindo cerca de 166m<sup>2</sup> e é atribuído a António Simões Ribeiro por vários estudiosos.<sup>40</sup> Tem forma de caixotões com quatorze painéis contornados por molduras entalhadas e estão distribuídos em dois grupos: o primeiro formado por quatro painéis centrais representando Santa Clara, a Sagrada Família, Nossa Senhora com o Menino, São Francisco, e dez painéis laterais com motivos de anjos, guirlandas e elementos arquitectónicos com as representações das intenções religiosas da irmandade religiosa das Clarissas: Razão, Inocência, Obediência, Temperança, Felicidade Celestial e Erese, Prudência, Fidelidade, União, Concórdia e Paz. Os dizeres simbolizam os votos, as intenções e os desejos das freiras. Estes painéis mantêm o mesmo modelo de anjos que diferem pela cor azulada do anjo central, além do mesmo ter movimentos diferentes.

Muitas culturas classificaram os pecados e as virtudes, mas poucas apresentaram uma riqueza simbólica como a cristandade ocidental, que representou através da personificação de mulheres, jovens ou velhas, com atributos para cada virtude ou fraqueza humana ou, ainda, supostos pecados “mortais.” Santa Clara, foi a primeira discípula de São Francisco de Assis e ambos fundaram a Ordem Segunda das Clarissas, no século XIII. No forro, Santa Clara está representada com o hábito da Ordem, o cordão com três nós, os três votos das Clarissas e uma custódia com a Sagrada Hóstia,

---

<sup>40</sup> ALVES, Marieta; MELLO, Magno Moraes.

sua maior devoção, onde segundo a hagiografia da Santa, defendeu o Convento na época da invasão dos mouros.

O tema da Sagrada Família faz parte da fase de vida da Virgem Maria onde aparece com São José, além do Menino Jesus, simbolizando a família unida. Esta representação tem início com o desterro para o Egito, onde permaneceram até a morte de Herodes, seu perseguidor. Na cena apresentada por António Simões, a Sagrada Família está protegida pelo Espírito Santo e por querubins, demonstrando ser uma artista erudito e conhecedor de textos bíblicos.

As pinturas do arcaz da sacristia da Igreja da Catedral compõe uma série que evoca imagens cujos temas são passagens da vida de Maria, que vão desde o desposamento até a sua coroação como Rainha do Céu. Os painéis formam um belo conjunto composto por cores fortes que dão o efeito de sombra e luz. As personagens centrais sempre irradiam luz, numa nítida intenção de denotar a santidade das mesmas, as figuras secundárias completam as cenas com equilíbrio formando, juntamente, com as paisagens o contexto geral dos painéis. Merece nota ainda, que o pintor encadeou a história com o devido conhecimento acerca dos temas bíblicos, tanto ao que concerne à vida da Virgem Maria como do Menino Jesus. Estas pinturas, executadas em cobre, serviram de inspiração para os pintores baianos tanto nas composições, nas gestualidade das personagens, quanto nos elementos decorativos, formando um conjunto de doze painéis (ver anexo iconográfico figs. n. 1 -12).

Dentre os pintores que, marcadamente, executaram obras com referências às apresentadas como antecedentes, dá-se destaque a José Teófilo de Jesus, pois, foi possível analisar a “invenção” do artista nas obras que foram encomendadas, a partir de parte da sua produção artística, já identificada, avançando no entendimento dos padrões e gosto da elite baiana dos oitocentos. Tal constatação deve-se, também, ao fato de que

a partir da identificação de estampas que serviram de modelo para pintores baianos verificou-se semelhanças nas temáticas, na composição e na disposição das personagens (ver anexo iconográfico fig. n. 211 e 260, 55 e 268, 269, 58 e 252).

Tem-se outro grupo de pinturas, onde não foi permitida comparações ou análises mais profundas, de carácter narrativo, como por exemplo, os painéis sobre a vida de Santo Agostinho, localizados na Igreja de Nossa Senhora da Palma (ver anexo iconográfico figs. n. 87 – 92). Esses tipos de painéis, ricos em detalhes, servem para narrar episódios da Bíblia e/ou a vida dos santos, que compunham, também como instrumentos para a formação e a catequese dos fiéis.

Um terceiro grupo referem-se às copias de pinturas atribuídas a José Joaquim da Rocha que foram imitadas pelo seu discípulo, José Teófilo de Jesus e outros. As pinturas de tectos e painéis citadas integram um conjunto de características estilísticas próprias do Barroco que foram executadas ou encomendadas nos finais do século XVII e primeira metade do século XVIII com influencia da arte italiana.

Sem dúvida que a adopção da perspectiva na pintura de tectos investiu de requinte e grandiosidade os interiores dos templos religiosos baianos.

Raymundo Chaves Aguiar, professor da cadeira de perspectiva da Escola de Belas Artes, procurou estudar a perspectiva vertical aplicada à pintura dos tectos do período barroco em nossas igrejas.<sup>41</sup> As coberturas dos pavimentos, ou tectos, dos monumentos religiosos e palacianos europeus começaram a ter ricas decorações nos séculos XV e XVI e o que era até então visto em posição frontal e estática, passam a ser representadas com movimento, como se estivessem suspensas no ar.

---

<sup>41</sup> AGUIAR, Raymundo Chaves. **Tetos do período barroco**. In: O bi centenário de um monumento bahiano. v. II. Coleção Conceição da Praia. Trabalho coletivo. Salvador: s.e., 1971. p. 245-271.

Vários pintores dedicaram-se a técnica e gosto dos movimentos aéreos em pinturas de tectos na Europa nos séculos XV e XVI.<sup>42</sup> Entretanto, foi o pintor e arquitecto Andrea Pozzo que fez seguidores através de suas pinturas ilusionistas e do tratado *Perspectiva Pictorum Atque Architectorum* (1693) e exerceu uma influencia duradoura na pintura luso-brasileira.

A decoração dos forros das igrejas no Brasil tem sido tema de vários estudos, entretanto, devemos destacar, nomeadamente, a produção do setecentos por ter maior variedade e que é possível organizar em grupos:

1. O que abrange as igrejas mais antigas até as do começo do século XVIII, em que se destaca a pintura ornamental dos tectos composto de arabescos florais desenvolvidos simetricamente em torno de um núcleo central, dentro dos limites dos grandes caixotões de forro de madeira.
2. O que abrange as igrejas da segunda metade do século XVIII, que ainda perdura a tradição dos painéis pintados a apresentar contornos cada vez mais caprichados.<sup>43</sup>
3. O que abrange a nova pintura de carretar monumental com o emprego de elementos arquitectónicos pintados em perspectivas, procurando-se dar a impressão de que o tecto se abre, da cimalha real para cima, directamente para o céu, onde aparecem santos, num resplendor de gloria entre nuvens e anjos. O padrão de que precederam estas pinturas foi a decoração do tecto da Igreja de santo Inácio em Roma, executada em 1694 pelo pintor Andrea Pozzo.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Raymundo Chaves Aguiar destaca os pintores italianos, como: Corrégio (António Allegri – 1494-1534); Gian Bautista Gaulli (1639-1709), o Baciccio; Gian Francesco Barbieri (1559-1666), o Guercino; Andrea Pozzo (1624-1709); Giovanni Bautista Tiepolo (1727-1804), Pietro Barretini de Cortona, etc. AGUIAR, Raymundo Chaves. Idem, ibidem. p.247.

<sup>43</sup> Nos tectos formados por grandes caixotões sobrepostos, desenvolvem-se esquemas de uma rede com formas poligonais rectilíneas: como o da nave da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Salvador, ou da sacristia da Igreja do Carmo de Salvador, em que os painéis são cercados por molduras poligonais, alternam com polígonos em relevo tendo florões dourado no centro. Vale destacar que o pintor José Teófilo de Jesus, inspirou-se neste tecto da Igreja do Carmo para a pintura ilusionista de estilo clássico do forro da nave da Igreja da Ordem Terceira do Carmo. AGUIAR, Raymundo Chaves. Idem ibidem. p.255-258.

<sup>44</sup> AGUIAR, Raymundo Chaves. Idem, ibidem. p. 259.

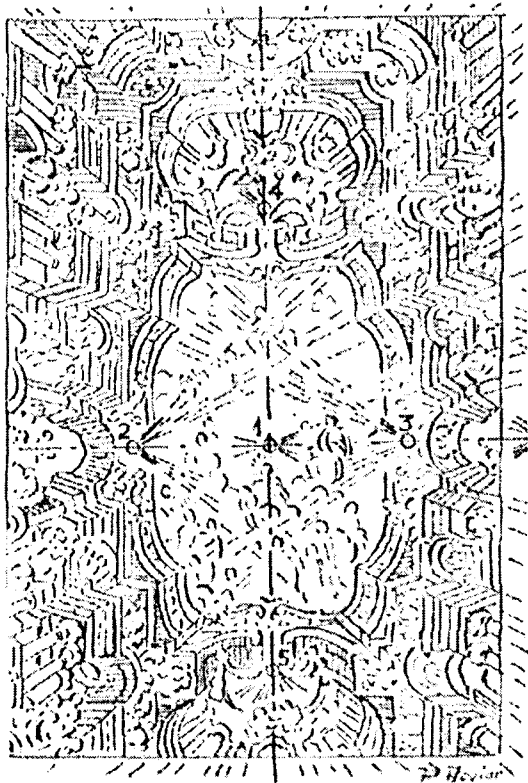


Fig. 8 Perspectiva da pintura do tecto da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia.

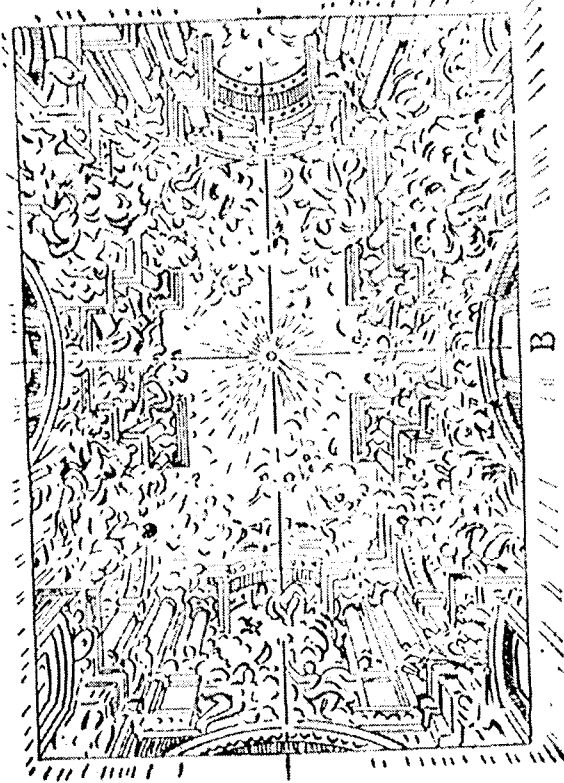


Fig. 9 Perspectiva da pintura do tecto da Igreja de Santo Inácio em Roma.



Fig. 10 Pintura do tecto da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia.

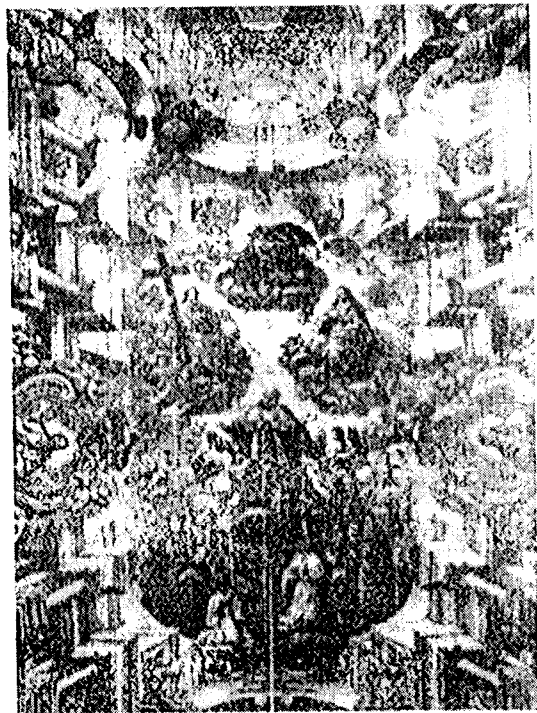


Fig. 11 Pintura do tecto da Igreja de Nossa Senhora da Palma.



A pintura ilusionista no Brasil apresentou soluções diferentes da Europa. Na pintura com perspectiva da Igreja de Santo Inácio, em Roma, existe um único ponto de fuga e o observador é obrigado a se colocar no centro da nave para poder ter uma visão sem distorções. Nas pinturas brasileiras, a multiplicidade dos pontos de fuga das verticais em perspectiva possibilitou novas soluções, a exemplo do que ocorreu nas pinturas portuguesas. Os artistas brasileiros visavam formar um espaço circundante com a decoração barroca e a visão em posição frontal de um painel no centro. Os pontos de fuga variavam segundo as estampas a ser copiadas no painel central e devido a curvatura das abobadas construídas em madeira de forma continua.<sup>45</sup>

O efeito alcançado por estes artistas brasileiros e, nomeadamente, os baianos não trouxe para o observador grandes distorções, através do uso da multiplicidade dos pontos de fuga das verticais. Foi possível criar uma elipse ou oval regular e rectângulo invisível nas pinturas em que os pontos de fuga eram colocados nos quatro eixos destas figuras geométricas. A contribuição do professor Raymundo Aguiar no estudo dos tectos perspecticos brasileiros é de que o observador ao penetrar no templo e ao olhar o tecto pudesse ter uma melhor impressão visto que o verdadeiro efeito ilusionista só pode ser bem apreciado no centro da nave.

A pintura dos tectos em estilo ornamental inicialmente era composta de arabescos florais, estilisticamente dispostos em forma simétrica em volta a cena central. Mais tarde, figurando enquanto desenvolvimento das pinturas dos forros das naves e das capelas-mor dos templos adquirem tal importância comungando da nova concepção

---

<sup>45</sup> Raymundo Aguiar cita as igrejas baianas com variação de pontos de fuga: Igreja do Convento da Lapa de Salvador, com doze somente para as verticais, visto as horizontais se manterem paralelas aos dois eixos do forro; a da Venerável Ordem Terceira de São Domingos, com sete pontos de fuga: sete para as verticais e dois para as horizontais; a da Igreja de Conceição da Praia, com cinco para as verticais e quatro para as horizontais. AGUIAR, Raymundo Chaves. *Idem*, *ibidem*. p. 266.

ilusionista barroca. Para atingir num olhar o céu passaram-se a ser empregados elementos arquitectónicos pintados em perspectiva com o intuito de dar ao expectador a impressão de que se abria, da cimalha real para cima directamente para o azul do céu, figurando nesse espaço os santos, Nossa Senhora, Jesus Cristo e Deus. Com o uso de balaustradas, colunas, platibandas, todos com a perspectiva de exprimir a ideia de ascensão permitida com o uso de recursos plásticos e expedientes técnicos. Evolui-se de um tratamento opressivo para formas de aparência clara e alegre. Ao que tange a representação de elementos de arquitectura em perspectiva a enquadrar cenas da glorificação da Virgem, de Cristo ou dos santos padroeiros. Estas ao contrário dos modelos europeus que figuram em escorço, no Brasil, em especial, na Bahia, estas figuram em posição de frontalidade.

O estilo barroco empregado na Bahia, para Raymundo Aguiar é a síntese da catequese realizada em terras baianas.

os nossos tetos das igrejas, é misto de louvor e elogio aos nossos maiores, cuja natural capacidade criou-a, a despeito das deficiências de uma época colonial, onde a espontaneidade, substituiu muitas vezes a técnica como a inspiração tomou o lugar do aprendizado.<sup>46</sup>

Apesar de uma análise um tanto quanto apaixonada há de se concordar que a pintura ilusionista na Bahia, adquiriu características próprias directamente relacionadas ao tipo de aprendizado e às condições enfrentadas pelos pintores que acturam em terras baianas no período estudado. Assim, o ilusionismo foi o meio de expressão continuamente colocado em prática onde a pintura decorativa conseguiu romper o teto abrindo o espaço para cima, levando o expectado às regiões celestiais.

---

<sup>46</sup> AGUIAR, Raymundo Chaves. Idem, *ibidem*. p. 246

Segundo Clarival Valladares, na Bahia, a pintura ilusionista de espaços arquitectónicos teve em José Joaquim da Rocha o mais significativo exemplo de quadratura.<sup>47</sup> Seus discípulos, como José Teófilo de Jesus e Franco Velasco se desligaram dessa técnica, preferindo representar as figuras e cenas, cercadas de molduras fingidas<sup>48</sup>, compostas de colunas, frontões, volutas, conchas estilizadas, flores e jarros, formando assim, uma rica e ostentosa ornamentação com nuvens perspectivas e numerosos personagens.

Interessa destacar a produção de pinturas em perspectiva atribuídas a José Joaquim da Rocha que repete o mesmo programa iconográfico nas Igrejas de Nossa Senhora da Conceição da Praia, da Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão, da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, da Nossa Senhora da Palma e da do Convento de Nossa Senhora da Lapa.

Nesse tipo de programa iconográfico, predominam a compartimentação em três partes distintas: a perspectiva fingida como um novo andar; o quadro central, que representa o céu; duas representações de semi-cúpulas em sentido extremos, considerando a posição do espectador no início da nave. Há diferenças no tema historiado do quadro central mas, a composição obedece esquemas semelhantes: no centro está colocado a figura de maior importância, a Virgem Maria, com atribuições à invocação da mesma ou o santo votivo de determinada ordem, tendo acima o Deus Pai e o filho Jesus Cristo resplandecente pelo Espírito Santo sob a forma de pomba. Anjos povoam os espaços em volta.

---

<sup>47</sup> VALLADARES. Clarival do Prado. Idem, *ibidem*. p. 256.

<sup>48</sup> VALLADARES. Clarival do Prado. Idem, *ibidem*. p. 256.

## Igreja de Nossa Senhora da Saúde e Glória

Magno Moraes Mello dedica grande atenção a pintura de tectos em perspectiva luso-brasileira e dá destaque as pinturas baianas como bons exemplos de *ilusionismo perspectico* e pelo modo tipicamente português de limitar o centro da quadratura com o uso do quadro recolocado, ou seja, tem-se uma rica balaustrada que circunda geometricamente toda a composição com um grande furo no cimo do suporte. No caso português e baiano, a balaustrada é construída em perspectiva e com uma visão oblíqua, especial para quem entra no edifício.<sup>49</sup>

O quadro recolocado permanece representado em frontalidade ou com pouco escorço a cena de carácter hagiológica, cujas fontes eram as estampas vindas do estrangeiro e depois sendo produzidas em Portugal. Nos exemplos baianos, a composição central manteve o domínio de cenas do culto mariano com cenas de ascensão ou coroação da Virgem, ladeado por Deus Pai e Cristo, seu filho. Encontram-se anjos e querubins a desfilarem em círculos, com nuvens a provocarem uma simulação espacial. O quadro central apresentava-se em forma oval, circular ou quadrangular, em plano frontal em relação ao observador.

Com o terramoto de 1755 e a reconstrução de Lisboa, surgiu nova concepção decorativa, *uma espécie de absolutismo do quadro recolocado*<sup>50</sup>, onde cresce em dimensões e associado a uma decoração de estuque, com elementos decorativos de inspiração tardo-barroco em *trompe l'oeil*.

<sup>49</sup> MELLO, Magno Moraes. Idem, *ibidem.* p. 106.

<sup>50</sup> MELLO, Magno Moraes. Idem, *ibidem.* p. 106. Considerou como uma marca da pintura portuguesa originária do brutesco, que consegue manter-se até o século XIX, no campo artístico e religioso.

As manifestações artísticas surgidas na Bahia apareceram com atraso em relação às tendências europeias e portuguesas. Desde a pintura em perspectiva executada no forro da biblioteca do antigo Colégio dos Jesuítas (actual Catedral Basílica) por volta de 1750 e atribuída ao pintor português António Simões Ribeiro, somente em 1769, foi encontrada a pintura em perspectiva na Igreja da Saúde e Glória, com o mesmo programa iconográfico.

A Igreja de Nossa Senhora da Saúde e Glória iniciou a construção em 1723, pelo Tenente Coronel Manoel Ramos Parente, irmão da Santa Casa – conforme consta do capítulo III. Em 1769, ao termino do retábulo da capela-mor, a Mesa decidiu pela pintura e douramento da capela-mor, dependências da igreja e pintura do teto.

Compareceram os mestres Domingos Costa Filgueiras, José Renovato Maciel e José Joaquim da Rocha. Ao fim de acertos entre os irmãos da mesa, a preferência estava para o pintor Domingos da Costa Filgueiras,

Que se obrigava a fazer a referida obra na forma seguinte: no corpo da Igreja o forro grande de perspectiva com a pose da Coroasam da Senhora pela Santíssima Trindade com cornija azul de cores alegres que sejam bem finas e que façam filetes. (...) Os dois painéis nos lados as poses que se determinarem e melhor parecessem. (...) Por baixo do coro perspectiva com sua gloria de anjos e dentro della o santíssimo Nome de Maria e todos os filetes de ouro. (...) A sacristia também de perspectiva com a pose que se lhe já determinou e também com filetes de ouro, tudo pintado a óleo com boas tintas frescas e duráveis. (...) <sup>51</sup>

Merece nota que, a cena central da pintura da nave da Igreja de Nossa Senhora da Saúde e Glória reproduz a mesma disposição da cena da pintura do tecto da biblioteca do antigo Colégio dos Jesuítas, executado por António Simões Ribeiro (ver anexo iconográfico figs. n. 32 e 19). Percebe-se que a imagem de Nossa Senhora está

---

<sup>51</sup> OTT, Carlos. Idem, ibidem. p. 167-168.

sobre nuvens repletas de anjos, assim como na cena do tecto da biblioteca há duas figuras sustentando-a, as diferenças se configuram no fato de que, no caso da primeira cena, elas não possuem a única função de sustentar a Virgem, mas de adorá-la (observar as faces), pois a sua santidade é o factor determinante para a mesma estar no reino do céu. Há nas duas pinturas o predomínio do carmesim e do azul. Ao que tange ao resplendor, ambas o possuem, porém, o da Virgem é mais luminoso, figurando como um sol que resplandece sobre os devotos.

Quanto à quadratura da pintura da Catedral Basílica, esta é mais ricamente ornada com elementos arquitectónicos. Merece nota ainda que, os elementos da mesma se integram aos da cena central, o que não ocorre com a da Igreja de Nossa Senhora da Saúde e Glória, que possui um isolamento da cena em relação à quadratura, formando uma espécie de medalhão (ver anexo iconográfico figs. n. 17 - 18 e 33).

### **Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia**

Em 1773, com o termino das obras internas da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia – conforme consta do Capítulo III, iniciou-se a pintura do tecto e douramento dos retábulos. O pintor, José Joaquim da Rocha, executou a pintura e Domingos Luiz Soares o douramento. O programa iconografico foi composto por duas partes distintas: a perspectiva fingida como um novo andar com balcões, colunas, misulas, arcadas e entablamento; o quadro central, que representa o céu com o Cordeiro de Deus, símbolo da Eucaristia, aparecendo por cima a pomba, representando o Espirito Santo. Em baixo do Cordeiro, aparece a Imaculada Conceição, padroeira da referida igreja, acompanhada, do lado direito, por São João Baptista e, do outro lado, pelo

profeta Elias. As figuras dos quatro continentes aparecem sob as mesmas, prestando homenagem à Eucaristia e à Imaculada Conceição.<sup>52</sup> Há, também, duas representações de cúpulas em sentidos extremos, considerando a posição do espectador no início da nave.

Paulo Roberto Santos, fez um estudo detalhado do programa iconográfico da referida pintura e, em especial, ao espaço cenográfico que é povoado de figuras como o Bom Pastor, os Evangelistas João e Lucas, São Gregório Magno, São Jerónimo, Santo Ambrosio e Santo Agostinho, David, Isaias e prefigurações da Virgem Maria: Judite, Sulamita, Ester, etc.

Nas laterais, painéis com cenas inseridas em cartelas com passagens da vida da Virgem Maria, como a Anunciação e a Visitação, além de várias alegorias como a esperança, caridade, que celebravam e defendiam o culto imaculista, *A Virgem da Conceição era a Nova Eva, a concebida sem o pecado original, a representação da Igreja, a porta do Céu e a Padroeira do Reino Português*.<sup>53</sup>

Na Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia possui na nave painéis referentes a cenas da vida de Cristo. Merece nota que dedicou-se dois dos mesmos para ao tema da Santa Ceia, ambas sob influencia flamenga com mesas redondas, com destaque para as figuras de Judas, o traidor no canto direito da imagem (ver anexo iconográfico figs. n. 36 e38).

A partir da pintura do tecto da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, o pintor executou várias pinturas como consta nos arquivos de algumas irmandades e em especial da Santa Casa da Misericórdia.

---

<sup>52</sup> OTT, Carlos. *A Escola Bahiana de Pintura – 1764 – 1850*. OTT, Carlos. *A Escola Bahiana de Pintura*. 1764-1850. São Paulo: MWM Motores Diesel, 1982. p.45.

<sup>53</sup> SANTOS, Paulo Roberto Silva. *Igreja, arte e representação em Salvador no século XVIII*. Curitiba, 2001. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal do Paraná. p. 150 – 151.

Com relação as obras monumentais atribuídas a José Joaquim da Rocha no período de 1773 a 1796, estas foram pinturas dentro do mesmo programa iconográfico. Aliado a isto, considerou-se o grande prestígio e consideração que o pintor possuía no meio religioso baiano.<sup>54</sup>

Carlos Ott atribuiu-lhe cerca de 150 obras, conforme observa-se no capítulo I, baseando-se no largo conhecimento que adquiriu sobre a origem e a formação do estilo individual do artista, argumento difícil de sustentar até pelo próprio historiador quando ressaltava algumas imperfeições nas pinturas atribuídas aos aprendizes do mestre José Joaquim da Rocha.

Na perspectiva fingida as diferenças estão na simplificação, cada vez maior, dos elementos arquitectónicos e decorativos, assim como, na balaustrada final que abre para o quadro central. Predominam cenas mariológicas ou cristológicas e figuras complementares de anjos e santos em balcões, bem como, em cartelas dispostas nas laterais.

### **Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos**

Assim como nas cenas centrais da pintura do tecto da nave da Igreja de Nossa Senhora da Palma, as personagens figuram numa mesma disposição no tecto da pintura da nave da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos (ver anexo iconográfico figs. n. 78 e 40). A figura de Nossa Senhora aparece ao centro de pé, com feições piedosas

---

<sup>54</sup> Em 5 de novembro de 1786 consta o acento do irmão José Joaquim da Rocha que pagou trinta e dois mil réis por ficar servindo do como irmão da Ressurreição. [Colecção Arquivo Carlos Ott]. Arquivo da Igreja de São Pedro Velho – AISPV. 2º l. de Termos de irmãos da Irmandade do SS. Sacramento, 1785 – 1823. n. 28.



segurando o rosário com a mão direita e a outra posta sobre o coração, numa nítida demonstração de auxílio, haja vista a referida igreja ser de uma irmandade de homens de cor. Nessa perspectiva, a figura com traços de mãe misericordiosa (ver anexo iconográfico fig. n. 41) ao levar a mão ao coração a pintura tem o objectivo de transmitir a mensagem de esperança e redenção, mesmo que após a morte, aos que sofrem na terra.

Acima da figura central, encontram-se representados à esquerda Jesus segurando a Cruz, ao centro a pomba do Divino Espírito Santo e à direita Deus Pai. Merece nota que estas três figuras convergem o olhar para a Virgem do Rosário, assim como, as figuras de dois religiosos dominicanos que encontram-se abaixo da mesma. Tal disposição forma um rectângulo que tem como eixo a figura de Nossa Senhora, além de representar a hierarquia celestial conforme as orientações vistas no Capítulo III. A cena celestial se completa com uma população angelical distribuída de forma a preencher todos os espaços da pintura. O arremate da cena com a quadratura é feito com pequenos arranjos de flores (ver anexo iconográfico fig. n. 40).

É importante dizer que a Igreja foi restaurada em 1976. Havia uma camada de tinta azul-celeste em todo o espaço circundante ao quadro central da pintura do tecto da nave (ver anexo iconográfico fig. n. 42). Ao ser retirada a tinta azul descobriu-se a pintura em perspectiva (ver anexo iconográfico fig. n. 40).

### **Igreja e Ordem Terceira de São Domingos**

A pintura do tecto de Igreja da Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão (ver anexo iconográfico fig. n. 58 - 62), atribuída ao mestre José Joaquim da Rocha,

possui grandes referencias com a pintura de tecto da biblioteca do antigo Colégio dos Jesuítas, como a arquitectura fingida com repetição das formas do entablamento e elementos decorativos barrocos (em menor quantidade e menos dourado que os da pintura de tecto da Igreja da Nossa Senhora da Conceição da Praia). Por estas semelhanças, Magno Mello atribui a execução desta obra entre os anos de 1760-1770. Por sua vez, Carlos Ott, atribui a execução da mesma por volta de 1781.

A cena central tem um Cristo em posição de grande movimento com inspiração do pintor barroco Rubens. As fontes iconográficas desta obra estão, sem dúvida, na obra de António Simões Ribeiro, não só pelo modelo de quadratura mais complexa, como também, pela cena central onde as figuras do Cristo, da Virgem e dos dois anjos, que sustentam as nuvens, são inspiradas nos painéis do coro da clausura do primeiro pavimento da Igreja e Convento de Nossa Senhora do Desterro, executado por volta de 1745 e atribuído ao referido pintor português. A composição central manteve o predomínio de cenas do culto mariano com os temas da Ascensão ou Coroação da Virgem, ladeado por Deus Pai e Cristo, seu filho. Encontram-se anjos e querubins a desfilerem em círculos, onde as nuvens provocam uma simulação espacial. O quadro central apresentava-se em forma oval, circular ou quadrangular, em plano frontal em relação ao observador.

Há de se ressaltar que, a figura do Cristo no quadro central assemelha-se às estampas, já citadas, que serviram de modelo para o painel central, assim como a pintura do coro do Convento do Desterro (ver anexo iconográfico figs. n. 24 e 252). Mais uma vez, repete-se a disposição de religiosos abaixo das principais figuras celestiais, onde aparece São Domingos e São Francisco, padroeiros das Ordens que se configuraram como os maiores defensores da Imaculada Conceição. Nota-se que a

figura da Virgem, encontra-se com as respectivas vestes – túnica branca e manto azul, desta invocação.

Apesar das figuras do Espírito Santo e de Deus Pai não estarem presentes nesta pintura, o Cristo representado possui uma postura de homem mais forte, ao contrário dos Cristos mais piedosos e carismáticos. Tem-se a impressão de que agrega em uma só pessoa as representação do Espírito Santo, de Deus Pai e de Deus Filho.

O painel central, ainda é ladeado por cena que aparece Nossa Senhora, o Menino Jesus em seus braços e São Domingos, numa intenção de transmitir aos espectadores a vida do referido Santo. No lado direito, São Domingos beija o manto que cobre o Menino, já no lado esquerdo, apesar das figuras estarem na mesma posição, São Domingos recebe de Nossa Senhora o rosário (ver anexo iconográfico fig. n. 58 – 59).

Merece destaque o painel Caminho para o Calvário (ver anexo iconográfico figs. n. 63 – 64) que trata de um tema da vida de Jesus – os passos da Paixão, quando encontra sua Mãe. A cena é composta por quatro personagens, Jesus e Maria, um soldado romano, que o açoita, e Simeão, que o ajudou a carregar a Cruz. Há no fundo uma paisagem onde aparece à esquerda prédios, se reportando a velha Jerusalém, e à direita um descampado, numa menção ao lugar onde Ele foi crucificado – a Gólgata, que dá uma ideia de profundidade. Nesta pintura, predomina cores escuras e sombrias, com o uso do vermelho e azul escuros. A luz é usada nas faces de Jesus e de Maria, tendo uma maior incidência do claro sobre a última personagem (ver anexo iconográfico fig. n. 64). Foi encontrado um outro painel com o tema da Descimento da Cruz, atribuído a José Teófilo de Jesus, na Ordem Terceira de São Domingos que foi copiado da estampa de Rafael (ver anexo iconográfico figs. n. 263 – 265).

Formando um belo conjunto, os painéis que se encontram na Igreja, tanto na nave como nos corredores, e também na Sacristia dedicam a sua temática à vida de São

Domingos, padroeiro da Ordem Terceira. Tais painéis versam sobre a observância que o mesmo mantinha acerca das relações, que segundo a tradição cristã sobre a hagiografia do mesmo, com Deus, velando por sua honra e por seus interesses, com o próximo, cuidando do rebanho de Jesus Cristo e, por fim, a relação com consigo mesmo, cumprindo os mandamentos divinos, tornaram-no “um servo do Senhor.” Dentre os painéis destaca-se o da Sacristia onde a referência ao sonho que teve sua mãe ainda gestante dele na figura de um cachorro com faixa de luz na boca, mesmo quando se trata da ceia onde aparecem os seus filhos – confrades e gente do povo, sustentados pelos anjos, numa alusão à sua vida santa. Ainda a respeito da sua vida dedicada aos pobres, num painel localizado na Igreja retrata a figura de São Domingos com populares onde aparece de sandálias e entregando esmolas espirituais e temporais aqueles que precisavam. Retractando a sua vida conforme o contexto social em que viveu e pregou – à época da Reforma Protestante e Contra Reforma, um outro painel localizado na Sacristia, mostra São Domingos em praça pública queimando os livros considerados heréticos pelo Índice da Igreja Católica. Sabe-se que São Domingos foi um dos maiores defensores das novas orientações propostas pelo Concílio de Trento (ver anexo iconográfico figs. n. 45 – 47, 50 – 52A, 56).

### **Igreja do Santíssimo Sacramento do Passo**

Ao contrário de todas as outras pinturas encontradas nos edifícios religiosos analisados pela presente tese, a pintura do tecto da nave da Igreja do Santíssimo Sacramento do Passo é considerada singular, por não tratar de temas mariológicos e cristológicos (ver anexo iconográfico fig. n. 99). Na cena central há um carro sobre nuvens, onde encontra-se uma figura representando a Igreja na figura de um Santo

Padre – o Papa, sobre uma carruagem com um livro na mão. A cena é complementado por inúmeros anjos. Faz-se necessário destacar que no lado direito, abaixo do carro, encontra-se um anjo semelhante ao das pinturas dos tectos da biblioteca do antigo Colégio dos Jesuítas e da Igreja de São Domingos (ver anexo iconográfico figs. n. 19 e 58).

A quadratura possui uma boa ideia de profundidade, onde o espaço cenográfico, assim como ocorre em outras pinturas, é povoado por figuras que o compõe, porém apenas anjos aparecem nesse aspecto. Há de se considerar também que tais figuras se apresentam em número reduzido. No programa iconográfico desta pintura utilizou-se das colunas em primeiro plano e das platibandas em segundo plano. O aspecto *sui generis* da pintura da Igreja do Passo, se revela no destaque dado à quadratura com seus elementos arquitectónicos onde poucas figuras humanas e celestiais aparecem, tão comuns em outros monumentos.

A pintura do tecto da Igreja foi atribuída a António Pinto e António Dias, desconhecidos pois não consta nenhuma documentação a respeito destes pintores.<sup>55</sup> De autoria desconhecida, encontra-se também a pintura do teto da nave da igreja de Nossa Senhora da Conceição do Boqueirão. O programa iconográfico destas seguem o mesmo modelo de José Joaquim da Rocha, ainda que, a pintura em perspectiva apareça com imperfeições no uso de colunas e de púlpitos avançados ou com grande redução dos elementos contidos no espaço da quadratura. Carlos Ott considerou a execução desta pintura com semelhanças à da Igreja da Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão datando-a depois de 1781.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> QUERINO, Manoel Raymundo. **Artistas bahianos**. 2 ed. Bahia: Oficinas da Empresa "A Bahia", 1911. O autor atribui aos pintores a pintura do teto da nave das igrejas acima citadas como também das capelas das Igrejas de Nossa Senhora da Ajuda e de Nossa Senhora do Boqueirão tendo como referencia o documento anónimo "Noções d'Arte....". p. 55-56

<sup>56</sup> OTT, Carlos. *Idem*, *ibidem*. p.29

A Igreja do Passo também possui importantes painéis dedicados a vida de Jesus localizados na nave da referida igreja, como a Multiplicação dos pães e peixes, a Santa Ceia (com mesa rectangular, típica do modelo italiano) e a Ascensão. Nesses painéis há uma nítida semelhança com as obras de Raphael, com a presença de uma arquitectura como pano de fundo com características clássicas e piso em formato de tabuleiro de damas, onde não há ostentação de elementos decorativos. As figuras apresentam feições contemplativas e piedosas (ver anexo iconográfico figs. n. 100 – 103).

Ao comparar o painel da nave da Igreja do Passo de n. 102 com a estampa de n. 267 do anexo iconográfico percebe-se nitidamente a semelhança entre os mesmos, sendo que no tocante à estampa existem um maior número de figuras humanas, com a divisão em dois planos de visão. Já o painel em um espaço mais reduzido, o pintor apenas deu ênfase a figura do Cristo e dos Apóstolos, que aparecem em número de cinco e não de sete como no modelo original, as figuras que se encontram ladeando o Cristo não possuem a mesma levitação, verificando-se a ausência da vegetação que compõe o espaço cenográfico.

Tema recorrente em quase todos os monumentos analisados, a Santa Ceia encontrada na Igreja do Passo, apresenta as mesmas figuras e detalhes comumente encontradas. Porém, a de se notar que a mesa não possui um bom plano no que tange à perspectiva, apresentando um pequeno declive. Mas, assim como no painel da Ordem Terceira de São Francisco os elementos arquitectónicos ao fundo são utilizados, bem como, uma espécie de cortina atrás da mesa. A disposição dos discípulos na de São Francisco segue a divisão clássica de seis para cada lado com Jesus ao centro. No Passo, cinco aparecem do lado esquerdo e sete do direito, o que proporciona uma certa confusão ao observar o espaço cenográfico ao redor da mesa (ver anexo iconográfico figs. n. 103 e 215).

## **Igreja de Nossa Senhora da Palma**

Compondo a pintura debaixo do forro do coro da Igreja de Nossa Senhora da Palma, atribuída a José Joaquim da Rocha e executada por volta de 1785, vê-se o requinte na escolha das cores e na disposição das figuras centrais e das que compõem o espaço celestial (ver anexo iconográfico figs n. . 66 – 68). Na figura central Nossa Senhora com o Menino Jesus no colo, apoiando-lhe com a mão esquerda. Com a direita segura um ramo de flores brancas, que simbolizam a pureza das duas figuras. Ainda, sob esta mão, um brasão da Coroa Portuguesa carregado por dois anjos, um dos quais com uma trombeta. Abaixo uma ave com duas cabeças. Sobre a cabeça de Nossa Senhora está a pomba do Divino Espírito Santo. Vale notar que na pintura da moldura há uma outra pomba que tem no bico um raminho parecido com o que a imagem trás à mão, numa referencia à invocação da Rainha da Paz, acima, no mesmo formato, apresenta-se o monograma de Maria. Do lado direito há um anjo com vaso onde constam terços e espécies de cinturões.

Formando cenas isoladas, mas ainda dentro da quadratura da pintura do forro, existem duas imagens de Nossa Senhora. Na primeira, estão a Europa (mulher coroada) e a América (indígena), ambas ladeando Nossa Senhora de onde resplandece da cabeça raios finos. Na segunda, Nossa Senhora aparece ladeada por figuras representando os Continentes da África e da Ásia, onde a Virgem segura um ramo de flores brancas (possivelmente lírios). A Europa consta de livro e cruz com postura de ensinamento, enquanto a América figura em posição de aprendizado, levemente postas como em oração. Reforça a supremacia marítima de Portugal e simboliza as marcas da Coroa Portuguesa e a Padroeira Imaculada Conceição.

Quanto a pintura do tecto da referida Igreja, percebe-se, ao centro, a formação de uma espécie de triângulo onde apresenta-se Deus Pai, Deus Filho (com o lenho da cruz) e Nossa Senhora com a mão sobre o seio, em sinal de oferta. Entre essas figuras está a pomba do Divino Espírito Santo. Tais representações formam um plano celestial. Um pouco abaixo, mas ainda num plano superior figura Santo Agostinho que escreve com uma pena em livro segurado por anjo. Tal alusão, refere-se ao mesmo ser o filósofo da Igreja, do pensamento filosófico da Patrística. Prostrado debaixo desta uma figura com rosto escondido segurando um livro menor e fechado. Essa figura central é ladeado por dois anjos que merecem destaque: o do lado esquerdo, com uma espécie de tinteiro e uma pena, o outro, do lado direito, com a mitra do alto clero. Este último compõe o centro dessa cena, enquanto o outro apresenta-se um pouco mais afastado. Num plano terrestre, representantes de várias ordens religiosas, todos em posição de genuflexão, numa nítida expressão de reverencia (ver anexo iconográfico figs. n. 77 – 78).

Na quadratura, na parte anterior da Igreja, há uma ilusão da pintura em que reproduz uma cúpula com janelas em vidro, colunas, balaustradas e platibandas. Nesta parte, nas laterais, encontram-se imagens de religiosos – bispos ou pontífices, pertencentes a alta hierarquia da Igreja Católica, com olhares votivos para o céu, no efeito da pintura ilusionista, à imagem central (ver anexo iconográfico figs. n. 79 – 80). Em detalhe, ladeando a pintura da cena central, encontram-se reproduzidos as imagens do Sagrado Coração de Maria e do Sagrado Coração de Jesus, encimados por dois anjos que seguram um manto. Merece nota que, apesar das várias repinturas ocorridas, a cor vermelha que se encontra hoje pode ser a que originalmente foi executada, pois ao se tratar das imagens dos Sagrados Corações, momentos da Paixão, essa é a cor utilizada na liturgia durante esse período. A primeira imagem, é ladeada por duas figuras, um soldado com espada, à direita e à esquerda, uma mulher com duas crianças, sendo uma



alimentada pelo seio da mãe. A segunda imagem tem o mesmo traço da anterior, representando o Coração de Jesus, porém, são duas figuras femininas. Sendo uma à direita com cruz e lâmpada e a outra, à esquerda com ares aristocráticos (ver anexo iconográfico figs. n. 81 – 82).

Próximo ao retábulo do altar-mor figura a imagem de Cristo coroado com espinhos, túnica aberta com o peito e as mãos à mostra, onde revela a dor da sua Paixão. Interessante notar que, dos dois lados, há anjos com livros, dando a impressão de relatarem o acontecimento para gerações vindouras (ver anexo iconográfico fig. n. 83).

Além da pintura do tecto, existem pinturas na nave da Igreja. Algumas possuem, exclusivamente, a função decorativa acompanhando a talha de portas e altares, como um conjunto de anjos da nave. O primeiro apresenta do lado esquerdo dois anjos arrumando raminhos, palmas, do lado direito anjos em posição de oferta da Cruz. A segunda pintura representa dois anjinhos, sendo um deles segurando a mitra de bispo (ver anexo iconográfico figs. n. 85 – 86).

Localizados na nave da Igreja de Nossa Senhora da Palma existem cinco painéis que versam sobre a vida de Santo Agostinho, Doutor da Igreja, que desde tenra idade manifestava inteligência incomum, tendo particular predilecção pela Filosofia. Assim, como muitos santos, Agostinho era céptico, tendo a sua revelação após sermão de Santo Ambrósio. Nas pinturas constam a Visão de Santo Agostinho, a sua Ordenação como Bispo e o seu Baptismo por Santo Ambrósio, e Santo Agostinho nega a Comunhão ao Imperador Teodósio (ver anexo iconográfico figs. n. 87 – 90 e 92). Tais painéis, atribuídos a José Joaquim da Rocha, encontram-se pouco documentados.

Deve-se mencionar a série das Santas Agostinianas localizadas na parte inferior das paredes da nave da Igreja. Deve-se notar que todas possuem a mesma face, diferenciando apenas a posição e os elementos cenográficos que fazem menção directa à

exaltação mística de cada uma (ver anexo iconográfica figs. n. 69 – 75). Ainda, há de se registrar que tal série congrega os objectivos de levar à população o conhecimento acerca dos padroeiros e dos membros das congregações. Estas pinturas são atribuídas a Veríssimo de Freitas.

Também no altar-mor, pinturas foram executadas com a finalidade de integrá-las à arquitectura e, principalmente, catequizar o “povo de Deus.” Estas figuram com temas da vida de Cristo, que são: Apresentação no Templo, a Circuncisão, e a Sagrada Família (ver anexo iconográfico figs. n. 93 – 94, 96 – 97). Formando um binómio antagónico no altar-mor, encontram-se as figuras femininas de Salomé com a cabeça de São Baptista e Maria, na figura da Divina Pastora, nota-se ainda, que as mesmas foram executadas seguindo o mesmo modelo na composição do espaço cenográfico e nas vestes utilizadas pelas duas. Pode-se aferir que, tinha-se o intento de promover a comparação entre as duas como Eva, a pecadora, através da imagem de Salomé, e Nossa Senhora, a redentora dos homens (ver anexo iconográfico figs. n. 95 e 98).

### **Igreja e Convento de Nossa Senhora da Conceição da Lapa**

A pintura do tecto da nave da Igreja do Convento da Lapa foi atribuída a Veríssimo de Souza Freitas por comparação estilística das figuras femininas. As duas semicúpulas ladeiam, em sentido longitudinal com arcos e balaustradas, o quadro central que representa a tomada do hábito de seis moças, que a tradição aponta como filhas de João Miranda Ribeiro. Ao centro da cena, Nossa Senhora da Conceição, padroeira do convento, tendo na parte superior o Espírito Santo, ladeado por Deus Pai e o filho Jesus Cristo a carregar a Cruz, tendo nuvens e querubins que compõem o cenário

celestial. A pintura fingida com perspectiva sofreu reduções nos elementos decorativos, dando preferencia ao uso de arcos e menos colunas. Aparecem dois santos não identificados, com auréola, ocupando os lugares laterais no mesmo eixo central da Nossa Senhora da Conceição. Nos cantos, aparecem os quatro Padres da Igreja: São Jerónimo, São Gregório, Santo Ambrósio e Santo Agostinho, figuras também usadas por José Joaquim da Rocha. Igualmente aparecem as figuras simbólicas da Fé, Esperança e Caridade.

O programa iconográfico da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Lapa assemelha-se ao que tange a quadratura ao da Igreja da Palma e à cena central à pintura do tecto da Igreja de Nossa do Rosário dos Pretos (ver anexo iconográfico figs. n. 112 e 79 – 80; 110 e 40). Repete-se na quadratura as janelas na ilusão da cúpula e guirlandas, porém na Lapa existem anjos que acompanham-nas. Na cena central existe o mesmo traçado e disposição das figuras de Nossa Senhora, Deus Pai, Deus Filho e a pomba do Divino Espírito Santo, ocorre apenas uma pequena diferença na imagem de Nossa Senhora sobre a nuvem, encontrando-se, sentada, ao contrário da Rosário que está em pé. Num segundo plano, encontram-se seis santas da Ordem Franciscana que rezam em torno de uma esfera simbolizando a terra. Tal elemento também é visto na pintura do tecto da Igreja da Ordem Terceira de São Domingos (ver anexo iconográfico fig. n. 111 e 65).

O arco cruzeiro é composto por pinturas integradas à talha, onde aparecem a Virgem Maria, Jesus Cristo e os Evangelistas. Nas cenas desses últimos constam elementos de composição cenográfica ao fundo com a presença de colunata (ver anexo iconográfico figs. n. 104 – 111).

## **Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora da Conceição do Boqueirão**

É atribuído a pintura do tecto da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora da Conceição do Boqueirão, aos pintores António Dias e António Pinto. Porém, segundo Manoel Querino e Carlos Ott, a autoria é de José Joaquim da Rocha devido ao fato da mesma ter sido executada por volta de 1770, sendo uma das primeiras a possuírem aspectos do programa utilizado da perspectiva.<sup>57</sup> Assemelha-se a pintura do tecto do Convento do Carmo da Cidade de Cachoeira no Recôncavo Baiano. A pintura foi retocada e deformou cores e a representação da figura humana contida na cena. Talvez pela representação da perspectiva de forma simplificada tenham Carlos Ott e Manoel Querino avaliado esta pintura como um estágio inicial da pintura religiosa baiana.

Ao que tange aos elementos figurativos da cena central da pintura do tecto, observa-se como destaque as figuras acorrentadas com grilhões umas às outras, com um nítido desespero, lembrando o flagelo daqueles que purgam seus pecados no purgatório. Contudo, há de se registrar que pelo fato desta Igreja pertencer a uma irmandade de homens pardos, a pintura pode, então, representar o suplício daqueles que sofriam por canto do sistema escravista. Logo acima, situa-se a imagem de Nossa Senhora da Conceição sobre nuvem, com o olhar voltado ligeiramente para o alto, onde aparece a Santíssima Trindade, repetindo os mesmos elementos das pinturas analisadas anteriormente. Há de se destacar que onde encontram-se Deus Pai, Deus Filho e a pomba do Divino Espírito Santo existe a ilusão de um novo espaço que se abre. Por fim, merece nota os elementos cenográficos secundários representados por anjos diversos

---

<sup>57</sup> OTT, Carlos. *Idem*, *ibidem*. p. 29.

que carregam ramalhetes de flores e outros que sustentam as nuvens. Porém, o mais incomum são os anjos guerreiros trajados de escudos, elmos e sandálias estilo romano, talvez por fazer a alusão à necessidade de “duelar” por sua liberdade, mesmo que fosse num plano celestial (ver anexo iconográfico figs. n. 124 – 129).

Os painéis encontrados na nave da Igreja formam um conjunto que contém programas idênticos barrocos ou rococó. Estes retratam passagens da vida da Virgem Maria, a saber: Casamento com São José, A Anunciação, Visita a Santa Isabel e a Apresentação de Jesus no Templo (ver anexo iconográfico figs. n. 121, 120, 119 e 118). Observa-se que há uma grande semelhança entre a Anunciação com as estampas portuguesas, mas, sobretudo com a pintura do tecto da nave da Igreja da Casa Pia e Colégio dos Órfãos de São Joaquim (ver anexo iconográfico figs. n. 120, 255 – 256 e 185). Todas são compostas pela figura de Nossa Senhora, à esquerda, em posição de genuflexão apoiada num móvel que possui um livro aberto. O anjo que anuncia tem numa das mãos um ramo de lírios brancos representando a pureza da Virgem, sobre uma nuvem. O resto da cena é composta por pequenos anjos sobrevoando as duas figuras centrais, tendo ao centro a pomba do Espírito Santo que irradia luz.

Ricamente ornada, a pintura do arco cruzeiro da Igreja da Ordem Terceira do Boqueirão, tem no medalhão central a imagem de Nossa Senhora da Conceição, padroeira da referida ordem, sobre uma nuvem amparada por dois anjos, lembrando a *Sapiencia* da biblioteca do antigo Colégio dos Jesuítas (ver anexo iconográfico figs. n. 122 e 19). Ao contrário do arco cruzeiro da Lapa, que tem a pintura integrada à talha, na Igreja do Boqueirão os elementos arquitectónicos são reproduzidos pela pintura em relevo com o uso de elementos clássicos, o *trompe l'oeil* (ver anexo iconográfico figs. 104 e 122 – 123).

## Igreja e Ordem Terceira do Carmo

Em 1816, sendo a igreja reconstruída devido a um incêndio ocorrido no final do século XVIII, a Mesa Administrativa da Ordem Terceira do Carmo encomendou a José Teófilo de Jesus a pintura do tecto da nave da igreja e o douramento das obras de talha, tudo pela quantia de 3:400\$000 réis. Permaneceu a representação de uma abertura no tecto com vista para o mundo celestial, tendo no quadro central a imagem de Nossa Senhora do Carmo entregando o escapulário a Santa Teresa de Ávila e a São João da Cruz. No espaço ao redor o que antes usava a perspectiva ilusionista com o sentido de profundidade, foi adoptado a frontalidade com elementos clássicos em relevo com o uso do *trompe l'oeil*. O pintor seguiu as influências das pinturas de tecto de Pedro Alexandrino, marcas do gosto de transição tardo-barroco para o neoclássico do final do setecentos português. Abaixo e nos lados das três figuras, encontram-se anjos com flores. Nos lados externos da cena central há as imagens de Nossa Senhora e de Jesus Cristo (ver anexo iconográfico figs. n. 131 – 132).

Na pintura do forro de baixo do coro, repete-se o mesmo estilo da pintura do tecto, tendo na imagem central um anjo tocando trombeta e segurando um escudo com um brasão que tem uma coroa representando ao mesmo tempo a Coroa portuguesa e a coroa de Nossa Senhora. Ladeando a figura central, constam dois medalhões menores com símbolos da religião Católica (ver anexo iconográfico figs. n. 130).

## Igreja de Nosso Senhor do Bonfim

Em 1818, a Irmandade de Nosso Senhor do Bom Jesus do Bonfim encomendou ao pintor António Joaquim Franco Velasco (1780-1833), considerado, também, discípulo de José Joaquim da Rocha, a pintura do forro e dos seis painéis dos altares da nave, douramento da capela-mor, de altares, tribunas e coro da Igreja. No termo de ajuste que a Mesa da Irmandade firmou para a pintura do forro da dita igreja constava o intento da mesma que fosse executado dentro das novas perspectivas: *no gosto mais moderno*.<sup>58</sup> O pintor obrigou-se a fornecer todo o ouro, tintas, óleo e mais despesas necessárias. A obra de pintura e douramento ficou em 6:000\$000 réis.

O novo gosto neoclássico foi adoptado inicialmente no altar-mor e em seguida na pintura e douramento. Luís Marques ao situar o homem negro ou pardo como artista nos oitocentos brasileiro, cita o pardo José Teófilo de Jesus e António Joaquim Franco Velasco como sendo os maiores expoentes da pintura baiana, e que a pintura sacra monumental no Brasil, da passagem do século XIX e dos anos anteriores à chegada da Missão Artística Francesa, estavam calcadas nas correntes da pintura europeia, com um reflexo mais ou menos fiel, da superação do Antigo Regime e das correntes dominantes do século XVIII. Dessa forma, a pintura do forro da nave da Igreja do Bonfim, executada por Franco Velasco, segue a feitura e composição à maneira de *François Boucher*, notadamente em uma das suas obras, como *O Sacrifício de Gedeon*, recentemente doado ao Louvre.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> OTT, Carlos Ott. *Evolução das artes plásticas nas igrejas do Bonfim, Boqueirão e Saúde*. Coleção Frederico Edelweiss. Salvador: Universidade Federal da Bahia / Centro de Estudos Baianos, 1979. p. 150.

<sup>59</sup> MARQUES, Luiz. *O Século XIX, o advento da Academia das Belas Artes e o novo estatuto do artista negro*. In: *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. ARAUJO, Emanuel (org.) – São Paulo: Tenenge, 1988. p. 146.

A cena central da pintura do tecto da nave da Igreja do Bonfim representa uma família que entregue à aflição implora ao Senhor do Bonfim pela saúde do seu chefe. No centro, um personagem, talvez o fundador da Igreja, sustenta um quadro com uma cena de naufrágio, apontando para o Santo Misericordioso, numa nítida demonstração de fé ao milagre alcançado (ver anexo iconográfico fig. n. 133 – 139).

Nos altares laterais da nave da Igreja constam seis painéis de António Franco Velasco que têm como temas passagens da vida de Cristo, mais especificamente, passos da sua Paixão, a saber: Jesus é despojado de suas vestes, encontro de Jesus com Verónica, Jesus é preso no Horto das Oliveiras, Jesus é açoitado pelos soldados, O corpo de Jesus e Jesus reza no Horto das Oliveiras (ver anexo iconográfico figs. n. 140 – 145).

Uma outra série de painéis encontram-se na Sacristia e no corredor da Igreja, todos de autoria de José Teófilo de Jesus que, assim como nas laterais da nave, dedicam, a maioria, os temas para a vida de Jesus e para os milagres realizados por Ele. Nesse sentido, sobre a vida constam os painéis do corredor, como a Matança dos Inocentes, Adoração dos Magos, A Fuga para o Egipto, Jesus entre os Doutores no Templo, A Transfiguração do Senhor, Jesus entra triunfante em Jerusalém, Jesus é tentado pelo Diabo, São José é avisado por anjo para fugir para o Egipto, A Última Ceia, A adoração dos Pastores e O Baptismo de Jesus (com mesa rectangular, típica do modelo italiano) (ver anexo iconográfico figs. n. 151 – 152, 153 – 154, 156, 170, 172 – 173, 182 - 184). Quanto aos milagres e passagens de Cristo que demonstram piedade e misericórdia encontram-se painéis tanto no corredor como na Sacristia, merece destaque Cristo com a adúltera, Bodas de Canaã, Jesus ressuscita Lázaro, Jesus com as criancinhas e Jesus dá visão ao cego de Jericó (ver anexo iconográfico figs. n. 146, 155, 179 e 169).



Como já foi mencionado, ainda nesse Capítulo, o uso de estampas como modelos também é marcante no trabalho de José Teófilo. Além das Bodas de Canaã, a Transfiguração do Senhor apresenta fortes semelhanças com modelos oriundos de Portugal (ver anexo figs. n. 155 e 250, 156 e 267).

No tocante à cena do Baptismo de Jesus Cristo, localizada no corredor da Igreja, percebe-se vários elementos desta com modelos de estampas encontrados em Portugal. Ao compará-las vê-se que as figuras de Cristo e de São João Baptista encontram-se na mesma posição, tendo a figura de Cristo em pé dentro do Rio Jordão, o Precursor, está à margem com o cajado na mão. As vestes dos dois possuem o mesmo panejamento, com pequenas variações. A figura da inspiração do Divino Espírito Santo, na obra de Teófilo, é representada pela pomba, directamente sobre a cabeça de Jesus, já nas estampas ora aparece a pomba, ora a figura de Deus Pai (ver anexo iconográfico figs. n. 184 e 243 – 245).

### **Igreja de Nossa Senhora do Pilar**

Em 1828, o incêndio que aconteceu no trono da capela mor apressou a reforma interna da Igreja de Nossa Senhora do Pilar. Os estragos não passaram da referida capela, mas a Irmandade do Santíssimo Sacramento do Pilar resolveu fazer novo retábulo para o altar danificado e, em seguida, substituiu a talha dos altares laterais. Concluído o referido trabalho, deu-se início a empregar esforços para o douramento e para a pintura da Igreja. Em 16 de fevereiro de 1834, José Teófilo de Jesus foi chamado para executar o trabalho, sendo concordado o menor preço para a execução da obra de douramento do Trono, cúpula e forro da capela mor, além do grande arco cruzeiro, de

oito painéis e de oito sobreportas, tudo deveria ser dourado por 2:000\$000 réis, sendo o ouro fornecido por membro da Mesa,<sup>60</sup> ao contrário do acordo realizado pelo Irmandade do Bonfim com o pintor António Joaquim Franco Velasco, em 1818, que forneceria o ouro.

Em 1837, a Irmandade confiou-lhe a pintura do forro da nave da Igreja, que consistiu em um painel ao centro composta pela Imagem da Senhora do Pilar com sua moldura de talha, cornija pintada de branco e com suas molduras douradas (ver anexo iconográfico fig. n. 225), exigido-se do mesmo óleo e tintas de melhor qualidade e maior perfeição.

Porém algumas considerações acerca da pintura do tecto de Nossa Senhora do Pilar faz-se necessárias, haja vista verificar-se problemas da perspectiva em torno da Imagem de Nossa Senhora sobre o pilar, coroada e com um cetro à mão esquerda. Carlos Ott afirma que o pintor não sabia pintar em perspectiva, por isso, “saiu-se mal na pintura da coluna.”<sup>61</sup> Mas, a composição do quadro é, sem dúvida, uma das mais harmónicas encontradas na Bahia e apesar de ser um quadro neoclássico, a Madona possui um panejamento e movimento característicos do período barroco (ver anexo iconográfico figs. n. 221 – 222). O espaço cenográfico é composto de anjos em posições diversas, ora apresentam-se em genuflexão, ora em estado de adoração (ver anexo iconográfico figs. n. 223 – 224). Merece nota ainda, que na base da coluna encontram-se seis anjinhos de mãos dadas como a brincar ao redor da mesma. Na parte superior da pintura constam dois anjos que seguram um cálice e uma hóstia irradiados de luz que forma um triângulo. A forma do triângulo se repete, ao observamos os seis anjos maiores em pares.

---

<sup>60</sup> ALVES, Marieta. A presença de José Teófilo de Jesus na Igreja do Pilar. In: A Tarde, 1/08/1960.

<sup>61</sup> OTT, Carlos. Idem, *ibidem*. p. 91.

Os painéis da Igreja do Pilar de autoria de José Joaquim da Rocha que constam em cima do arcaz da sacristia com os temas: Ressurreição de Cristo; Sacerdote judaico sacrificando um cordeiro (protótipo da Eucaristia), O Sacerdote judaico oferecendo a Deus Pão e Vinho (protótipo da Eucaristia) e Sacerdote judaico juntamente com Moisés adorando a Arca da Aliança (ver anexo iconográfico figs. n. 217 – 220). Tal série foi executada, primeiramente, na Igreja de São Pedro Velho, em Salvador, com repetição na Igreja do Pilar com pequenas diferenças na composição das cenas. José Teófilo em pintura atribuída à sua autoria existente na Catedral Basílica reproduz igualmente as cenas da Ressurreição de Cristo e do sacrifício cordeiro (ver anexo iconográfico figs. n. 20 e 21).

Merece nota que a pintura de José Joaquim da Rocha existente no arcaz da sacristia da Igreja do Pilar, com Cristo dando a comunhão a São Pedro (não foi fotografado) é repetida cena por José da Costa Andrade, na Matriz de Sant'Anna. Há poucas diferenças como as chaves no chão e o pergaminho ao lado de São Pedro e a disposição das figuras que se encontram ao fundo, bem como a colação da mesa.<sup>62</sup>

O painel da nave da Igreja é de autoria de José Joaquim da Rocha com o tema Apresentação do Menino Jesus no templo, percebe-se semelhanças no manto do sacerdote neste com o manto de um dos Reis Magos, executado por José Teófilo de Jesus executado no arcaz da Catedral Basílica (ver anexo iconográfico figs. n. 226 e 7). Outro painel, é o Baptismo de Jesus, que reproduz a mesma composição do painel existente na Igreja do Bonfim, ambos são inspirados nas estampas oriundas de Portugal (ver anexo iconográfico figs. n. 227, 184, 243 – 245).

---

<sup>62</sup> OTT, Carlos. *Idem*, *ibidem*. Ver p. 38 e 139.

## Igreja e Casa Pia do Colégio dos Órfãos de São Joaquim

A pintura do forro da Igreja da Casa Pia do Colégio dos Órfãos de São Joaquim foi executada entre 1824 a 1826, por José Teófilo de Jesus, que teve uma redução nas formas e uma perda do novo programa iconográfico que estava a impor-se através das obras da Igreja da Ordem Terceira do Carmo e da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim. Representa um dos “passos de Maria” – a Anunciação, em que está expresso a missão angélica e o colóquio com o anjo (ver anexo iconográfico fig. n. 185). Roger Teixeira Lopes<sup>63</sup> enumera cinco estados espirituais e mentais sucessivos de Maria na cena da Anunciação: perturbação, reflexão, interrogação, submissão, mérito. Cada um destes estados eram representados e enfatizados conforme as intenções dos encomendantes das obras.

A Virgem Maria encontra-se ajoelhada a orar em um cenário pobre de elementos do quotidiano. A aparição do anjo não tem o dinamismo que se vê numa das fontes iconográficas do pintor, como na pintura da Anunciação do arcaz da sacristia do antigo Colégio dos Jesuítas (ver anexo iconográfico fig. n. 2), mas possui uma forma elegante e bela de uma adolescente com longas roupagens num moderado movimento de ligeira flexão, sinal de deferência para com a Virgem.

A cena central encontra-se em uma moldura oval com predominância dos tons ocres, tendo o espaço em volta uniforme e frontal onde apenas incluiu uma outra moldura rectangular perto da cimalha com coroamento de *rocailles* no sentido longitudinal.

---

<sup>63</sup> LOPES, Roger Teixeira. *Colóquio angélico ou a Anunciação na pintura portuguesa 1500-1555*. In: Actas Congresso Histórico – paginas da historia da Diocese de Bragança – Miranda, 1545-1995. Bragança: Comissão de Arte Sacra de Bragança – Miranda, 1997. p.624.

## Igreja da Ordem Terceira de São Francisco

A pintura do tecto da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, desenhada por António Joaquim Franco Velasco e pintada por José Rodrigues Nunes, devido à morte do primeiro, é apresentada em caixotões com cenas da vida do padroeiro da referida ordem, bem como cenas da Ressurreição e Ascensão de Nossa Senhora. Em imagens secundárias encontram-se cenas da história da Ordem fundada por São Francisco, destacando as principais visões místicas do santo franciscano. No caixotão central há a reprodução da tradição hagiográfica que São Francisco teria ajudado no descimento do corpo de Cristo da cruz, merecendo dessa forma, ser um dos poucos estigmatizados reconhecidos da Igreja Católica (ver anexo iconográfico n. 216), bem como imagens de santos, santas, beatos e beatas pertencentes às Ordens Primeiras e Segundas fundadas pelo Santo dos pobres e dos animais. Merece nota que tal tecto segue um esquema de uma rede de malhas poligonais rectilíneas com painéis divididos com um rico relevo dourado, o que dar as pinturas emolduramentos octógonos que exaltam as glórias dos santos ali representados.

Assim como ocorrem nas Igrejas de Nossa Senhora da Palma, Igreja da Ordem Terceira de São Domingos e, também, da Igreja do Bonfim, na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco os painéis da nave, da sala do consistório, da sacristia, do claustro e da sala dos santos reproduzem as principais passagens da vida de São Francisco e Santa Clara, integrando-as como formas de fornecer aos fiéis a história do orago da Ordem (ver anexo iconográfico figs. n. 162 – 170, 173, 176 – 177, 179 – 180, 182, 209, 212, 214). Também são dedicados painéis, assim como no tecto, imagens da vida de Santa Rosa, São Conrado e Santa Isabel da Hungria, todos representando

piedade, caridade e pobreza principais mandamentos das Ordens Franciscanas (ver anexo iconográfico figs. n. 199, 202, 205, 207, 211).

Ao que tange ao painel da Santa Ceia (com mesa rectangular, típica do modelo italiano), existente no corredor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, o tema é centrado na traição de Judas e não na instituição da Eucaristia como ocorreram nos painéis existentes nas Igrejas da Conceição da Praia, do Passo e do Bonfim (ver anexo iconográfico figs. n. 215, 36, 38, 103 e 206). Apresenta-se Judas em pé no canto direito da cena com pouca luz, o que se reflecte nas vestes de predomínio de cores escuras, dando o efeito de luz e sombra. Os integrantes da mesa estão com as feições de estupefacção, tendo São João debruçado a cabeça sobre o peito de Jesus e Pedro em posição de indagação de quem seria o traidor, lembrando a passagem de que nunca trairia o seu Mestre.

Mediante a análise iconográfica, dando ênfase ao estilo, dos quinze monumentos que possuem pinturas executadas durante o período de 1790 – 1850, pode-se observar que a gravura foi de larga utilização na época barroca como pratica de trabalho na divulgação de composições e de “maneiras”, além de propagar a extensa produção pictórica da época. Toda oficina devia dispor deste tipo de documentação iconográfica, que eram, muitas vezes, copiadas integralmente ou interpretadas, seccionadas e combinadas com outros motivos.

Luís de Moura Sobral cita o Tratado de 1696, de Félix da Costa, que estabeleceu uma divisão dos pintores em três categorias: de primeiro grau que possuíam conhecimentos advindos do estudo das ciências e artes para realizar determinada obra com o uso da imaginação. Desta forma, o pintor de primeiro grau adquiria a capacidade de “invenção”. Os de segundo grau eram os que possuíam só pratica e uso de pintar caracterizado por copiar estampas, sem acrescentar mais do que o colorido das cores

com que as diferenciam do branco e do preto. Por fim, os de terceiro grau que eram os que pintavam ou estofavam as imagens de escultura.<sup>64</sup>

Durante os séculos XVIII e XIX vários foram os monumentos, além dos analisados por esta tese, construídos e decorados de forma a levar a catequese ao povo de Deus. Entre estes, pode-se destacar ainda um dos mais conhecidos internacionalmente por suas características de templo barroco - o Convento de São Francisco da Bahia. A pintura do tecto da Igreja da Ordem Primeira tem como tema central a glorificação dos santos franciscanos: no centro do quadro a Imaculada Conceição, segurando uma bandeira na qual aparece o brasão da Ordem dos Frades Menores, como era o nome oficial dos Franciscanos. Por cima dela pairam as figuras da SS Trindade. Por baixo da Madona aparece, no meio, São Francisco, estigmatizado. Do lado esquerdo aparece em cima da figura de Santo António com seus característicos que são a cruz, o livro e o lírio, simbolizando sua pregação, sua erudição e sua inocência; mais para baixo, do mesmo lado esquerdo, São Francisco Selano, com um crucifixo na mão esquerda, pregando o Evangelho a um índio com cocar. Do lado direito de São Francisco, dois santos franciscanos mártires, em cima São Pedro Baptista com uma cruz de duas lanças cruzadas; mais em baixo, o bem-aventurado São João de Prado, segurando uma coluna na qual foi flagelado e uma flecha no peito que lhe causou a morte; o primeiro foi martirizado pelos japoneses, o segundo pelos mouros.

Entre os grupos dos franciscanos vemos duas figuras femininas, representando, a do lado esquerdo, uma rainha simbolizando talvez a protecção da Ordem pelo poder publico, pois ela está vestida com toda a pompa e com uma coroa na cabeça; a figura feminina do lado direito que fica entre os dois mártires e segura uma lâmpada, das que

---

<sup>64</sup> SERRÃO, Vitor (org.). *Josefa de Óbidos e o tempo barroco*. Lisboa: Instituto Português do Patrimônio Cultural, 1991. p. 287.

se usavam nas catacumbas romanas, nas mãos, por falta de uma santa mártir na ordem Franciscana, representa talvez a caridade cristã que se encarregava do sepultamento de mártires. Trata-se de duas figuras simbólicas.<sup>65</sup>

Um outro ponto discutido foi a atribuição de obras. Um dos principais pintores da época, José Joaquim da Rocha, a quem é atribuída a fundação da Escola Bahiana de Pintura, foi também um dos mais solicitados pelos encomendantes da cidade do Salvador. Traço marcante de sua obra são as figuras atribuídas estilisticamente a ele por se caracterizar pela forma escultórica, corpos maciços e pesados. Algumas figuras femininas possuem igual tamanho ao das figuras masculinas, enfim, com referências ao pintor italiano Miguel Angelo. Os personagens aparecem estáticos ou com pouca gestualidade; há uniformidade de luz, equilíbrio e disposição geométrica nas composições, com algumas referências à pintura italiana do século XVI.

Merece nota que, além das ordens religiosas e confrarias leigas se fizeram encomendantes outros segmentos da sociedade. Estão documentados vários serviços de mestres pintores para o Senado da Câmara da Cidade do Salvador, como pintura das varas da Governança, da Casa da Câmara, do Quartel, pintura da Sala grande das Vereações, etc.

Deve-se destacar alguns pintores que actuaram neste período, como António da Cruz Souza que actuou por volta de 1758 a 1780; José Renovato Maciel actuou entre 1763 a 1779; Francisco de Sá Lisboa trabalhou no período de 1766 a 1773; Maximiano Gonçalves executou obras entre 1775 a 1780; Manoel do Carmo Pinheiro actou nos anos de 1780 a 1782; Francisco Solano executou suas obras entre 1780 a 1799; e Joaquim Procópio Pereira actou no período de 1790 a 1794, entre outros.

---

<sup>65</sup> OTT, Carlos. Idem, *ibidem*. p. 43.



Exemplo de adequação das directrizes da pintura barroca para o novo gosto neoclássico pode ser vista nas obras de José Teófilo de Jesus, encontradas hoje no Museu de Arte da Bahia. *A Morte de Judas Macabeu* que representou o drama de um líder judeu através da ambiência sombria de uma masmorra, do claro - escuro a destacar as expressões de dor e maldade nas faces dos personagens (ver anexo iconográfico fig. n. 240 - 241). Entretanto, em *Judith e Holofernes* o pintor evitou as cenas macabras tradicionais de *Judith* a degolar *Holofernes* ou já triunfante com sua cabeça decepada, preferindo fixar o momento da sedução mas sem voluptuosidade (ver anexo iconográfico fig. n. 242). Em primeiro plano à esquerda está *Judith*, como uma bela mulher, de joelhos a estender os braços ao bravo general que é visto à direita, de pé tendo por detrás seus soldados. Ao fundo, sob a tenda um leito em estilo romano. Assim, a imagem representada denota o deslocamento do interesse de uma cena trágica para uma cena de galantaria. O mestre José Teófilo de Jesus foi capaz de adaptar-se às mudanças do gosto da elite baiana de forma exemplar.

As mudanças ocorridas a partir dos oitocentos podem-se analisa-las nas cenas da Paixão de Cristo, executadas por José Rodrigues Nunes para a procissão do Senhor dos Passos: a Jesus reza no horto das Oliveiras, Flagelação - *Ecce Homo*, Caminho do Calvário - encontro de Nossa Senhora com Jesus (ver anexo iconográfico figs. n. 237 - 239), que ressalta certo realismo através da construção das figuras humanas bem proporcionadas, ricas em detalhes e com uso do *trompe l'oeil*. Denota-se nestes exemplos uma perda na sedução da imagem, no aspecto cromático e mais sensível, próprio do estilo barroco, e tem-se o comedimento da imagem no desenho, o sentido narrativo, característico do estilo neoclássico. Há de se destacar, também, uma série de painéis bifaciais para a procissão do Fogaréu sobre a Paixão, Morte e Ressurreição de Cristo que se encontram no Museu de Arte da Bahia, atribuída a José Joaquim da

Rocha. O pintor seguiu modelos de estampas, contudo excluiu na composição alguns elementos que apareciam ao fundo, como também nas laterais; a representação do escorço foi traduzida de forma mais simplificada com o uso da face de perfil e corpo frontal ou com pequenos gestos ou contorções (ver anexo iconográfico figs. n. 228 – 236). Tais modelos bifaciais podem ser vistos também nas estampas, que assim como os painéis existentes no Museu de Arte da Bahia, os anjos que acompanham os passos da Paixão, possuem símbolos referentes às passagens da *Via Crucis*: a coroa de espinhos e a vara, a Cruz, o coração traspassado de Nossa Senhora das Dores, e os instrumentos que foram utilizados na flagelação do corpo de Cristo. Porém, as estampas tem seus modelos em corpo inteiro, com maior realismo na expressão corporal, imbuída de um certo realismo, além de possuírem inscrições em Latim em referencia à citação bíblica a *Ecce Homo*, Nossa Senhora das Dores, Deposição do corpo de Cristo no túmulo, Coroação de espinhos e Flagelação (ver anexo iconográfico figs. n. 270 – 279).

O novo gosto das elites baianas, notadamente, a aristocracia rural e os comerciantes, surgiu através das reformas neoclássicas nos templos das ordens religiosas e confrarias leigas, tendo maior desenvolvimento na arte da talha em relação à pintura, pois esta sofreu reduções no seu programa iconográfico devido às dificuldades económicas de determinadas irmandades.

Observou-se durante todo o percurso da pesquisa que, a pintura barroca integrava, envolvia brancos, pardos e negros no cenário sublime e celestial. Com o neoclássico, a imagem torna-se racional, linear e próxima do real, própria do conhecimento dos letrados, mais distante da integração mística e celestial que eram próprias da catequese do fiel antes propalada. Estas contradições eram reflexos da sociedade baiana diante das convulsões sociais e políticas pós-independência do Brasil.

## Conclusão

A Cidade de Salvador foi cenário de vários acontecimentos distintos e complementares durante a fase compreendida entre os anos de 1790 e 1850. Construída sob os moldes urbanísticos lusitanos, concentrou-se inicialmente na parte alta do sítio, que garantia a defesa contra possíveis invasores que viessem, sobretudo, da Baía de Todos os Santos.

A opulência da vida urbana na Capital da Província da Bahia, tendo como principal fonte promotora a cultura da cana-de-açúcar e as actividades comerciais que giravam em torno da monocultura, reflectiu-se na arquitectura dos prédios religiosos e civis. Tais edificações eram construídas com materiais caros, vindos, muitas vezes, do Reino como pedras de cantaria e azulejos, e tornaram-se referência de uma sociedade abastada. A princípio, até mesmo a mão-de-obra especializada era oriunda da Península Ibérica e de alguns outros países da Europa. No interior dos prédios (em especial, nos religiosos) imperava o luxo e sumptuosidade: muitos ornatos em ouro e prata, rendas, uma arquitectura voluptuosa, tratando, nas pinturas, passagens e ensinamentos católicos, que funcionavam como “Bíblia ilustrada” da Igreja, devendo ser seguida pelos fiéis.

O tipo de vida na Capital da Província era influenciado pela mentalidade da época, marcada pela exposição pública do Catolicismo barroco e reflectia-se, portanto, na construção e ornamentação de edificios religiosos, particularmente nas pinturas de tectos e painéis que compuseram a decoração dos interiores, criando uma atmosfera celestial para os espectadores.

Entre finais do século XVIII e início do XIX, a arte religiosa baiana desenvolveu-se de tal forma que adquiriu um *status* na colônia, constituindo um centro irradiador para as

outras províncias do Brasil. Desde os templos mais simples até aqueles mais sumptuosos, havia um interesse comum dos clérigos e dos leigos em adorná-los para garantir o respeito perante a sociedade e angariar, dessa forma, mais fiéis, alcançando o reino dos céus.

A Cidade do Salvador durante esse período pode ser compreendida, também, através do estudo da pintura religiosa. Esse grande centro urbano floresceu em torno do seu porto e das suas igrejas, envolto num multiculturalismo, sendo de extrema necessidade manter sob uma ordem aparente a coexistência pacífica de elementos tão distintos. Sob a égide da devoção aos santos católicos desenvolveu-se o mosaico étnico da capital baiana.

Neste cenário, o ambiente urbano de Salvador configurou-se como mais um personagem necessário à compreensão das condições sociais e da mentalidade em voga na época, onde o artista - no caso específico deste trabalho, o pintor - actuou como um dos sujeitos que viviam na dependência do gosto e dos ditames das camadas sociais mais abastadas, a saber: senhores de engenho, ricos comerciantes e clérigos, representantes do poder político, social e económico. É interessante notar que, apesar da condição de homens livres, a maioria dos artistas estava inserida dentro das camadas mais pobres da sociedade, alijadas à condição de subalternas na pirâmide social escravocrata. Dessa forma, eram excluídas num sistema económico mantido, basicamente, pelo binómio senhor/escravo.

Assim, o artista representava, nas suas corporações de ofício, mais um instrumento de propagação dos interesses dominantes. Tal afirmação dá-se a partir do contexto em que se encontravam, sob a égide dos encomendantes, em sua maioria as ordens primeiras e terceiras e as irmandades que pagavam pelo trabalho executado. Na cidade de Salvador de Setecentos e Oitocentos vigoravam regras e normas articuladas com o poder estabelecido, que se confundia entre o poder espiritual e o temporal, dominando a economia e a cultura locais.

Assim, a condição do artista era de dependência económica; e, dessa forma, ficava subordinado também o seu espírito criativo, haja em vista os ditames de Roma e da sua representação nas terras *brasilis*. Não se tratava apenas de seguir regras canónicas ou teológicas. Havia formas de controlo, tanto das ordens religiosas como das confrarias, que tinham em seus dirigentes o poder de (e a riqueza para) mandar executar obras que seguissem o desejo de uma arte “pura e sem máculas” mundanas, em plena conformidade com o gosto das mesmas, mantenedoras do decoro propalado pela Igreja Católica.

Os pintores, de forma geral, estavam inseridos em estruturas corporativas de oficiais mecânicos, geradas sobre antigas regras medievais do ofício, sendo os mestres responsáveis pela aprendizagem de alunos que formavam a hoste de discípulos. Na Bahia, exemplo maior dessa relação entre mestres e aprendizes foi mantida por José Joaquim da Rocha. A partir dessa estrutura corporativa cabia aos aprendizes adquirir técnicas e conhecimentos acerca de como tratar temas religiosos, não sendo permitida uma liberdade criadora, pois os mesmos estavam atrelados às normas rígidas das suas corporações, além da “recta” censura da Igreja, bem como à obediência ao gosto das confrarias.

A pintura religiosa na Bahia significou, além de representações, realizadas pelos artistas, de temas sacros, um reflexo do quotidiano, no qual estava inserida através da imagem. Tratava-se, portanto, de uma mediação entre a “cidade dos homens” e a “cidade de Deus”. As obras executadas serviram de meios para fixar ensinamentos importantes numa sociedade que se fazia tão desigual, em clara manipulação pelos homens – Clero e Mesas Administrativas das Confrarias – da arte da pintura, orientada conforme os interesses do momento. Não se pode perder de vista que a leitura que a população realizava sobre as obras não estava vinculada directamente a essas manipulações; contudo, numa sociedade

iletrada, tornava-se muito difícil que as gentes se colocassem numa postura crítica frente àquilo que lhes era apresentado.

Apesar de estar imbuída de uma tradição medieval, na prática essas estruturas corporativas foram - se adequando à realidade da Cidade de Salvador. Haja em vista a grande demanda oferecida pelas inúmeras irmandades e ordens leigas e religiosas, desejosas de construir e/ou reformar as suas sedes, conforme o gosto em voga (inicialmente o barroco e, em seguida, o neoclássico), além do vasto oferecimento de serviços considerados menores, como encarnação de imagens, douramento e prateamento de alfaias, pintura de portas, janelas, andores, grades, tochas, entre tantas outras tarefas executadas por estes profissionais. Salvador, com a prática de uma fé teatralizada, promovia ainda, com a execução de várias procissões, um expressivo campo de trabalho para estes artistas. Para tanto, muitos dos mesmos, em especial os pintores, filiavam-se às confrarias com o intuito de possuir mais um requisito a favor da aceitação dos seus préstimos, além do facto de alguns deles viverem sob os respectivos auspícios, fossem de ordem temporal, fossem de ordem espiritual.

O ofício de pintor, na Salvador dos séculos XVIII e XIX, podia ser exercido independentemente da condição social e econômica. Mas, no que diz respeito aos escravos ou filhos destes, o exercício de uma profissão ligada às artes e aos ofícios mecânicos representava a possibilidade dos mesmos ascenderem socialmente, diante de oportunidades tão exíguas.

Entretanto, verificamos no nosso estudo que os artistas inseridos no contexto de transição do sistema econômico escravista para o de operários livres, na viragem para o século XIX, eram oriundos das camadas mais pobres da população, havendo, portanto, um acréscimo de homens de cor e mulatos que lidavam com ofícios mecânicos. Assim, quando

um artista conseguia formar um espólio, o seu prestígio social aumentava. Mas, por outro lado, tornava-se necessário observar a sua conduta moral, que era avaliada no momento das concorrências. Diante do exposto, aferiu-se que, ao contrário do que aconteceu em Portugal, o artista na Bahia não encontrou uma barreira formal, no que concernia à sua condição jurídica de escravo ou de liberto. Porém, dentro dos estaleiros de obras, escravos, crioulos, mulatos, ocuparam, em sua maioria, condições inferiores, como serventes e artífices; e, muitas vezes, a sua aprendizagem não era legalizada, com o intuito de não permitir uma ascensão na sua condição social.

A arte de pintar em Salvador foi muito requisitada durante o período estudado. Contudo, a partir da segunda metade do século XIX, verificou-se uma perda progressiva de prestígio dos artistas e artífices, pois se apresentava uma nova ordem que caminhava para a instalação de novas técnicas fabris, aproximando os mesmos dos operários emergentes, através do processo de industrialização e modernização do Brasil. Na verdade, o País sofreu, a partir da abertura dos portos às “nações amigas”, em 1808, um desenvolvimento paulatino de novos princípios culturais e económicos, onde o desejo era o de “civilizar-se”, implantando em terras brasileiras inovações técnico-científicas.

Nesse processo de modernização, um dos factores fundamentais foi a Independência, em 1822, proporcionando a formação de um Estado Nacional, que necessitava construir uma identidade tipicamente nativista, quebrando alguns valores herdados da cultura portuguesa. Por fim, o processo em prol da abolição da escravatura, que teria o seu desfecho em 1888, com a assinatura da Lei Áurea, pela Princesa Isabel, juridicamente transformou os escravos em cidadãos livres. Esse contexto histórico acelerou o quadro de transformações profundas na sociedade brasileira, incluindo, obviamente, também a baiana.

Todo este quadro exposto denota uma progressiva laicização da sociedade que favoreceu a perda de prestígio económico e social das confrarias, repercutindo directamente sobre as actividades ligadas às artes, em especial a pintura; pois, de facto, durante todo o período estudado, aquelas instituições tinham-se configurado como os principais encomendantes da pintura religiosa em Salvador.



## **FONTES**

### **Fontes manuscritas**

#### **ARQUIVO DA CASA PIA COLÉGIO DOS ÓRFÃOS DE SÃO JOAQUIM – ACPCOSJ.**

Demonstrativos, 1811 - 1829.

Despachos da Meza da Casa Pia dos Orfãos, 1838 - 1844.

Despachos da Meza Pia dos Órfãos Requerimentos, dez. 1838

Livro de porcionistas que entrarão no Colegio de São Joaquim, desde 1º de Abril de 1826.

Livro de Registros de Diploma e Portarias do Governo, 1819 –1847

Livro de Termos da Meza da Caza Pia e Colegio dos Orfãos de São Joaquim 1826 a 1855.

Livro de Termos de obrigação e responsabilidade que faz os Paes ou Tutores dos educando da Caza Pia e Collegio dos Orfãos de São Joaquim . 1º de Abril de 1826.

Livro de Termos deliberativos da Meza da Casa Pia e Colegio dos Orfãos de São Joaquim . 1826 a 1855.

Livro Receita e Despesa 1840-1846.

Receita e Despesa –1835, Folhas Avulsas, doc. 420-421.

Registros dos Estatutos da Casa Pia Collegio dos Órfãos de São Joaquim.

#### **ARQUIVO HISTÓRICO ULTRAMARINO – AHU.**

Conselho Ultramarino - CU. Brasil, Bahia, Caixa 196, doc. n. 26.

#### **ARQUIVO DA IRMANDADE DO SENHOR BOM JESUS DO BONFIM – AISBJB.**

Livro de Termos da Irmandade do Senhor do Bonfim, 1746-1819.

#### **ARQUIVO DA IRMANDADE DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DO PILAR – AISSP.**

Acta da Sessão da Mesa Administrativa, 1834.

Termo de Resolução, 1837.

#### **ARQUIVO DA IRMANDADE DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS – AINSRP.**

Livro de Despesas, 1844 - 1845, caixa 14 - A, doc. 02 - 20.

#### **ARQUIVO DA IRMANDADE DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DE SÃO PEDRO – AISSSP.**

Termo de Convenção, 1812.

### **ARQUIVO MUNICIPAL DE SALVADOR – AMS.**

Actas da Câmara, 1642 - 1649. Livro 9.8  
Arrematação e contratos de Obras. 1784 - 1845, 1. 4. 3.  
Livro 116.5, 1812 – 1813.  
Pagamentos pelo Senado, Livro 1.115.10, 1784 - 1793.  
Pagamentos pelo Senado, Livro 115.15, 1823.

### **ARQUIVO DA ORDEM TERCEIRA DO BOQUEIRÃO - AOTB .**

Abecedário, 1828 - 1847. Livro 1.

### **ARQUIVO DA ORDEM TERCEIRA DO CARMO DO SALVADOR – AOTC.**

Livro 1 de Assentos da Ordem, 1636 - 1660.  
Livro 6º de Resoluções das mesas e Juntas, 1816.

### **ARQUIVO DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO DOMINGOS – AOTSD.**

Livro 3º. dos Acordãos, 1829 – 1896.  
Livro de Receitas e Despesas, 1830-1835.  
Livro de Receitas e Despesas, 1836-1839.  
Papéis Diversos, 1794 – 1894.

### **ARQUIVO DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO – AOTSF.**

Contracto para execução de obra, 1855.  
Livro 3 dos Acórdãos, 1829-1896.  
Livro de Receita e Despesa, 1834  
Livro de Receita e Despesa, 1834.  
Livro de Receita e Despesa, 1835-1836.  
Livro de Receita e Despesa, 1837.  
Requerimento, 1835.  
Termo d'Acordão e Resolução, 1834.  
Termo de Acordão e resolução, 1831.  
Termo de ajuste, 1770  
Termo de Resolução, 1834.  
Termo de Resolução, 1835.

### **ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DA BAHIA –APEB.**

Cartas Régias, v. 114 , doc. 197, 1812.  
Cartas Régias, v. 115, doc. 141 e 264, 1813.  
Cartas Régias, v. 117, doc. 301, 1815.  
Cartas Régias, v. 120, doc. 122 e 373, 1819.  
Irmandade Senhor Bom Jesus dos Martirios (Igreja Barroquinha).  
Irmandades da Capital – 1847 –1889 – Maço 5249.

Ordens Régias, v. 108, doc. 56 A, 1809.

**BIBLIOTECA NACIONAL DO RIO DE JANEIRO – BNRJ.**

Noções d'arte na província da Bahia - Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro - BNRJ, Mss II – 34, 4, 3 nº1. Cf. o doc. 12.

**Fontes iconográficas**

**BIBLIOTECA NACIONAL DE LISBOA – BNL.**

COLECÇÃO de Estampas da Secção de Iconografia da Biblioteca Nacional de Lisboa.

FORAL de Lisboa. Com licença da Real Meza da Comissão Geral sobre Exame, e Censura dos Livros Lisboa: na officina de Simão Thadeo Ferreira. 1790.

JORNAL Diário de Lisboa, 1810.

JORNAL Gazeta de Lisboa , 1833.

THE ILLUSTRATED BARTSCH. Italian artists of the sixteenth century. v. 32 –35, 38 – 39, 41, 43 – 45. New York: ABARIS BOOK, 1976.

**BIBLIOTECA DA FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO.**

COLECÇÃO de Estampas da Biblioteca da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

**BIBLIOTECA SECTORIAL MONSENHOR RENATO DE ANDRADE GALVÃO – MUSEU CASA DO SERTÃO E CENTRO DE ESTUDOS FEIRENSES / UEFS.**

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1972.

**MUSEU ETNOLÓGICO DE LISBOA.**

COLECÇÃO de Registos de Santos do Museu Etnológico de Lisboa.

## Fontes impressas

### ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DA BAHIA – APEB.

CATÁLOGO das Irmandades: ordens terceiras e confrarias. Salvador: SCT / APEB / Fundación Histórica Tavera, 2000.

MONUMENTOS do Município de Salvador / Planta do Município do Salvador/ Planta do Centro Histórico. v. 1. [s.d.].

JORNAL Idade do Ouro do Brazil – 1811 –1813; 1816 – 1819.

SALGUEIRO, Francisco Sérvilo Moreira. **Notícia das igrejas da capital da Bahia.** In: Anais do Arquivo do Estado da Bahia. v. 46. Salvador, 1982.

### Acervo da Historiadora Marieta Alves

Rascunhos com descrição de imagens e quadros, locais onde se encontram; autores (alguns com pequena biografia) e outras informações;  
Artigos Jornal A Tarde – Revelações da História: Um grande passado – 28/05/1949;  
Roteiro Turístico da Igreja de São Francisco – 03/08/1959;  
Roteiro Turístico da Igreja da Misericórdia – 24/08/1959;  
Notas Biográficas de Religiosos Pregadores;  
Remanescentes na Bahia do Estilo Barroco: talhas e alfaias;  
Cópias de Documentos do Convento da Lapa;  
Apontamentos do Compromisso. Cap. 1;  
Notas sobre Arquivo da Santa Casa;  
Cópias de Documentos do Arquivo da Ordem Terceira do Carmo;  
Cópias de Documentos do Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa;  
Relação dos Santos Padroeiros de diversos officios;  
Anotações dos Arquivos das Igrejas: Saúde, Bonfim, Lapa, Santíssimo Sacramento, Sant'Anna, Convento do Desterro, São Domingos, Sé, São Domingos (restaurações), Aflitos.  
Documentos da Bahia existentes na Biblioteca Nacional (anotações);  
Anotações do Arquivo da Santa Casa;  
Anotações do Arquivo Municipal;  
Curso de Tradição (reiniciado em 06 de maio de 1941);  
Anotações dos Arquivos das Igrejas: Passo, Sant'Anna, Boqueirão, Conceição da Praia, Rosário dos Pretos;  
Documentos pessoais – Maria Amália de Carvalho Santos (Marieta Alves) – Nascida em Salvador em 22/10/1892;

Série Produção Intelectual (palestras, discursos, conferências, etc.)

Encarnadores de Imagens, douradores, pintores – Refere-se aos pintores: Domingos da Costa Filgueira, Antonio da Cruz, Afonso Pereira de Souza, Domingos Luiz Soares, Maximiniano Gonçalves, José Joaquim da Rocha e outros. 28/03/1960;

José Renovato Maciel – pintor esquecido 13/06/1960;

A Igreja da Ordem Terceira de São Domingos – 23/07/1958;

Apêndice – “A Origem da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia através de vários escriptores”;

As Origens da igreja Matriz de São Pedro e seu passado esplendor;

Série Dossiê referente à História da Ordem Terceira de São Francisco;

## **CENTRO DE ESTUDOS BAIANOS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**

### **Colecção Arquivo Carlos Ott**

- Arquivo Convento do Carmo de Salvador - ACCS. Despesa 1808-1814, f. 183r.  
ACCS. Receita e Despesa, 1808-1814, f. 120r.
- Arquivo da Igreja da Ajuda - AIA. Atas da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos e Vera Cruz, 1835-1882. fo 19v-20r.  
AIA. Receita e Despesa, 1796-1850. f. 23v.  
AIA. Receita e Despesa, 1798-1850, f. 26v.  
AIA. Receita e Despesa, 1798-1850, f. 26v.
- Arquivo da Igreja do Boqueirão - AIB. Quitações, 1872-1892, f. 47v.  
AIB. Receita e Despesa, 1836-1875, 63r.
- Arquivo da Igreja do Passo - AIP. Receita e Despesa, 1810-1819, F. 24r.  
AIP. Receita e Despesa, 1860-1869, f. 263r.  
AIP. Receita e Despesa, 1883-1911, f. 60.  
AIP. Recibos, 1861-1874, f. 35v.
- Arquivo da Igreja da Palma - AIPA. Irmandade do Senhor Bom Jesus da Cruz. Recibos, 1851-1860, f. 28r.
- Arquivo da Irmandade do Rosário dos Pretos - AIRP. Resoluções, 1863-1878, f. 64r-v.
- Arquivo da Igreja de Santana - AIS. Livro de Irmãos, 1814-1849. f. 9r.  
AISG. Receita e Despesa, 1856-1907. f. 124r
- Arquivo da Irmandade de São Pedro Velho - AISPV. 2º l. de Termos de irmãos da Irmandade do SS. Sacramento, 1785 – 1823. n. 28.  
AISPV. Livro de Irmãos, 1760- 1788. f.23.
- Arquivo da Ordem Terceira do Carmo de Salvador - AOTCS. Livro 2 de Assentos da Ordem, 1660-1709. f. 104 v.  
AOTCS. Livro 4 Receita e Despesa, f. 59r.  
AOTCS. Receita e Despesa, 1769-1770, f. 30v.  
AOTCS. Receita e Despesa, 1780-1781. f. 140v.  
AOTCS. Receita e Despesa, 1780-1781. f. 140v.  
AOTCS. Receita e Despesa, 1807-1819, f. 72v.  
AOTCS. Receita e Despesa, 1807-1819. f. 8r.  
AOTCS. Requerimentos, 1780-1789, f. 1r-v.  
AOTCS. Resoluções, 1707-1744. f.49r.

AOTCS. Termos de Irmãos Noviços, 1761-1847. f. 98.  
 Arquivo da Ordem Terceira de São Domingos - AOTSD. Receita e Despesa, 1800-1829. f. 77v.  
 AOTSD. Recibos, 1868-1910, f. 100r.  
 Arquivo da Prefeitura de Cachoeira - APC. Arrematações, 1758-1788. f. 128r-129r.  
 Arquivo da Santa Casa de Misericórdia de Salvador - ASCMS, Receita e Despesa, 1773-1774. v. 884, f.13.  
 ASCMS, Receita e Despesa, 1804-1805. v. 915, f.38r.  
 ASCMS. Acórdãos, Livro 4, f. 292v-293r.  
 ASCMS. Livro 1 do Tombo, f. 233r.  
 ASCMS. Livro 5 dos Acórdãos, f. 196v.  
 ASCMS. Livro 5 dos Acórdãos. f. 196 r.  
 ASCMS. Livro 6 de Termos de Irmãos, 1797-183. f.33r.  
 ASCMS. Livro dos Irmãos Falecidos, 1798-1881. v. 1280, f. 143r.  
 ASCMS. Receita e Despesa, 1762-1763. v. 873, f. 166r.  
 ASCMS. Receita e Despesa, 1789-1790. v. 970. f. 68.  
 ASCMS. Receita e Despesa 1764-1765, vol. 875, f.138v.  
 ASCMS. Receita e Despesa 1767-1768, v.878, f. 92v.  
 ASCMS. Receita e Despesa, 1672-1681. v. 848, f. 116 v.  
 ASCMS. Receita e Despesa, 1764-1765, f.73v.  
 ASCMS. Receita e Despesa, 1764-1765, v. 875, 138r.  
 ASCMS. Receita e Despesa, 1764-1765, v. 875, f. 89r.  
 ASCMS. Receita e Despesa, 1764-1765, v. 875, f.138r.  
 ASCMS. Receita e Despesa, 1779-1780. v. 890, f. 9.  
 ASCMS. Receita e Despesa, 1791-1792. v. 902, f. 40 e Receita e Despesa, 1792-1793. v.903, f. 122.  
 ASCMS. Receita e Despesa, 1797-1798. v.908. f. 31r.  
 ASCMS. Receita e Despesa, 1805-1806. v. 916. 81r.  
 ASCMS. Segredos, livro 1678-1809, v.195, f. 92v-93r.  
 ASCMS. Termo de Irmãos, livro 6, 1797-1834, f. 33r.  
 Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro - BNRJ. Secção de Manuscritos, II,33,22,35, f. 264r-v.

## **BIBLIOTECA PÚBLICA MUNICIPAL DE SALVADOR – BPMS.**

ALMANAK da Bahia, ano 1856.

ALMANAQUE civil político e comercial da Cidade da Bahia para o ano de 1845. Fundação Cultural do Estado da Bahia. Diretoria de Bibliotecas Públicas. Edição fac-similar. Salvador, 1998.

JORNAL Diário da Bahia - 1836.

JORNAL O Investigador Portuguez em Inglaterra ou Jornal Literário, Político, &c. Londres: H. Bryer, 1812.

**BIBLIOTECA SECTORIAL MONSENHOR RENATO DE ANDRADE GALVÃO –  
MUSEU CASA DO SERTÃO E CENTRO DE ESTUDOS FEIRENSES / UEFS.**

ANAIS do Arquivo do Estado da Bahia / Arquivo do Estado da Bahia. v. 46. Salvador, 1982.

ANAIS do Arquivo Público do Estado da Bahia / APEB. v. 42. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1976.

ANAIS do Primeiro Congresso de História da Bahia. v. 5. Salvador: Tipografia Beneditina Ltda, 1951.

GARDNER, George. **Viagem ao interior do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

GRAHAM, Maria. **Diário de uma viagem ao Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.

INVENTÁRIO de Proteção do Acervo Cultural / IPAC - Bahia. Monumentos do Município de Salvador. v. 1. Salvador: Governo do Estado da Bahia, 1975.

LINDLEY, Thomas. **Narrativa de uma viagem ao Brasil**. São Paulo: Editora Nacional, 1969.

LUCCOCK, John. **Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil**. [1 ed. Inglesa 1820]. Belo Horizonte / São Paulo: Itatiaia / Edusp, 1975.

MARQUES, Xavier. **Culto do Senhor do Bonfim**. In: Revista do Instituto Geographico e histórico da Bahia. n. 55. Bahia: Secção Graphica da Escola de Aprendizes Artificies, 1929.

MARTIUS, C.F.P. Von. & SPIX, J.B. Von. **Viagem pelo Brasil**. v. 2. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938.

MÜLLER, Cônego Christiano. **A Catedral Basílica: um pouco de história sobre o nosso primeiro templo**. In: Revista do Instituto Geographico e Histórico da Bahia. n. 48. Bahia: Imprensa Official do Estado, 1923.

REVISTA do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. v. 96 (jan.-dez.). Salvador: IGHB, 2001.

SANTA MARIA, Fr. Agostinho de. **Santuário mariano e história das imagens milagrosas de Nossa Senhora**. Separata de Revista do Instituto Geographico e Histórico da Bahia, 1949.

TOLLENARE, L. F. de. **As notas dominicaes**. In: Revista do Instituto Geographico e Histórico da Bahia. a. XIV. v. XIV, n.33. Bahia: Litho-Typ. Enc. Reis & C., 1908.

VIDE, D. Sebastião Monteiro da. **Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia** (1 ed. 1707). São Paulo: Typografia 2 de Dezembro de Antonio Louzada Antunes, 1853.

VILHENA, Luís dos Santos. **A Bahia no século XVIII**. v.2. Salvador: Itapuã, 1969.

#### **BIBLIOTECA NACIONAL DE LISBOA – BNL.**

CORDEIRO, Luciano. **Thesouros D'Arte**. Relances d'um viajante. Lisboa: Imprensa de Joaquim Germano de Sousa Neves, 1875.

CORREIA, Vergilio. **Livro dos Regimentos dos oficiais mecânicos**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926.

CROISSET, S. João. **Ano Cristão ou devocionário para todos os dias do ano**. v. IX. Porto: O Tradutor, Seminário do Porto, 1923.

CROISSET, S. João. **Ano Christão ou exercícios devotos para todos os dias do anno**. Traslado a castelhano, e addicionado com mais algumas vidas dos Santos e com o Martyrologio pelos PP<sup>es</sup>. José Francisco de Isla da mesma companhia e D. Justos Petano. Tomo IV. Porto: Editor Antonio Dourado, 1888.

CUNHA, Luiz da. **Testamento Político ao Senhor Rei D. José I**. Lisboa, 1820.

DUQUE - ESTRADA, L. Gonzaga. **A arte brasileira: pintura e escultura**. Rio de Janeiro: H. Lombaerts & C, 1888.

ESPERANÇA, Manoel da (Fr.). **Historia seráfica da ordem dos frades menores de São Francisco na província de Portugal**. Lisboa, 1666.

FERRERAS, Juan de. **Vida de Nuestra Senora Maria Santíssima, virgem, y Madre de Dios, conforme a las Santas Escrituras, Santos Padres y los mas conveniente**. Madrid, 1733.

LIMA, Henrique de Campos Ferreira. **Colecções de estampas**. v. VII. Apontamentos Bibliográficos (I). Separata. n. 25 a 28.. Lisboa, 1927.

MEMÓRIA Histórica e Descrita da Ordem Terceira de São Francisco no Porto - com a vida dos Santos cujas imagens costumam ser conduzidas na sua procissão de cinza. Ordenada por R. Pinto de Mattos Porto. [s.l.: s.d.].

O SACROSANTO, e Ecumenico Concilio de Trento. Em latim, e portuguez. Tomo I. Segunda edição. Lisboa: Officina Patriarc. De Francisco Luiz Ameno. M.DCC.LXXXVI.

O SACROSANTO, e Ecumenico Concilio de Trento. Em latim, e portuguez. Tomo II. Segunda edição. Lisboa: Officina de Simão Thadeo Ferreira. M.DCC.LXXXVI.



PAMPLONA, Fernando. **Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal.**[I - IV]. Lisboa: Of. Gráfica Ltda, 1956.

RABELLO, João. **Hystoria dos milagres do rosário e de muytas & diversas devoções & serviços, que santos & peccadores fizeram a Santissima Virgem Maria, & a Jesus a Christo Nosso Senhor, pellos quaes receberam de Deos grandes bens temporaes, & spirituaes: provados com milagres, & casos estranhos, que acontecerão, & se podem facilmente fazer.** Évora, 1602.

RODRIGUES, Francisco de Assis. **Memória d'esculptura apresentada e proferida no concurso para provimento do lugar do professor substituto da aula e laboratório d'esculptura.** Lisboa: Imprensa Regia, 1829.

SANTOS, Alfredo Elirro dos. **As artes portuguezas no séc XIX ou breve considerações sobre o seu estado, causas e remedios do mesmo.** Braga: Typographia Lusitana, 1882.

#### **ARQUIVO DA ORDEM TERCEIRA DE SÃO FRANCISCO – AOTSF.**

MEMÓRIA Histórica da Venerável Ordem Terceira da Penitencia do N. S. Francisco, lida pelo Irmão Mordono do Contencioso Dr. Ubaldino Gonzaga na sessão Solene de 29 de Setembro de 1935 no Azylo Santa Izabel. In: Poyanthéa. Comemoração do 3º Centenário da fundação na Bahia. Venerável Ordem Terceira da Penitencia de N. S. P. S. Francisco de Assis. 1635 - 1935. Bahia: Tipografia Naval, 1935.

#### **BIBLIOTECA DO MUSEU DE ARTE DA BAHIA – BMAB.**

ALVES, Marieta. **A presença de José Teófilo de Jesus na Igreja do Pilar.** In: A Tarde, 1/08/1960.

ALVES, Marieta. **Capela do Santíssimo Sacramento da demolida Matriz de São Pedro.** In: A Tarde, 25/06/1960.

ALVES, Marieta. **Uma revisão nas atividades de José Teófilo de Jesus.** In: A Tarde, 29/05/1961.

MUSEU de Arte da Bahia. São Paulo: Banco Safra, 1997.

## BIBLIOGRAFIA

### Estudos:

**A BÍBLIA:** Antigo e Novo Testamento. Os Evangelhos, Os Atos dos Apóstolos. v. 6. Editora Abril: São Paulo, 1967.

ABRANCHES, J. dos Santos. **Obséquios a Maria para o mês de maio.** Porto, 1939.

ABREU, Martha. **O império do Divino:** festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999.

ACCIOLI, Ignácio & AMARAL, Braz do. **Memórias históricas e políticas da Província da Bahia.** v.5. Bahia: Imprensa Oficial do Estado, 1937.

AFONSO, Carlos Alberto. **No tempo em que todos eram Santos.** Universidade do Minho, Trabalho de síntese previsto para efeito de prestação de provas de aptidão pedagógica e capacidade científica, julho 1988.

AGUIAR, Raymundo Chaves. **Tetos do período barroco.** In. O Bi-Centenário de um monumento bahiano. v. II. Coleção Conceição da Praia. Trabalho coletivo. Salvador: s.e., 1971.

ALGRANTI, Leila Mezan. **Os ofícios urbanos e os escravos ao ganho no Rio de Janeiro colonial (1808-1822).** In. História econômica do período colonial. Coletânea de textos apresentados no I Congresso Brasileiro de história Econômica. São Paulo: Hucitec, 1996.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de. **O culto a Nossa Senhora, no Porto, na época moderna.** Porto, 1979.

ALMEIDA, José Ricardo Pires de. **Instrução pública no Brasil (1500-1889).** 2 ed. São Paulo: Educ, 2000.

ALMEIDA, Maria do Carmo Baltar Esnaly de. **A Victória na Renascença bahiana: a ocupação do distrito e sua arquitetura na Primeira Republica (1890-1930).** Salvador 1997. 294 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia – UFBA.

ALVES, Marieta **Dicionário de artistas e artífices na Bahia.** Salvador: Universidade Federal da Bahia/Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976.

ALVES, Marieta **História da Venerável Ordem 3ª da Penitência do Seráfico Pe. São Francisco da Congregação da Bahia.** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948.

- ALVES, Marieta. **Alguns vultos e fatos à história do bicentenário da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia**. In: Coleção Conceição da Praia. v.II. O Bi-Centenário de um Monumento Bahiano. Trabalho Coletivo. Salvador: Editora Beneditina, 1971.
- ALVES, Marieta. **História, Arte e Tradição da Bahia**. Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador/ Departamento de Cultura, 1979.
- ALVES, Marieta. **Nobreza diferente**. In: História, arte e tradição da Bahia. Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador / Departamento de Cultura, 1974.
- ANDRADE, Antônio Alberto Banha de. **Dicionário da Igreja**. v. 3. Lisboa: Resistência, 1983.
- ANDRADE, Maria José de Souza. **A mão-de-obra escrava em Salvador, 1811 a 1860: um estudo de história quantitativa**. Salvador 1975. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia – UFBA.
- ARAUJO, Emanuel. **O teatro dos vícios: transgressão e transigência na sociedade urbana colonial**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- ARAUJO, Emanuel. **A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica**. São Paulo: Tenenge, 1988.
- ATTWATER, Donald. **Dicionário de Santos**. Portugal: Publicações Europa - América, 1965 – 1983.
- AUGEL, Moema Parente. **Visitantes estrangeiros na Bahia oitocentistas Salvador – Bahia**. Salvador. Dissertação (Mestrado de Ciências Humanas) Faculdade de Ciências Humanas. Universidade Federal da Bahia – UFBA, 1975.
- AZEVEDO, Carlos A. Moreira. **Vigor da Imaculada - Visões de Arte e Piedade**. Porto: Paroquia Senhora da Conceição, 1998.
- AZEVEDO, Sara M<sup>a</sup> & PEDREIRA, Marques & EVANGELISTA, Marília. **Nossa Senhora da Conceição da Rocha padroeira da contra-revolução (1822-1830) alguns aspectos da festa contra-revolucionária**. In: O cotidiano na história portuguesa. Encontro Internacional. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa / Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1993.
- AZEVEDO, Thales de. **Igreja e Estado em tensão e crise: a conquista espiritual e o padroado na Bahia**. (Obra póstuma). n. 1. São Paulo: Ática, 1978.
- AZZI, Riolando. **A instituição eclesiástica durante a primeira época colonial**. IN: História Geral da Igreja na América Latina / Tomo II/1 - História da Igreja no Brasil. Primeira Época. Coordenador José Oscar Beczzo. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1992.

AZZI, Riolando. **A instituição eclesiástica durante a primeira época colonial.** IN: História Geral da Igreja na América Latina / Tomo II/1 - História da Igreja no Brasil. Primeira Época. Coordenador José Oscar Beczzo. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1992.

AZZI, Riolando. **O episcopado do Brasil frente ao catolicismo popular.** Petrópolis: Vozes, 1977.

AZZI, Riolando; BROD, Benno; GRIJP, Klaus Van Der; HOORNAERT, Eduardo. **História da Igreja no Brasil: Ensaio de interpretação a partir do povo.** 4 ed. Petrópolis: Paulinas / Vozes, 1992.

BARREIRA, João. **Arte Portuguesa.** Lisboa: Excelsior, 1957.

BORGÊS, Correia. **História da Arte em Portugal: do barroco ao rococó.** v. 9. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

BORNAY, Erika. **Mujeres de la Biblia en la pintura del barroco - imágenes de la ambigüedad.** Madrid: Cátedra, 1998.

BOSCHI, Caio C. **O Barroco mineiro: artes e trabalho.** São Paulo: Brasiliense, 1988.

BRINCKMANN, A. E. **A arte Rococó.** Barcelona: Labor, 1953.

CABANOT, Jean. Petit. **Glossaire des thèmes d'iconographie chrétienne.** v. 1 - 2. Paris: Éditions Confluences, 1996.

CAETANO, Joaquim Oliveira. **A Virgem da Misericórdia: uma aproximação iconográfica.** Lisboa, 1988.

CAMARGO, Maria Vidal de Negreiros. **Os Terceiros Dominicanos em Salvador.** Salvador 1979. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal da Bahia - UFBA.

CAMPOS, Correia de. **A virgem na arte nacional.** Braga: Tip. Oficina de S. José, 1956.

CAMPOS, João da Silva. **Procissões tradicionais da Bahia: a conquista espiritual e o padroado na Bahia (Obra póstuma).** n. 1. Salvador: Secretaria de Educação e Saúde / Publicações do Museu da Bahia, 1941.

CARVALHO, Ayres. **A Basílica da Estrela no segundo centenário da sua fundação.** Lisboa: Secretaria do Estado da Cultura / Direção-Geral do Património Cultural, 1979.

CASIMIRO, Ana Palmira B. S. **Mentalidade e estética na Bahia colonial: a Venerável Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Bahia e o frontispício da sua igreja.** Salvador: Fundação Cultural da Bahia / Empresa Gráfica da Bahia, 1996.

CASTRO, José de. **Portugal no Concílio de Trento.** Lisboa: União Gráfica Lisboa, 1946.

- CHAVES, Luis. **Capelas, ermidas, oratórios e nichos dedicados ao culto dos santos, em Lisboa setecentista e seus arrabaldes.** Boletim da Junta Distrital de Lisboa. Lisboa: Ramos, Afonso & Motta, 1963.
- CHAVES, Luís. **O culto mariano em Lisboa - capelas, ermidas, oratórios e nichos, na cidade de Lisboa, dedicados a Maria.** Guimarães, 1961.
- CHAVES, Luís. **Subsídios para a história da gravura em Portugal.** Coimbra: Imprensa da Universidade, 1927.
- CHRISTIAN JR, William A. **De los santos a Maria.** Madrid, 1976.
- COELHO, Bento. **Bento Coelho e a cultura do seu tempo. 1620 - 1708.** Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto Português do Patrimônio Arquitetônico, 1998.
- CONGREGAÇÃO para o culto Divino. **Orientações para a ano mariano.** Braga: Secretariado Geral do Episcopado, 1987.
- COSTA, Avelino de Jesus. **Origem e evolução de culto de Nossa Senhora da Conceição em Portugal.** In: Enciclopédia Documental. Braga, 1964.
- COSTA, L. Xavier da. **Mais abridores portugueses de estampas no século XVII.** Nota apresentada em sessão de Assembléia Geral da Associação dos Arqueólogos Portugueses a 27 de abril. Lisboa, 1933.
- COUTINHO, Bernado Xavier. **Álbum de Exposição de Arte Sacra sobre o Coração de Jesus e o Coração de Maria.** 2º Congresso Nacional do Apostolado da Oração / Comissão Executiva do Congresso. Porto, 1946.
- CREMADES, Fernando Checa e TURINA, José Miguel Morán. **El Barroco.** Madrid: Istmo, 1989.
- DENNIS, Maurice. **Histoire de L'art Religieux.** [s/l]: Flamimarion, 1939.
- DIAS, João Pereira. **Os azulejos do claustro da Ordem Terceira de S. Francisco da Baía.** Separata de Belas Artes, n. 7. Lisboa, 1954.
- DIAS, Pedro. **História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822): o espaço atlântico.** v. 2. Círculo de Leitores. Navarra: Estela, 1998.
- DUARTE, Urbano. **A maternidade divina - fundamento da mariologia.** Separata fascs. VIII-IX. Coimbra: Imprensa de Coimbra, 1954.
- ESPANCA, Tulio. **Cadernos de História e arte eborense.** v. VII. Évora: Edições Nazareth, 1949.

ESPANCA, Tulio. **Cadernos de História e arte eborense**. v. VII. Évora: Edições Nazareth, 1949.

FARIA, Francisco Leite. **Crença e culto da Imaculada Conceição em Portugal**. In: Revista de Ideologia Española. v. 44. Madrid: FASC / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984.

FERNANDES, Francisco. **Dicionário Brasileiro Contemporâneo**. Rio de Janeiro: Globo, 1960.

FERNANDES, Maria de Lourdes C. **História, santidade e identidade: o Agiologio Lusitano de Jorge Cardoso e o seu contexto**. [s.l.: s.n.] 1996.

FERNANDES, Maria de Lourdes C. **Recordar os "santos vivos": leituras e práticas devotas nas primeiras décadas do século XVII português** [s.l.: s.n.].

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho. **A actividade de pintores e douradores em Braga nos séculos XVII e XVIII**. In: IX Centenário da Dedicção da Sé de Braga – Congresso Internacional – Actas. A catedral de Braga na História da Arte (séculos XII – XIX) v. II / 2. Braga: Universidade Católica Portuguesa / Faculdade de Teologia; Cabido Metropolitano e Primacial de Braga, 1990

FLEXOR, Maria Helena Ochi. **Autorias e atribuições: a escultura na Bahia dos séculos XVIII e XIX**. Salvador: UFBA/CNPq, 1998.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. **Oficiais Mecânicos na Cidade do Salvador**. Salvador: Departamento de Cultura. Prefeitura Municipal de Salvador - Museu da Cidade, 1974.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. **As Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, devoções e arte**. V Congresso de História da Bahia. Salvador, 2001.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. **As devoções religiosas na Bahia do século XVIII**. Sociedade Brasileira de Pesquisa Histórica (SBPH) - Anais da XVI Reunião. Curitiba, 1996.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. **O trabalho livre em São Paulo - século XVIII**. Salvador 1984. Tese (Doutorado em História Social) FFLCH da Universidade de São Paulo - USP.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. **Ofícios, manufacturas e comércio**. In: SZMRECSÁNYI, Tomás (org.). História econômica do período colonial. São Paulo: Editora Hucitec / Fapesp, 1996.

FLORES, Gilca & SOUZA, Luiz. **Tecnologia de acabamento de douramento em esculturas em madeira policromada do período barroco e rococó em Minas Gerais**,

**Brasil.** In: Anais IX Congresso da ABRACOR. Associação Brasileira de Conservadores – Restauradores de Bens Culturais. Salvador: *Oderbrecht*, 1998.

FONSECA, Antonio José Victoriano Borges da. **Nobiliarchia Pernambucana.** v.1. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1935.

FRANÇA, José Augusto. **A arte em Portugal no século XIX.** 3 ed. Lisboa: Ed. Bertrand, 1990.

FRANÇA, Rosa Alice. **As cores do Bonfim.** Salvador: R.A. França, 2003.

FREIRE, Luíz Alberto Ribeiro. **A talha Neoclássica na Bahia.** Porto 2000. Tese (Doutorado em História da Arte) Faculdade de Letras / Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio Universidade do Porto.

FRUGONI, Chiara. **As vidas dos santos.** In: DUBY, George. Historia artística da Europa. A Idade Média. Tomo II. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

FURTADO, Sebastião da Silva. **Presença de Nossa Senhora da Conceição na Toponímia Brasileira.** V. Coloquio Internacional de Estudos Lusos – Brasileiros. Coimbra: Editora lit., 1966

GANDRA, Manuel J. **O eterno feminino no Ano de Mafra.** Mafra: Câmara Municipal de Mafra, 1994.

GARCIA, Ana Paula Braz Abrantes. **Domingos Vieira Serrão pintor da Contra Maneira em Portugal, entre Decoro e Conformismo.** Coimbra 1996. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra/ Instituto de História da Arte.

GIOVANNINI, Luigi; SGARBOSSA, Mario. **Um santo para cada dia.** São Paulo: Paulus, 1996.

GOMES, Paulo Varela. **Obra crespa e relevante: os interiores das igrejas lisboetas na segunda metade do século XVII – alguns problemas.** In: Bento Coelho e a cultura do seu tempo. 1620-1708. Lisboa: Ministério da Cultura / Instituto Português do Património Arquitectónico, 1998.

GONÇALVES, Flávio. **Breve ensaio sobre a iconografia da pintura Religiosa em Portugal.** Lisboa, 1973.

GONÇALVES, Flávio. **História da Arte - Iconografia e Crítica.** Coleção Arte e Artistas. Porto, 1999.

GUIMARÃES, Argeu. **História artística.** In: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Dicionário histórico, geographico e ethnographico do Brasil: commemorativo do primeiro Centenário de Independência. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1922.

HANI, Jean. **O simbolismo do templo cristão**. São Paulo: Edições 70, 1981.

HAUCK, João Fagundes. **A Igreja na emancipação (1808-1840)**. IN: História Geral da Igreja na América Latina. Tomo II/2 - História da Igreja no Brasil. Segundo época \_ A Igreja no Brasil no século XIX. Petrópolis: Vozes, 1980.

HOLANDA, Sergio Buarque. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

INVENTÁRIO Pintura do Concelho de Faro. Câmara Municipal de Faro: Litográfica do Sul, 2000.

JESUS, Júlio. **O pintor Jean Pillement: artistas estrangeiros em Portugal**. Lisboa: Tipografia Gonçalves, 1933.

JOANNI V Magnifico. **A pintura em Portugal ao tempo de D. João V**. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitetónico e Arqueológico / Secretaria de Estado da Cultura / Tranquilidade, 1994.

LAFRANCE, Jean. **O terço do rosário: uma vida para a oração incessante**. Lisboa: Edições Paulistas, 1989.

LEAL, Maria das Graças de Andrade. **A arte de ter um ofício: Liceu de Artes e Ofícios da Bahia (1872-1996)**. Salvador: Fundação *Odebrecht*: Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, 1996.

LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

LEITE, Serafim. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. v. II. Lisboa / Rio de Janeiro: Livraria Portugalia / Civilização Brasileira, 1938.

LEON, Fernando Ponce & GASPAR, Lúcia. **História da Arte Luso-Brasileira**. Guia Bibliográfico. Recife: FUNDAJ, Massangama, 1998.

LEVY, Hannah e JARDIM Luiz. **Pintura e Escultura I**. São Paulo: FAUUSP E MEC-IPHAN. 1978.

LINS, Eugênio de Ávila. **A antiga Sé da Bahia: uma referência para a arte luso-brasileira**. [s.d]. (mimeografado)

LINS, Eugênio de Ávila. **Arquitetura dos mosteiros beneditinos no Brasil: século XVI a XIX**. 2002. Tese (Doutorado) Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

LOPES, Felix. **Introdução do culto da Imaculada Conceição em Portugal**. Lisboa, 1964.

LOPES, Francisco Antonio. **História da construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1942.



LOPES, Roger Teixeira. **Colóquio angélico ou a Anunciação na pintura portuguesa 1500 – 1555**. In: Actas Congresso Histórico – páginas da história da Diocese de Bragança - - Miranda, 1545 – 1995. Bragança: Comissão de Arte Sacra de Bragança - Miranda, 1997.

LORENTE, Juan F. Esteban. **Tratado de iconografía**. Madrid: Istmo, 1998.

MACHADO, José Alberto. **Pintura portuguesa, séculos XVI - XVII - XVIII**. Braga: Museu Nogueira da Silva / Galeria da Universidade. dez 1994 / jan. 1995.

MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse. **L'Image ornamentale et la littérature artistique importées du XVI e au XVIII e siècle: un patrimoine meconnu des bibliothèques et musées portugais**. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1983.

MARQUES, A. H. Oliveira; SERRÃO, Joel. **Nova história da expansão Portuguesa: o Império Luso-Brasileiro 1750-1822**. v. VIII. Lisboa: Editora Estampa, 1986.

MARQUES, Luiz. **O século XIX, o advento da Academia das Belas Artes e o novo estatuto do artista negro**. In. A mão afro brasileira: significado da contribuição artística e histórica. ARAUJO, Emanuel (org.) – São Paulo: Tenenge, 1988.

MARTIN, Virginia Tóvar. **Pintura de arquitecturas fingidas em los palacios españoles de Aromjuez y la Granja de San Ildefonso**. Braga, 1974.

MARTINEZ, Socorro Targino. **Ordens Terceiras: ideologia e arquitetura**. Salvador 1969. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal da Bahia - UFBA.

MARTINS, Fausto. **Presença dos jesuítas em Bragança e introdução do culto e devoção a Santa Bárbara no século XVIII**. Bragança, 1977.

MARTINS, Francisco D' Assis D' Oliveira. **O Convento de São João da Cruz, de carmelitas Descalços, de Carnide na Historiografia portuguesa**. Lisboa / Braga: Tip. Barbosa & Xavier, 1997.

MATTA, Alfredo Eurico Rodrigues. **Casa Pia e Colégio dos Órfãos de São Joaquim - de recolhimento a assalariado**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo/Empresa Gráfica da Bahia, 1999.

MATTOSO, Kátia de Queiroz. **Bahia século XIX: uma província no Império**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

MEDEIROS, Gilca & SOUZA, Luiz. **Tecnologia de acabamento de douramento em esculturas em madeira policromada do período barroco e rococó em Minas Gerais, Brasil**. In: Anais do IX Congresso do ABRACOR. Associação Brasileira de Conservadores - Restauradores de Bens Culturais. Salvador: Construtora Nobberto Odebresht S/A, 1998.

- MEGALE, Nilza Botelho. **Invocações da Virgem Maria no Brasil**. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1997.
- MELLO, José Antonio Gonsalves de. **Um mascate e o Recife; a vida de Antonio Fernandes de Matos, 1671-1701**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1981.
- MELLO, Magno Moraes. **A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V**. Lisboa: Estampa, 1998.
- MELLO, Magno Moraes. **Os tectos pintados em Santarém durante a fase barroca**. 1 ed. Santarém, 2001.
- MELLO, Magno Moraes. **Perspectiva Pictorum: as arquitecturas ilusórias nos tectos pintados em Portugal no século XVIII**. 2002. Tese (Doutorado em História da Arte) Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- MILTON, Aristides. **Ephemerides cachoeiranas**. Salvador: UFBA, 1979.
- MINISTÉRIO da Educação e Cultura / Museu Nacional de Belas Artes . **Restaurações de Obras de Artes. Restaurações de Obras de Arte (1967 - 1969)**. Descrição de técnicas adaptadas: Nossa Senhora da Ajuda - Escola Fluminense de Pintura. Rio de Janeiro, 1969.
- MIRABENT, Isabel Coll. **Saber ver a arte neoclássica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MONCADA, L Cabral. **Artística e racionalismo em Portugal no século XVIII**. Uma página de história religiosa e política. Coimbra: Editora Casa do Castelo, 1952.
- MOTT, Luis. **A influência da Espanha na formação religiosa do Brasil**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1993.
- MOTT, Luis. **Cotidiano e vivencia religiosa: entre a capela e a calundu**. In: História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América Portuguesa.v. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MUELA, Juan Carmona. **Iconografia Cristiana - Guía básica para estudantes**. Madrid: Istmo, 1998.
- MÜLLER, Cônego Christiano. **A Catedral Basílica: um pouco de história sobre o nosso primeiro templo**. In: Revista do Instituto Geographico e Histórico da Bahia. n. 48. Bahia: Imprensa Official do Estado, 1923.
- MUSEU. Publicação anual. Círculo Doutor José Figueiredo. Porto IV. n. 5. 1996.
- NASCIMENTO, Anna Amélia Vieira. **Dez freguesias da Cidade do Salvador: aspectos sociais e urbanos do século XIX**. Salvador: FCEBa / EGBa, 1986.

NEVES, Alvaro. **Eques Faria Filins é Antonio Leitão de Faria**. Processo de identificação do calígrafo e desenhador do séc. XVIII. Lisboa, 1942.

NEVES, Guilherme Pereira das. **Entre o trono e o altar: a Mesa da Consciência e Ordens e o papel da religião no Brasil (1808-1828)**. In: SILVA, Maria Beatriz Nizza da. Cultura portuguesa na Terra de Santa Cruz. Lisboa: Estampa, 1995.

NEVES, Pe. Moreira dos e OLIVEIRA, Pe. Miguel de. **A Padroeira de Portugal**. Notas e Documentos. Lisboa: Edições Letras e Artes, 1940.

NUNES, Felipe. **Arte da pintura, simetria e perspectiva**. Portugal, 1615.

**O BI-CENTENÁRIO de um Monumento Bahiano**. (trabalho coletivo). Coleção Conceição da Praia - v. 2. Salvador: Beneditina, 1971.

OLIVEIRA, Maria Inês Côrtes de. **O liberto: o seu mundo e os outros**. Salvador, 1790-1890. São Paulo: Corrupio; [Brasília, DF]: CNPq, 1988.

OLIVEIRA, P. Miguel de e NEVES, P. Moreira das. **A padroeira de Portugal** – notas e documentos. Lisboa: Letras e Artes, 1940.

OTT, Carlos. **A Casa da Câmara da Cidade do Salvador**. Salvador; Centro de Estudos Baianos, UFBA, 1981.

OTT, Carlos. **A Escola Bahiana de Pintura - 1764-1850**. São Paulo: MWM Motores Diesel, 1982.

OTT, Carlos. **A Igreja da Ajuda**. In: Anais do Arquivo do Estado da Bahia. v. 46, 1982.

OTT, Carlos. **A Santa Casa de Misericórdia da Cidade do Salvador**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / IPHAN, 1960.

OTT, Carlos. **Atividade Artística da Ordem Terceira do Carmo da Cidade do Salvador e de Cachoeira (1640-1900)**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural, 1998.

OTT, Carlos. **Atividade Artística nas Igrejas do Pilar e Sant'Ana da Cidade do Salvador**. v. 1. Salvador: Publicações da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, 1979.

OTT, Carlos. **Dois pintores, um só nome - dois pintores do século XVIII de nome José Pinhão de Matos**. In: Monumento. Salvador: Secretaria de Educação e Cultura / IPAC, (16) nov./dez 1981.

OTT, Carlos. **Evolução das artes plásticas nas igrejas do Bonfim, Boqueirão e Saúde**. Salvador: UFBA, 1979.

OTT, Carlos. **História das artes plásticas da Bahia (1550 – 1900)**. Pintura. v. II. Salvador: Alfa Gráfica e Editora, 1993.

OTT, Carlos. **José Joaquim da Rocha**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. n. 15. Rio de Janeiro, 1961.

PATRÃO, José Dias Heitor. **Igreja do Senhor Bonfim de Portalegre (Séc. XVIII): memórias adormecidas da sua história e “guarnecimentos”**. In: A Cidade – Revista Cultural de Portalegre, n. 7 (Nova Serie). Edição e Propriedade do Atelier de Artes Plásticas de Portalegre, 1992.

PEQUENO Guia das Igrejas da Bahia. Salvador: Publicação da Prefeitura do Salvador, 1954.

PIMENTEL, Alberto. **História do Culto de Nossa Senhora em Portugal**. Lisboa / Guimarães: Libanio 8C<sup>ia</sup>, [s.d].

PIMENTEL, Alberto. **Historia do culto a Nossa Senhora em Portugal**. Lisboa / Bahia: Imprensa Oficial, [s.d.].

PIO, Fernando. **A Ordem Terceira de São Francisco do Recife e suas igrejas**. Recife: Oficinas Graphics do "Diário da Manhã", 1938.

POLYANTHÉA. **Commemoração do 3º centenário da fundação na Bahia**. v. 3ª da Penitência de N.S.P. São Francisco de Assis. 1635-1935. Bahia: Typographia Naval, 1935.

POMBO, Manuel. **Mariologia Portuguesa**. v. 2. Lisboa, 1955.

QUERINO, Manoel Raymundo. **Artistas Baianos**. 2 ed. Bahia: Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, 1911.

READ, Herbert. **Dicionário da Arte e dos Artistas**. Lisboa: Lexis / Ed. 70, 1990.

REIS, João José e SILVA, Eduardo. **Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

REIS, João José. **A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

REIS, Sebastião Martins dos. **As catedrais portuguesas e a dedicação a Santa Maria**. Lisboa: Livraria S.E.T. Editora, [s. d].

RESCALA, João José. **Restauração de obras de arte: pintura, imaginaria, obra de talha**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1984.

REVISTA e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes. Lisboa, 1985. 3ª série, n. 7. Ministério da Cultura. Instituto Português do Património Cultural. Academia Nacional de Belas Artes.

RIBEIRO, Emanuel. **Como os nossos avós aprenderam uma profissão**. Gaia: Apolina, 1930.

RUSSEL-WOOD, A. J. R. **As Santas Casas da Misericórdia**. In: Revista Humanidades.v. II, n.9. out/dez 1984.

RUSSEL-WOOD, A. J. R. **Aspectos da vida social das irmandades leigas da Bahia no século XVIII**. In: Coleção Conceição da Praia - v. II. O Bi-centenário de um monumento Bahiano. Salvador: Editora Beneditina, 1971.

SANTOS, José de Brito Ferreira dos. **A pintura do tecto da nave da Igreja do Menino Jesus**. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Universidade Lusíada: Lisboa, 2000.

SANTOS, Luís Reis. **Estudos de pintura antiga**. Lisboa, 1943.

SANTOS, Paulo Roberto Silva. **Igreja, arte e representação em Salvador no século XVIII**. Curitiba, 2001. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Paraná.

SANTOS, Reinaldo dos. **A pintura dos tectos no século XVIII em Portugal**. Separata de Belas – Artes. n. 18. Lisboa, 1962.

SARAIVA, Antonio José. **A cultura em Portugal: Teoria e História**. v. II. Lisboa: Gradiva, 1991.

SCHWATZ, Stuart B. **Segredos internos: engenhos e escravos na sociedade colonial, 1550 - 1835**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SCOPEL, Paulo José. **Orações e santos populares**. 45 ed. Canoas: La Salle, 1998.

SEBASTIAN, Santiago. **Contrarreforma y barroco**. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

SEQUEIRA, G. de Matos. **Depois do terremoto subsídios para a história dos bairros ocidentais de Lisboa**. v. 1. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1967.

SERRÃO, Victor. **A pintura de brutesco do século XVIII em Portugal e suas repercussões no Brasil**. In: Barroco, n. 15, 1990 – 1992.

SERRÃO, Victor. **História da Arte em Portugal**. O Barroco. v. 4. Lisboa: Editorial Presença, 2003.

SERRÃO, Victor. **Josefa de Óbidos e o tempo barroco**. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, 1991.

SERRÃO, Victor. **O Barroco e o mundo ibero - Atlântico**. Terceiras Jornadas de História Ibero- Americana. Lisboa: Colibri, 1988.

SERRÃO, Victor. **O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1983.

SERRÃO, Victor. **História da Arte em Portugal**. O maneirismo. v. 7. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

SILVA, Cândido da Costa e. **Os segadores e a messe: o clero oitocentista na Bahia**. Salvador: SCT, EDUFBA, 2000.

SILVA, Elizete. **Cidadãos de outra pátria: anglicanos e batistas na Bahia**. São Paulo. Tese (Doutorado em História) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / Departamento de História da Universidade de São Paulo: São Paulo, 1998.

SILVA, Maria Beatriz da. **A primeira gazeta da Bahia: Idade d' Ouro do Brasil**. São Paulo: Cultrix; Brasília: INL, 1978.

SMITH, C. Robert. **Arquitetura colonial bahiana: Alguns aspectos de sua história**. n. 14. Bahia: Publicações do Museu do Estado / Secretaria de Educação e Cultural, 1951.

SMITH, C. Robert. **Arquitetura Colonial** In: História das Artes na Cidade do Salvador. Evolução Histórica da Cidade do Salvador, IV. v. II. Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador, 1967.

SOARES, Ernesto. **Estampadores e impressores**. Contribuição para o estudo das Artes Gráficas). Lisboa: Academia Portuguesa de Exlibris, 1996.

SOBRAL, Luís de Moura. **O sentido das imagens - ensaios sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos**. Lisboa: Estampa, 1996.

SOUZA, Laura de Mello e. **O Diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

TAUNAY, Afonso de E.. **A missão científica de 1816**. Brasília (DF): Editora Universidade de Brasília, 1983.

TAVARES, Luís Henrique Dias. **História da Bahia**. São Paulo: UNESP, Salvador: EDUFBA, 2001.

TEIXEIRA, Cid. **Salvador: história visual**. Salvador: Correio da Bahia, 2001.

TIRAPELLI, Percival. **Arte na colônia: barroco luso-brasileiro adquire brasilidade**. In: Arte Brasil - Pós UNESP - Universidade Estadual Paulista. UNESP. Instituto de Artes. n. 1, a. 1. São Paulo, ago 1998.

TRIBE, Tânia Costa. **As artes como imagem do mundo no azulejo**. Texto apresentado no Encontro sobre História da Azulejaria em Portugal – II (Fundação Fronteira e Alorna, Lisboa, 22 Jun. 1991).

VAINFAS, Ronaldo (direção). **Dicionário do Brasil Colonial (1500 - 1808)**. Rio de Janeiro: Objetivo, 2000.

VALLADARES, Clarival do Prado. **Notícias sobre a pintura religiosa monumental do Brasil**. In: BRACARA AUGUSTA – Revista Cultural de Regionalismo e História da Câmara Municipal de Braga. v. XXVII. n. 63(75) – I Tomo. a. 1973.

VALLADARES, Clarival do Prado. **O ecumenismo na pintura religiosa brasileira dos setecentos**. Separata - Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. v. 17. Rio de Janeiro, 1969.

VALLADARES, José. **A Galeria Abbott: primeira pinocoteca da Bahia**. n. 12. Bahia: Publicação do Museu do Estado / Secretaria de Educação, 1951.

VERGER, Pierre. **Notícias da Bahia - 1850**. Salvador: Corrupio, 1981.

VORÁGINE, Santiago de la. **La Leyenda dorada. v. 1 - 2**. Traducción del Latín: Fray José Manuel Macías. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

WEISBACH, Werner. **El Barroco - arte de La Contrarreforma**. Madrid: ESPASA, 1942.

WILLEKE, Venancio (Fr). **Livro dos guardiães do São Francisco da Bahia (1587-1862)**. Separata de STUDIA – n. 35. Lisboa: Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 1972.

## **Sites**

Disponível em: <<http://www.accio.com.br/Nazare/1946/doming02.htm>> acesso: 08/maio/2003.

Disponível em: <<http://www.arquidiocesalvador.org.br/paroquia>> acesso: 18/junho/2003.

Disponível em: <<http://www.catoliconet.com.br/interatividade/santo/conteudo.asp>> acesso: 18/junho/2003.

Disponível em: <<http://www.cnbb.org.br>> acesso: 18/junho/2003.

Disponível em: <[http://www.fatima.com.br/devocao-nsenhora/nsa\\_da\\_paz](http://www.fatima.com.br/devocao-nsenhora/nsa_da_paz)> acesso: 05/junho/2003.

Disponível em: <<http://www.folha.uol.com.br/folha/turismo/am.../brasil-salvador-pelourinho-atracoes.shtm>> acesso: 23/abril/2003.

Disponível em: <<http://www.geocities.com/amorpormaria/titulos.htm>> acesso: 09/maio/2003.

Disponível em: <<http://www.geocities.com/Athens/Delphi/7090/lapahistoria.htm>> acesso: 23/abril/2003.

Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br/bancodados/benstomba.../mostrabenstombados.asp?codbem=109>> acesso: 15/abril/2003.

Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/AplicE.../index.cfm>> acesso: 23/abril/2003.

Disponível em: <<http://www.luzdos povos.hpg.com.br>> acesso: 09/maio/2003.

Disponível em: <[http://www.ositedossantos.hpg.ig.com.br/santa\\_ana.html](http://www.ositedossantos.hpg.ig.com.br/santa_ana.html)> acesso: 09/maio/2003.

Disponível em: <<http://www.pelourinho.com.br/igrejas.htm>> acesso: 23/abril/2003.

Disponível em: <<http://www.pine.org.br/mundoemissao/religimand.htm>> acesso: 08/maio/2003.

Disponível em: <<http://www.pms.ba.gov.br/redesossosfilhos/cpcosj.html>> acesso: 15/abril/2003.

Disponível em: <<http://www.religiaocatomica.com.br/contudo/aparicoes>> acesso: 09/maio/2003.

Disponível em: <<http://www.salvador2003.com.br/igreja.htm#CatedralBasilica>> acesso: 18/junho/2003.

Disponível em: <<http://www.santododia.com.br/anointeiro/agosto.htm>> acesso: 18/junho/2003.

Disponível em: <<http://www.senhordobonfim.org.br/historia.htm>> acesso: 09/maio/2003.

Disponível em: <<http://www.servosdosenhor.hpg.ig.com.br/ss/1/hsantos/francisco>> acesso: 08/maio/2003.

Disponível em: <<http://www.servosdosenhor.hpg.ig.com.br/ss/1/oracoesdiversas>> acesso: 28/maio/2003.



Disponível em: <<http://200.210.112.17/portal/canais/santodia/index.php>> acesso:  
18/junho/2003.

## APÊNDICE

# Apêndice 1: Artistas e obras de pinturas em Salvador nos séculos XVIII XIX.

## ABREU, DOMINGOS RODRIGUEZ

1847 EM 27 DE OUTUBRO DE 1847, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 20\$000 A DOMINGOS RODRIGUEZ  
Nº 339 DE ABREU PELA PINTURA QUE FEZ NO SOBRADO". (1847)

1847 EM 27 DE OUTUBRO DE 1847, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 20\$000 A DOMINGOS RODRIGUEZ  
Nº 340 DE ABREU PELA PINTURA QUE FIS NO SOBRADO NOUVO ATRAS DA SE PERTENCENTE A  
MESMA ORDEM". (1847)

## ABREU, FRANCISCO JOSÉ DA COSTA

1832 ENTRE 1831-1832, O TESOUREIRO DA IGREJA DO BOMFIM PAGOU A FRANCISCO JOSÉ DA  
Nº 502 COSTA ABREU PELA PINTURA DAS MEDIDAS. (1831-1832)

## ALEXANDRE, PEDRO

1824 NO DIA 21 DE FEVEREIRO DE 1824, O SENADO DA CAMARA DA CIDADE DO SALVADOR  
Nº 245 MANDOU PAGAR 12\$000 A PEDRO ALEXANDRE "QUE EM TANTO IMPORTOU A DOIRADURA  
DOS QUATRO TOXEIROS PERTENCENTES A CAPELLA DO SENHOR DOS AFLITOS". (1824)

1825 AOS 28 DE SETEMBRO DE 1825, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE S. PEDRO  
Nº 243 VELHO PAGOU 8\$000 A PEDRO ALEXANDRE DA "PINTURA DAS DUAS IMAGENS". (1825)

## ALMEIDA, DOMINGOS DUARTE DE

1815 ENTRE 1814-1815, A IRMANDADE DO SR. DO BOMFIM PAGOU 75\$000 REIS "DE TINTAS, E  
Nº 671 PINTURAS CONFORME A CONTA DE DOMINGOS DUARTE [DE ALMEIDA]". (1814-1815)

## ALMEIDA, JOAQUIM ANTONIO DE

1853 EM 12 DE JULHO DE 1853, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 18\$000 A JOAQUIM ANTONIO DE  
Nº 566 ALMEIDA "PROVENIENTE DE CONCERTAR E PINTAR SENTO E TRINTA E OITO ARANDELAS".  
(1853)

## ALVAREZ, MANOEL CAETANO

1844 EM 1. DE DEZEMBRO DE 1844, A IRMANDADE DE N. SRA. DO ROSARIO DOS PRETOS PAGOU  
Nº 362 4\$000 "AO PINTOR MANOEL CAETANO ALVAREZ", POR UM TRABALHO NAO ESPECIFICADO.  
(1844)

1844 EM 1844, A IRMANDADE DO ROSARIO DOS PRETOS PAGOU 1\$200 A MANOEL CAETANO  
Nº 364 ALVAREZ "DE HUM COMCERTO E PINTURA DE HUMA CRUS COM SUA IMAJE DE CRISTO  
PEQUENA". (1844)

## ANDRADE, JOSÉ DA COSTA DE

1825 EM 1825, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 75\$000 "AO MESTRE DORADOR O MAJOR JOZE DA  
Nº 236 COSTA DE DORAR A URNA". (1825)

1825 EM 18 DE MARCO DE 1825, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 75\$000 A JOSÉ DA COSTA DE  
Nº 235 ANDRADE "PELO DORADO, QUE FIS EM HUMA URNA". (1825)

1825 EM 5 DE JUNHO DE 1825, A ST. CASA PAGOU 4\$000 "A JOSÉ DA COSTA DE ANDRADE DE  
Nº 237 ENCARNAR DUAS IMAGENS DE CHRISTO DESTA SANTA CAZA". (1825)

1826 ENTRE 1825-1826, O TESOUREIRO DA IGREJA DO BOMFIM PAGOU 79\$200 A JOSÉ DA COSTA DE  
Nº 231 ANDRADE "IMPORTANCIA DA CONTA QUE DEO....DE ENCARNAR 6 IMAGENS NOVAS PARA OS  
ALTARES". (1825-1826)

**ANDRADE, JOSÉ DA COSTA DE**

- 1827  
Nº 232 EM 8 DE DEZEMBRO DE 1827, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA MATRIZ DE ST. ANA CONTRATOU O MESTRE PINTOR, JOSÉ DA COSTA ANDRADE A FAZER A OBRA DA PINTURA DE OITO TELAS E DO DOURAMENTO DA SACRISTIA DA DITA IGREJA. - NO FIM DO MESMO TERMO, ASSINA O DITO PINTOR. O RESPECTIVO TERMO ENCONTRA-SE COPIADO NA INTEGRA SOB IGREJAS - ST. ANA 1827 (1827)
- 1828  
Nº 233 EM 11 DE MAIO DE 1828, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DE ST. ANA ENCARREGOU O "MESTRE PINTOR O SARGENTO-MOR JOSÉ DA COSTA DE ANDRADE QUE ESTAVA CONCLUINDO O DOURAMENTO E PINTURA DA SACRISTIA COM MUITA SATISFAÇÃO DA MEZA" DE FAZER A PINTURA E DOURAMENTO DO TAPAVENTO COM "TINTAS FINAS DE BRANCO A OLEO, E OURO EM TODOS OS LUGARES QUE O DEVIA LEVAR", COMO DO FORRO DO CONSISTÓRIO, PORTAS, ARMÁRIOS, JANELAS E CAIXILHOS DE VIDRACAS, PINTANDO AS JANELAS E PORTAS DE AZUL, E "SENDO DOURADO, O FLORÃO QUE SE ACHA NO MEYO" DO FORRO DO CONSISTÓRIO; E UMA NOTA FINAL DO DIA 19 DE JULHO DE 1828 DIZ QUE, NESTA DATA, ESTAVAM CONCLUÍDAS ESSAS OBRAS. (1828)
- 1830  
Nº 228 EM 12 DE SETEMBRO DE 1830, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 33\$840 A JOZÉ DA COSTA DE ANDRADE "A SABER 30\$000 DA ENCARNACÃO DE N. SRA. DO CARMO, E MENINO, E 3\$840 DA ROCA NOVA QUE MANDOU FAZER PARA A MESMA SENHORA. (1830)"
- 1839  
Nº 227 EM 28 DE SETEMBRO DE 1839, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 10\$000 A JOSÉ DA COSTA DE ANDRADE PELA "PINTURA DA ENCARNACÃO DE S. THEREZA". (1839)
- 1841  
Nº 229 EM 25 DE SETEMBRO DE 1841, A IRMANDADE DO S. B. J. DA CRUZ DA IGREJA DA PALMA PAGOU 12\$000 A JOSÉ DA COSTA DE ANDRADE "IMPORTANCIA DE VINTE E TRES MACANETAS QUE DOROU PARA A MESMA IRMANDADE". (1841)

**ANDRADE, MANOEL JOSÉ DE**

- 1850  
Nº 584 ENTRE 1849-1850, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE ST. ANA PAGOU 6\$000 "AO PINTOR MANOEL JOSÉ DE ANDRADE PELA PINTURA DA CASA NR. 34" PERTENCENTE A DITA IRMANDADE. (1849-1850)

**ANJOS, CIRIACO LUIS DOS**

- 1790  
Nº 802 ENTRE 1790-1791, A IRMANDADE DO S.B.J. DA CRUZ PAGOU 800\$ "PELA PINTURA DE DUAS TOXAS, E DORAR AS MEDIDAS A CYRIACO LUIZ DOS ANJOS".
- 1790  
Nº 801 EM 1790, O MESTRE PINTOR, CIRIACO LUIS DOS ANJOS FEZ AS OBRAS DE PINTURA NA CASA DO MENOR JOAO RIBEIRO DA SILVA, SITUADA NA RUA DO MACIEL.
- 1791  
Nº 803 EM 1791, A IRMANDADE DO S. B. J. DA CRUZ DA IGREJA DA PALMA PAGOU 880\$ A CIRIACO LUIS DOS ANJOS "PROCEDIDOS DAS MEDIDAS DOURADAS E DUAS TOCHAS PINTADAS QUE FES PARA A IRMANDADE".

**ANTONIO, GERALDO**

- 1841  
Nº 384 EM 1841, A IRMANDADE DE N. SRA. DO BOQUEIRAO PAGOU 13\$500 "A GERALDO ANTONIO POR PINTAR OS PULPITOS, ARREMATES E A URNA". (1841)

**ARAGAO, ?**

- 1857  
Nº 530 EM 21 DE JUNHO DE 1857, O CONVENTO DO CARMO DE CACHOEIRA PAGOU 3\$160 "AO SR. ARAGAO EM CONTA DA PINTURAS". (1857)
- 1857  
Nº 535 EM 2 DE JULHO DE 1857, O CONVENTO DO CARMO DE CACHOEIRA PAGOU 7\$800 "AO SR. ANTONIO ONOFRE PELO CONCERTO DE....CASTICAIS....E AO SR. ARAGAO POR CONTA DE PINTURAS". (1857)

**ASSUNCAO, MANOEL DA**

- 1827  
Nº 595 EM 27 DE SETEMBRO DE 1827, A ORDEM 3. DE SAO DOMINGOS PAGOU ONZE PATACAS PELA OBRA DE "PINTOR QUE ANDOU ACABANDO ...NA ORDEM 3. DE SAO DOMINGOS". (1817)

**AUGUSTO, MATHEUS**

1844 ENTRE 1844-1845, AIRMANDADE DE N. SRA. DA SAUDE PAGOU 8\$000 "AO PINTOR MATHEUS  
Nº 851 AUGUSTO POR DAR DUAS MAOS DE AZUL NAS PAREDES DA IGREJA".

**AZEVEDO, JOSÉ DE**

1815 EM MARCO DE 1815, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 9\$840 "A JOZE DE AZEVEDO PELA  
Nº 430 PINTURA DAS TOCHAS PARA A PROCISSAO". (1815)

1817 EM AGOSTO DE 1817, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 53\$280 "AO PINTOR JOZE DE AZEVEDO  
Nº 429 DE PINTAR 12 CASTICAES, CRUS DA BANQUETA E IMAGENS DA IGREJA". (1817)

1819 AOS 16 DE MARCO DE 1819, A IRMANDADE DO SR. DOS PASSOS DA IGREJA DA AJUDA PAGOU  
Nº 428 40\$000 "AO PINTOR AZEVEDO DE PINTAR OS FRONTAES". (1819)

**AZEVEDO, JOSÉ LAURO DE**

1857 EM 20 DE JULHO DE 1857, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE ST.ANA PAGOU  
Nº 529 100\$000 A JOSÉ LAURO DE AZEVEDO "POR ENCARNAR AS IMAGENS DE N.S.MAE DOS  
HOMENS, S.JOSÉ, S.MIGUEL, S.JOÃO NEPOMUCENO, S.BENEDITO, S.ANTONIO E S.JOIAQUIM".  
(1857)

**BARROS, FRANCISCO DE ARAUJO LIMA**

1828 AOS 21 DE SETEMBRO DE 1828, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE S.PEDRO  
Nº 504 VELHO PAGOU 19\$200 A FRANCISCO DE ARAUJO LIMA BARROS "DE PRATEAR QUATRO  
CASTICAES GRANDES". (1828)

**BERNARDINO**

1841 EM JULHO DE 1841, O HOSPICIO O PILAR PAGOU 18\$000 AO "PINTOR BERNARDINO DE  
Nº 375 EMPREITADA PARA PINTAR OS DOIS ALTARES, TRIBUNA E CORO". (1841)

**BIANCHI, LUIZ**

1848 EM 4 DE JUNHO DE 1848, NA SESSAO DA MESA DA ST.CASA "RESOLVEO-SE MAIS QUE SE  
Nº 589 ENCARREGASSE A LUIZ BIANCHI A FEITURA E PINTURA A OLEO DO FORRO DO CORREDOR DA  
ENTRADA DO RECOLHIMENTO, E LADRILHO DE MARMORE DA PARTE DA MESMA ENTRADA  
QUE FICA LATERAL A CASA DA RODA POR DUSENTOS E SETENTA MIL REIS (270\$000)COM A  
CONDICAO DE APROMTAR-SE PARA O DIA DOUS DE JULHO PROXIMO, E O CONCERTO E  
PINTURA DO PRIMEIRO ANDAR DA PROPRIEDADE N.188 A RUA DO TIJOLO POR 200\$000". (1848)

**BITTENCOURT, ESTEVAO JOSÉ DE**

1846 ENTRE 1845-1846, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 8\$800  
Nº 353 POR "TINTAS E OLEO QUE SE GASTOU NA PINTURA DAS PORTAS DA FRENTE DA IGREJA", E  
4\$520 "A ESTEVAO JOSÉ DE BITTENCOURT QUE AS PINTOU". (1845-1846)

**BOMFIM, MANOEL DO**

1848 ENTRE 1847-1848, A IRMANDADE DE N. SRA. DA SAUDE PAGOU 6\$000 "A MANOEL DO BOMFIM  
Nº 341 PELA PINTURA DO CORREDOR, E TINTAS". (1847-1848)

**BORGES, JOSÉ DA SILVA**

1853 EM 14 DE JULHO DE 1853, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU  
Nº 565 48\$000 A JOSÉ DA SILVA BORGES "DAS TINTAS E PINTURAS QUE FES NA CAZA ONDE MORA O  
VIGARIO DA DITA FREGUEZIA". (1853)

**BRITO, TOME DE ALMEIDA**

1811 EM 11 DE MAIO DE 1811, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU  
Nº 613 25\$000 A TOME DE ALMEIDA BRITO PROVENIENTES DA PINTURA DE TODA A CAZA QUE FIZ  
NA LADEIRA DO CARMO". (1811)

**CAJUEIRO, ANTONIO LUIS**

1832 EM 30 DE NOVEMBRO DE 1832, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 8\$000 A ANTONIO LUIS  
Nº 223 CAJUEIRO "DA PINTURA DOS IMBLEMAS DE 20 TOXAS PARA A MESMA ORDEM 3.". (1832)

1832 EM 5 DE NOVEMBRO DE 1832, A ORDEM 3. DE SAO DOMINGOS PAGOU 20\$000 A ANTONIO LUIZ  
Nº 225 CAJUEIRO "DA PINTURA QUE FIS NA CAZA NR. 3 PERTENCENTE" A MESMA ORDEM. (1832)

1832 EM 18 DE MARCO DE 1832,A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 16\$000 A ANTONIO LUIS CAJUEIRO  
Nº 230 "PROVENIENTE DA PINTURA DE QUARENTA TOXAS". (1832)

**CAJUEIRO, ANTONIO LUIS**

- 1833  
Nº 224 EM 15 DE ABRIL DE 1833, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 15\$200 A ANTONIO LUIS CAJUEIRO "DA PINTURA DOS EMBLEMAS EM 38 TOXAS PARA A PROCICAO DO INTERRO DO SNR. DA MESMA ORDEM". (1833)
- 1834  
Nº 220 EM 16 DE MARCO DE 1834, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 18\$240 A ANTONIO LUIZ CAJUEIRO "POR 40 TOXAS PINTADAS E DOURADAS, IDEM 1 LIRIO, IDEM 1 SERPENTINA". (1834)
- 1834  
Nº 218 EM 26 DE MARCO DE 1834, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 840 REIS A ANTONIO LUIS CAJUEIRO "PROVENIENTES DE 24 VELLAS QUE PINTEI". (1834)
- 1834  
Nº 219 ENTRE 1833-1834, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 16\$000 "A ANTONIO LUIS CAJUEIRO, A PINTURA DA CAZA DOS VIGARIOS, E 3 PULPITOS". (1833-1834)
- 1834  
Nº 222 EM 26 DE MARCO DE 1834, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 2\$000 A ANTONIO LUIS CAJUEIRO "DA PINTURA QUE FIZ NA ORDEM 3. DO CARMO". (1834)
- 1834  
Nº 226 ENTRE 1833-1834, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 5\$500 "A ANTONIO LUIS CAJUEIRO, A PINTURA QUE FES NA CAZA A LADEIRA DO TABUAO". (1833-1834)
- 1834  
Nº 221 EM 13 DE OUTUBRO DE 1834, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 16\$000 A ANTONIO LUIS CAJUEIRO "DA PINTURA QUE FIZ NA CAZA DOS SENHORES VIGARIOS, E TRES PULPITOS DE GRADES DE FERRO DA MESMA ORDEM". (1834)
- 1839  
Nº 210 EM 16 DE OUTUBRO DE 1839, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 5\$760 A ANTONIO LUIS CAJUEIRO "DA PINTURA DE DEZOITO TOXAS QUE PINTEI PARA O VEN. ORDEM 3. DO CARMO". (1839)
- 1840  
Nº 216 EM 4 DE FEVEREIRO DE 1840, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 9\$600 A ANTONIO LUIS CAJUEIRO "DE VINTE E QUATRO TOXAS QUE PINTEI PARA A ORDEM 3. DO CARMO A 400 REIS CADA UMA". (1840)
- 1841  
Nº 217 EM 8 DE MARCO DE 1841, A ORDEM 3. DE SAO DOMINGOS PAGOU 15\$500 A ANTONIO LUIZ CAJUEIRO "POR PINTAR 12 TOXAS A 400 REIS = 4\$800 IDEM PINTAR O DEPOSITO DO SR = 4\$000 IDEM POR INVERNIZAR A CRUZ DO MESMO = 6\$000 "E OUTROS TRABALHOS. (1841)

**CANDIDO, MARIANO**

- 1830  
Nº 211 EM 6 DE ABRIL DE 1830, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 110\$000 A MARIANO CANDIDO "PROVENIENTES DE TODA A PINTURA QUE FIS NA MESMA ORDEM". (1830)

**CAPINAM, BENTO**

- 1844  
Nº 182 AOS 12 DE MAIO DE 1844, A IRMANDADE DO SR. DOS PASSOS DA IGREJA DA AJUDA PAGOU 100\$000 A MANOEL DOMINGUES LOPES "POR CONTA DOS SETE PAINEIS QUE MANDEI DE NOVO ESTAMPAR E DOURAR, POR BENTO JOSÉ RUFINO CAPINAM, A QUEM OS PAGUEI, FICANDO A REFERIDA IRMADADE A DEVER-ME DESTA OBRA A QUANTIA DE RS. 41\$840 A SABER DO QUE DITO FICA, E DO PANO QUE SE GRUDOU NOS PAINEIS PARA SEREM ESTAMPADOS". (1844)
- 1845  
Nº 181 AOS 30 DE MARCO DE 1845, A IRMANDADE DO SR. DOS PASSOS DA IGREJA DA AJUDA PAGOU 41\$840 A MANOEL DOMINGUES LOPES "RESTO DOS SETE PAINEIS QUE MANDEI DE NOVO ESTAMPAR E DOIRAR POR BENTO JOSÉ RUFINO CAPINAM, A QUEM OS PAGUEI". (1845)
- 1854  
Nº 183 EM 2 DE MARCO DE 1854, A IRMANDADE DO SR. DO BONFIM PAGOU 2:026\$600 A BENTO JOSÉ RUFINO CAPINAM "PROVENIENTE DE DOIRADOS E PAINEIS". (1854)

**CAPINAM, BENTO**

- 1855  
Nº 178 EM 6 DE MAIO DE 1855, O MESTRE PINTOR BENTO CAPINAM APRESENTOU-SE JUNTAMENTE COM OS PINTORES JOSÉ RODRIGUES NUNES E MACARIO JOSÉ DA RÓCHA NO CONSISTÓRIO DA IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE ST. ANA, PARA CONHECER AS OBRAS PROJETADAS DE PINTURA E DOURAMENTO NA DITA IGREJA E PODER FAZER O SEU ORÇAMENTO. (1855)
- 1855  
Nº 179 EM 13 DE MAIO DE 1855, O MESTRE PINTOR, BENTO CAPINAM APRESENTOU A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE ST. ANA O SEU ORÇAMENTO DA OBRA DE PINTURA E DOURAMENTO PROJETADA DA MESMA IGREJA. (1855)
- 1855  
Nº 180 EM 8 DE MARÇO DE 1855, NA SESSÃO DA IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO FOI APRESENTADA UMA PROPOSTA DO PINTOR BENTO JOSÉ RUFINO CAPINAM PARA A OBRA DO DOURAMENTO DA IGREJA. SUA PROPOSTA NÃO FOI ACEITA. (1855)
- 1870  
Nº 177 EM 20 DE FEVEREIRO DE 1870, EM SESSÃO DA IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO COMUNICOU-SE QUE SE "CONTRATOU O DESENHADOR CAPINAM PARA O QUADRO DO FORRO REPRESENTANDO A TRANSFIGURAÇÃO DE CRISTO NO TABOR PELA QUANTIA DE SEISCENTOS MIL REIS". (1870)

**CARLOS, MANOEL**

- 1836  
Nº 411 EM 27 DE MARÇO DE 1836, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 16\$000 A MANOEL CARLOS "PELA ENCARNACÃO DO SENHOR, E 2 LADROES E PINTURA DOS PAUS PARA O PASSO". (1836)
- 1836  
Nº 412 EM 6 DE ABRIL DE 1836, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 9\$000 A MANOEL CARLOS "DO DOURAMENTO DOS DOUS PES DE MANGAS DAS DUAS IMAGENS QUE ESTÃO NA SECRETARIA". (1836)
- 1836  
Nº 409 EM 6 DE ABRIL DE 1836, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 8\$000 "A MANOEL CARLOS PARA DOURAR OS DOUS PES DAS MANGAS EM QUE ESTÃO AS IMAGENS DA SECRETARIA". (1836)
- 1836  
Nº 410 EM 13 DE MARÇO DE 1836, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 70\$000 A MANOEL CARLOS "DO DOURAMENTO QUE FIZ... DAS COLUNAS DA CAPELLA MOR DOS CORPOS PEQUENOS DO THRONO E AS URNAS DO CORPO DA IGREJA METIDAS DE BRANCO E RETOCADAS DE OURO, E MAIS AS JANELAS DAS TRIBUNAS, ISTO HE, AS HOMBREIRAS, QUE SE RETOCARAO, SENDO INCLUIDO NESTA QUANTIA O IMPORTANTE DE DOZE LIVROS E MEIO DE OURO QUE SE GASTARAO EM TODA ESTA OBRA". (1836)

**CARVALHO, ALEXANDRE FERREIRA DE**

- 1813  
Nº 438 EM 28 DE JUNHO DE 1813, A ST. CASA PAGOU 18\$280 "A ALEXANDRE FERREIRA DE CARVALHO... DO CONCERTO, E PINTURA QUE POR ORDEM DA MEZA FEZ NO ORATORIO DO RECOLHIMENTO". (1813)

**CARVALHO, MANOEL JOSÉ DE**

- 1828  
Nº 506 AOS 21 DE SETEMBRO DE 1828, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE S. PEDRO VELHO PAGOU 68\$000 A MANOEL JOSÉ DE CARVALHO "DA PINTURA QUE FES NAS PORTAS E JANELAS DA IGREJA, SACRISTIA E CONSISTÓRIO". (1828)

**CASTRO, ELIAS JOSÉ ANTONIO DE**

- 1824  
Nº 239 EM 2 DE SETEMBRO DE 1824, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 75\$000 A ELIAS JOSÉ ANTONIO DE CASTRO "PELA PINTURA QUE FIZ NA MESMA IGREJA NAS PORTAS E JANELAS TANTO DE FORA COM DE DENTRO, BANCOS E ESGUIXO, DANDO EU TAMBEM MINHAS TINTAS". (1824)
- 1825  
Nº 238 ENTRE 1824-1825, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 75\$000 "A ELIAS JOSÉ ANTONIO DE CASTRO PELA PINTURA DA IGREJA, BANCOS E ESGUIXO E A CAZA DE LUIS DOS SANTOS LIMAS INCLUSIVE AS TINTAS". (1824-1825)

**CASTRO, JOSÉ RIBEIRO DE**

- 1831  
Nº 205 EM 3 DE FEVEREIRO DE 1831, A ORDEM 3. DE SÃO DOMINGOS PAGOU 16\$00 A JOSÉ RIBEIRO DE CASTRO "DAS MEDIDAS QUE DOUREI". (1831)

**CASTRO, JOSÉ RIBEIRO DE**

- 1833  
Nº 207 AOS 30 DE SETEMBRO DE 1833, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE S. PEDRO VELHO PAGOU 4\$800 A JOSÉ RIBEIRO DE CASTRO "DA PINTURA DE VINTE TOCHAS". (1833)
- 1835  
Nº 201 AOS 30 DE SETEMBRO DE 1835, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE S. PEDRO VELHO PAGOU 6\$400 A JOSÉ RIBEIRO DE CASTRO "DA PINTURA DE VINTE TOXAS" (1835)
- 1836  
Nº 204 ENTRE 1835-1836, A IRMANDADE DO SR. DO BOMFIM PAGOU 87\$000 A JOSÉ RIBEIRO DE CASTRO "IMPORTANCIA DE (ENCARNAR) 4 CRUZES COM SUAS IMAGENS". (1835-1836)
- 1836  
Nº 206 ENTRE 1835-1836, A IRMANDADE DO SR. DO BOMFIM PAGOU 122\$000 "A JOSÉ RIBEIRO DE CASTRO PINTURA DE MEDIDAS". (1835-1836)
- 1839  
Nº 200 EM 1 DE ABRIL DE 1839, A ORDEM 3 DO CARMO PAGOU 35\$000 A JOSÉ RIBEIRO DE CASTRO "DA PINTURA DO BOM E MAU LADRAO E A LAVAGEM DE S. JOÃO E ST. MADALENA E RETOQUE DO SENHOR E SEOS PERTENCES". (1839)

**CASTRO, LUIZ DA FRANCA RIBEIRO**

- 1852  
Nº 576 ENTRE 1851-1852, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PILAR PAGOU 90\$000 A LUIZ DA FRANCA RIBEIRO CASTRO "PELA PINTURA QUE FEZ NA IGREJA". (1851-1852)
- 1852  
Nº 575 ENTRE 1851-1852, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PILAR PAGOU 10\$000 "A LUIZ DA FRANCA RIBEIRO CASTRO POR PINTAR URNA E CASTICAES". (1851-52)

**COBLAM, ALEXANDRE FERREIRA**

- 1826  
Nº 193 EM 6 DE SETEMBRO DE 1826, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 7\$080 A "ALEXANDRE FERREIRA COBLAM....DA PINTURA QUE FIS DA LUMINARIA, A SABER TINTAS,ARAMES, E CONCERTO". (1826)
- 1827  
Nº 195 EM 29 DE AGOSTO DE 1827, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 120\$000 AO PINTOR ALEXANDRE FERREIRA COBLAM "DA PINTURA QUE FIS A SABER TINTAS E OFECIAES, PINTANDO-SE AS PORTAS,E AS JANELAS, GRADE DE FERRO, VIDRACA, BANCOS,BARRAS PRETAS.....BICAS, CORRENTES DA IGREJA". (1827)
- 1827  
Nº 188 EM 29 DE OUTUBRO DE 1827, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 8\$000 AO "PINTOR ALEXANDRE FERREIRA COBLAM...PELA PINTURA QUE FIZ NA CAZA A BAIXA DOS SAPATEIROS". (1827)
- 1836  
Nº 190 EM 29 DE NOVEMBRO DE 1836, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 5\$000 AO "PINTOR ALEXANDRE FERREIRA COBLAM.....DA PINTURA QUE FIS NA CASA AO PE DA IGREJA". (1836)
- 1837  
Nº 186 EM 14 DE SETEMBRO DE 1837, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 300\$000 "AO PINTOR ALEXANDRE FERREIRA COBLAM DA PINTURA EM TODA A IGREJA" PINTANDO AS "JANELAS DE VERDE" E AS "PORTAS DE AZUL" COMO "LIMPOU OS PAINES DA IGREJA". (1837)
- 1837  
Nº 853 EM 14 DE SETEMBRO DE 1837, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 300\$000 "AO PINTOR ALEXANDRE FERREIRA COBLAM DA PINTURA EM TODA A IGREJA" PINTANDO AS "JANELAS DE VERDE" E AS "PORTAS DE AZUL", COMO LIMPOU OS PAINES DA IGREJA".
- 1837  
Nº 191 EM 6 DE AGOSTO DE 1837, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 16\$000 AO PINTOR ALEXANDRE FERREIRA COBLAM "INCARNACAO QUE FIS EM S. JOSÉ". (1837)

**COPAIVA, ANTONIO LOPES**

- 1843  
Nº 361 EM 1843, A IRMANDADE DE N. SRA. DO BOQUEIRAO PAGOU 9\$000 "A ANTONIO LOPES COPAIVA PELA PINTURA DAS CASAS". (1843)



**CORREIA, DANIEL**

1843 EM 8 DE FEVEREIRO DE 1843, A IRMANDADE DE N. SRA. DO ROSARIO DOS PRETOS PAGOU  
Nº 360 5\$000 A DANIEL CORREIA PELA "OBRA DE PINTURA QUE FIS NA CAZA DA MEZA DA DITA  
CAPELA". (1843)

**CORTE REAL, JOAQUIM DE ALMEIDA**

1822 ENTRE 1821-1822, A IRMANDADE DO SR. DO BOMFIM PAGOU 13\$360 REIS "AO PINTOR  
Nº 478 JOAQUIM DE ALMEIDA CORTE REAL DAS MEDIDAS QUE PINTOU". (1821-1822)

**COSTA, ANTONIO RODRIGUES DA**

1844 ENTRE 1843-1844, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 16\$000 "A  
Nº 363 ANTONIO RODRIGUEZ DA COSTA, PELA PINTURA DE DUAS BIQUEIRAS NO TELHADO DO  
CONSISTORIO". (1843-1844)

**COSTA, FRANCISCO DE PAULA**

1811 ENTRE 1810-1811, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 1\$280 REIS AO PINTOR, FRANCISCO DE  
Nº 643 PAULA COSTA "DE PASSAR BARRAS PRETAS NA CAZA DA MEZA E SACHRISTIA". (1810-1811)

1811 ENTRE 1810-1811, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 2\$000 REIS AO PINTOR FRANCISCO DE  
Nº 642 PAULA COSTA "DE PASSAR BARRAS EM TODO O CORREDOR E SACHRISTIA, SEIS PORTAS DE  
BRANCO, E A FERRAGEM DE PRETO". (1810-1811)

1811 ENTRE 1810-1811, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 7\$680 REIS AO PINTOR FRANCISCO DE  
Nº 641 PAULA COSTA "DE DAR GECO EM QUARENTA E OITO PESSAS PARA AS CORTINAS, CADA  
HUMA PESSA POSTA A 160 REIS". (1810-1811)

1811 ENTRE 1810-1811, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 5\$000 AO PINTOR FRANCISCO DE PAULA  
Nº 637 COSTA "DA PINTURA QUE FES DE PRETO EM TODOS OS PERTENCES DO DESCENDIMENTO".  
(1810-1811)

1811 ENTRE 1810-1811, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 4\$800 AO PINTOR FRANCISCO DE PAULA  
Nº 636 COSTA "DE DAR GECO EM SEIS ALTARES, PES DOS PULPITOS, E ARCO, E BARRAS". (1810-1811)

1811 ENTRE 1810-1811, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 2\$000 "AO PINTOR FRANCISCO DE PAULA  
Nº 638 PELA PINTURA QUE FES DE AZUL NA GRADE DA CAZA DA MEZA". (1810-1811)

1812 ENTRE 1811-1812, A IRMANDADE DO SR. DO BOMFIM PAGOU 5\$320 REIS "A FRANCISCO DE  
Nº 640 PAULA [DA COSTA] DE PRATIAIR 6 RAMALHETES". (1811-1812)

1812 ENTRE 1811-1812, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PILAR PAGOU 18\$000  
Nº 634 "AO PINTOR COSTA DE INCARNAR AS IMAGENS DO SENHOR DO BOM CAMINHO, NOSSA  
SENHORA E MENINO". (1811-1812)

1812 ENTRE 1811-1812, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PILAR PAGOU 16\$000  
Nº 635 "AO PINTOR COSTA POR PINTAR O PRESBITERIO, ANJOS DA CAPELLA MOR, E INCARNAR A  
SENHORA DA PORTA DA IGREJA". (1811-1812)

1817 EM 17 DE FEVEREIRO DE 1817, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 8\$800 REIS A FRANCISCO DE  
Nº 633 PAULA COSTA "DE COARENTA TOXAS QUE LHE PINTEI PARA A ORDEM TERCEIRA DO  
CARMO". (1817)

1818 EM JULHO DE 1818, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 8\$800 REIS "A FRANCISCO DE PAULA  
Nº 629 COSTA DE PINTAR AS TOCHAS DA MEZA". (1818)

1818 ENTRE 1817-1818, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU A QUANTIA A 8\$800 REIS "A FRANCISCO DE  
Nº 632 PAULA COSTA DE PINTAR AS TOCHAS DA MEZA". (1817-1818)

**COSTA, FRANCISCO DE PAULA**

- 1828**  
Nº 628 EM 24 DE DEZEMBRO DE 1828, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 10\$000 A FRANCISCO DE PAULA COSTA "DA PINTURA DAS VARANDAS DA LUMINACAO DE CIMA DA GRADE DE FERRO DO CORPO DA IGREJA DA MESMA ORDEM". (1828)
- 1829**  
Nº 630 EM 17 DE ABRIL DE 1829, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 25\$000 "AO PINTOR FRANCISCO DE PAULA DA COSTA, POR DOIRAR ESTAS 3 SUPADITAS PESSAS DE TALHA", A SABER UM REMATE NO NICHOS DE N.SRA. DA SOLIDADE E DUAS PAUTAS, FEITAS PELO ENTALHADOR, FRANCISCO BORGES. (1829)
- 1831**  
Nº 626 EM 24 DE ABRIL DE 1831, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU "A QUANTIA DE SETENTA E CINCO MIL REIS EM METAL, PROVENIENTE DO RESTO DA CONTA DO RETABULO DA SACHRISTIA, O QUAL SENDO JUSTO POR DUSENTOS MIL REIS EM METAL, RECEBI DO SENHOR THESOUREIRO".(1831)
- 1831**  
Nº 625 EM 10 DE MARCO DE 1831, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 20\$000 A FRANCISCO DE PAULA COSTA "POR CONTA DO DOURADO DO RETABULO DA SACHRISTIA DA ORDEM 3. DA SENHORA DO CARMO". (1831)
- 1831**  
Nº 624 ENTRE O MES DE NOVEMBRO DE 1830 E 26 DE MARCO DE 1831, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 120\$000 "AO PINTOR FRANCISCO DE PAULA COSTA, POR CONTA DO DOIRADO DO RETABULO DA SACHRISTIA RECIBOS NR. 23, E 24". (1830-1831)
- 1831**  
Nº 627 EM 27 DE MARCO DE 1831, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 30\$000 A FRANCISCO DE PAULA COSTA "PARA CONTINUAR COM O DOURADO DE NICHOS DA SACHRISTIA". (1831)
- 1831**  
Nº 631 EM 27 DE MARCO DE 1831, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 30\$000 "AO MESTRE PINTOR FRANCISCO DE PAULA COSTA, POR CONTA DO DOIRADO DO NINHO DA SACHRISTIA". (1831)
- 1832**  
Nº 622 EM 30 DE ABRIL DE 1832, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 52\$000 A FRANCISCO DE PAULA COSTA "DE PINTAR TODA A CAPELINHA DOS NOVISOS E EMCARNAR A IMAGEM DE CRISTO GRANDE E RETOCAR A IMAGEM DE N. SRA. DO CARMO, RETOCAR AS BARRAS DA SECRETARIA E PORHUMA BARRA NOVA NO GABINETE DA MESMA E OS DOIS COFRES DA MESMA, FAZER HUM SODARIO NOVO E RETOCAR O LIVRO DE S.JOÃO E TITULO DA CRUS, E AS VARANDAS DA CAZA DA MEZA". (1832)
- 1832**  
Nº 621 EM 7 DE OUTUBRO DE 1832, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 16\$000 A FRANCISCO DE PAULA COSTA "PARA ENCARNAR AS SEIS IMAGENS DO SENHOR, QUE TINHAO DE SERVIR QUINTA FEIRA SANTA NA CAPELLA DOS NOVICOS". (1832)
- 1832**  
Nº 623 ENTRE 1831-1832, A IRMANDADE DE N.SRA. DO ROSARIO PAGOU 47\$120 "AO MESTRE PINTOR FRANCISCO DE PAULA COSTA PELA PINTURA DA IGREJA". (1831-32)
- 1834**  
Nº 620 EM 10 DE ABRIL DE 1834, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 6\$000 A FRANCISCO DE PAULA COSTA "DE PREPARAR HUMA IMAGEM DE N.SNR. ESE OMO (ECCE HOMO)". (1834)
- 1834**  
Nº 619 ENTRE 1833-1834, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 3\$000 "A FRANCISCO DE PAULA COSTA POR CONTA DO DOURADO DOS DITOS RAMALHETES".
- 1834**  
Nº 618 ENTRE 1833-1834, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 20\$000 "A FRANCISCO DE PAULA COSTA IMPORTANCIA DO NOVO SEPULCRO". (1833-1834)
- 1834**  
Nº 615 EM 18 DE SETEMBRO DE 1834, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 10\$000 A FRANCISCO DE PAULA COSTA "PARA ADIANTAMENTO E DOURADO DE VINTE COATRO RAMALHETES DOURADOS". (1834)

**COSTA, FRANCISCO DE PAULA**

- 1839 EM 28 DE MARÇO DE 1839, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 10\$000 A FRANCISCO DE PAULA  
Nº 614 COSTA "DO DOURADO DA MOLDURA DA PAUTA E RETOQUE DAS MACANETAS". (1839)
- 1840 EM 29 DE MARÇO DE 1840, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 120\$000 "A FRANCISCO DE PAULA  
Nº 617 COSTA POR CONTA DO DOURADO DO RETABULO DA SACHRISTIA". (1840)
- 1840 EM 16 DE ABRIL DE 1840, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 9\$640 A FRANCISCO DE PAULA  
Nº 616 COSTA POR "10 MACANETAS, TRES PRATIADAS E SETE DE OURO RETOCADOS". (1840)

**COSTA, MANOEL FRANCISCO DA**

- 1823 ENTRE 1822-1823, A IRMANDADE DO SR. DO BOMFIM PAGOU 90\$310 REIS "A MANOEL  
Nº 476 FRANCISCO DA COSTA DE PINTAR AS MEDIDAS". (1822-23)
- 1824 ENTRE 1823-1824, A IRMANDADE DO SR. DO BOMFIM PAGOU 41\$000 "A MANOEL FRANCISCO  
Nº 471 DA COSTA DE PINTAR MEDIDAS". (1823-1824)

**COSTA, MANOEL VAZ DA**

- 1855 EM 30 DE ABRIL DE 1855, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 30\$000 "DA PINTURA E DOURADO DO  
Nº 762 ESQUIFE DO SENHOR, A MANOEL VAZ DA COSTA". (1855)
- 1855 EM 30 DE JANEIRO DE 1855, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 15\$000 A MANOEL VAZ DA COSTA  
Nº 763 "POR PINTAR A CAPELLA MOR" E DOURAR UMA URNA. (1855)
- 1855 EM 27 DE FEVEREIRO DE 1855, A ORDEM 3 DO CARMO PAGOU 5\$000 "AO PINTOR MANOEL  
Nº 17 VAZ DA COSTA PELOS REPAROS QUE FEZ NAS IMAGENS". (1855)
- 1855 EM 30 DE JANEIRO DE 1855, A ORDEM 3 DO CARMO PAGOU 15\$000 A MANOEL VAZ DA COSTA  
Nº 16 "POR PINTAR A CAPELLA MOR" E DOURAR UMA URNA. (1855)
- 1855 EM 27 DE FEVEREIRO DE 1855, A ORDEM 3 DO CARMO PAGOU 5\$000 A MANOEL VAZ DA  
Nº 14 COSTA "PELO REPARO QUE FIZ NAS IMAGENS DA ORDEM".(1855)
- 1855 EM 30 DE ABRIL DE 1855, A ORDEM 3 DO CARMO PAGOU 30\$000 "DA PINTURA E DOURADO DO  
Nº 15 ESQUIFE DO SENHOR, A MANOEL VAZ DA COSTA. (1855)
- 1855 EM 10 DE OUTUBRO DE 1855, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 5\$000 A MANOEL VAZ DA COSTA  
Nº 764 "DE PINTAR 14 TOXAS PARA A MESMA ORDEM". (1855)
- 1855 EM 10 DE OUTUBRO DE 1855, A ORDEM 3 DO CARMO PAGOU 5\$000 A MANOEL VAZ DA COSTA  
Nº 18 "DE PINTAR 14 TOXAS PARA A MESMA ORDEM". (1855)
- 1860 EM 30 DE OUTUBRO DE 1860, A ORDEM 3 DO CARMO PAGOU 10\$000 "AO PINTOR VAZ DA  
Nº 19 COSTA" POR UM TRABALHO NÃO ESPECIFICADO. (1860)
- 1860 EM 16 DE AGOSTO DE 1860, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU  
Nº 20 100\$000 A MANOEL VAZ DA COSTA PELA "PINTURA DOS DOUS ANDARES DA CASAA BAIXA  
DOS SAPATEIROS NR.19" (1860)
- 1860 EM 16 DE AGOSTO DE 1860, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU  
Nº 766 100\$000 A MANOEL VAZ DA COSTA PELA "PINTURA DOS DOUS ANDARES DA CASA BAIXA DOS  
SAPATEIROS NR.19". (1860)

**COSTA, MANOEL VAZ DA**

- 1860**  
Nº 765 EM 30 DE OUTUBRO DE 1860, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 10\$000 "AO PINTOR VAZ DA COSTA" POR UM TRABALHO NAO ESPECIFICADO. (1860)
- 1862**  
Nº 25 EM 18 DE JULHO DE 1862, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 50\$000 A MANOEL VAZ DA COSTA "DA PINTURA DE QUATRO GRADES DE FERRO E DOURAMENTO DE HUMA DA MESMA IGREJA". (1862)
- 1862**  
Nº 23 ENTRE 1861-1862, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 50\$000 "A MANOEL VAZ DA COSTA, PELA PINTURA DAS GRADES E DOURAMENTOS". (1861-1862)
- 1862**  
Nº 770 EM 18 DE JULHO DE 1862, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 50\$000 A MANOEL VAZ DA COSTA "DA PINTURA DE QUATRO GRADES DE FERRO E DOURAMENTO DE HUMA DA MESMA IGREJA". (1862)
- 1869**  
Nº 768 ENTRE 1861-1862, A IRMANDADE DA SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 50\$000 "A MANOEL VAZ DA COSTA, PELA PINTURA DAS GRADES E DOURAMENTOS". (1861-1862)
- 1869**  
Nº 767 EM 24 DE DEZEMBRO DE 1869, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 40\$000 A MANOEL VAZ DA COSTA "DA PINTURA DA CAZA DOS VIGARIOS". (1869)
- 1869**  
Nº 21 EM 19 DE OUTUBRO DE 1869, A ORDEM 3 DO CARMO PAGOU 464\$000 A MANOEL VAZ DA COSTA "DE PINTAR O CORPO DA IGREJA E RETOCAR A CAPELA MOR E BARRAS A OLIO, 55 PORTAS PINTADAS DE AZUL, 8 JANELAS DE FRENTE A VERDE, 3 PORTAS GRANDES DA IGREJA" E OUTRAS COISAS A MAIS. (1869)
- 1869**  
Nº 22 EM 24 DE DEZEMBRO DE 1869, A ORDEM 3 DO CARMO PAGOU 40\$000 A MANOEL VAZ DA COSTA "DA PINTURA DA CAZA DOS VIGARIOS. (1869)
- 1870**  
Nº 24 EM 14 DE OUTUBRO DE 1870, A ORDEM 3 DO CARMO DO SALVADOR PAGOU 95\$720 A MANOEL VAZ DA COSTA "DE PINTAR O FORRO DO CORREDOR A OLIO" AS PORTAS E JANELAS DA IGREJA E OS "BANCOS PEQUENOS A VERDE" (1870)
- 1870**  
Nº 771 EM 24 DE ABRIL DE 1870, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 16\$000 A MANOEL VAZ DA COSTA "DA PINTURA DO TABOADO E CRUZES DO PACO PARA A PROCISSAO DO ENTERRO DO SENHOR". (1870)
- 1870**  
Nº 769 EM 14 DE OUTUBRO DE 1870, A ORDEM 3. DO CARMO DO SALVADOR PAGOU 95\$720 A MANOEL VAZ DA COSTA "DE PINTAR O FORRO DO CORREDOR A OLIO" AS PORTAS E JANELAS DA IGREJA E OS "BANCOS PEQUENOS A VERDE". (1870)
- 1870**  
Nº 26 EM 24 DE ABRIL DE 1870, A ORDEM 3 DO CARMO PAGOU 16\$000 A MANOEL VAZ DA COSTA "DA PINTURA DO TABOADO E CRUZES DO PACO PARA A PROCISSAO DO ENTERRO DO SENHOR". (1870)
- 1884**  
Nº 27 EM 1884, MANUEL VAZ DA COSTA FEZ O "DOURAMENTO E PINTURA" DAS OBRAS DE RESTAURACAO NA IGREJA DA ORDEM 3 DO CARMO.
- 1884**  
Nº 772 EM 1884, MANOEL VAZ DA COSTA FEZ O "DOURAMENTO E PINTURA" DAS OBRAS DE RESTAURACAO NA IGREJA DA ORDEM 3. DO CARMO. (1884)

**COSTA, VICENTE FERREIRA DA**

- 1843**  
Nº 124 AOS 8 DE ABRIL DE 1843, A IRMANDADE DO SR. DOS PASSOS DA IGREJA DA AJUDA PAGOU 79\$000 A VICENTE DA FERREIRA DA COSTA, QUE ASSINOU, "PELA ENCARNACAO DAS IMAGENS DOS SR. BOM JESUS DOS PASSOS, E N. SRA. DA AJUDA, QUE SE AXAO NO ALTAR MOR, ENGECAR O NOVO TRONO, TETO, E CAIACAO DA SACHRISTIA E HUMA COROA DE ESPINHOS PARA O MESMO SENHOR".
- 1843**  
Nº 128 NO DIA 1 DE AGOSTO DE 1843, A IRMANDADE DO SR. DOS PASSOS DA IGREJA DA AJUDA PAGOU 10\$000 A VICENTE FERREIRA DA COSTA "POR ENCARNAR OS PES E MAOS, E VERONICA DA SANTA IMAGEM QUE SAI NA PROCISSAO". (1843)
- 1855**  
Nº 123 EM 8 DE MARCO DE 1855, NA SESSAO DA IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO FOI APRESENTADA UMA PROPOSTA DO PINTOR VICENTE FERREIRA DA COSTA PARA A OBRA DO DOURAMENTO DA IGREJA. NAO FOI ACEITA ESTA PROPOSTA. (1855)
- 1859**  
Nº 122 EM 1859, O PINTOR VICENTE FERREIRA DA COSTA FEZ A PROPOSTA A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO DE PINTAR E DOURAR A DITA IGREJA POR 10:700\$000.

**COUTO, FRANCISCO DE PAULA**

- 1828**  
Nº 503 EM 15 DE OUTUBRO DE 1828, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 18\$000 "AO MESTRE PINTOR FRANCISCO DE PAULA COUTO, IMPORTANCIA DA PINTURA E DOIRADO DO TUMULO DO SENHOR QUE SIRVA NA PROCISSAO DA PAIXAO". (1828)

**COUTO, JOSÉ ANTONIO DA CUNHA**

- 1876**  
Nº 337 EM 19 DE NOVEMBRO DE 1876, JOSÉ ANTONIO DA CUNHA COUTO APRSENTOU A ORDEM 3. DE SAO DOMINGOS UM PROJETO "TRATANDO DA PINTURA E RETOQUE DO TECTO". (1876)
- 1880**  
Nº 338 EM 6 DE JULHO DE 1880, O PINTOR JOSÉ ANTONIO DA CUNHA COUTO RECEBEU 50\$000 DA ORDEM 3. DE SAO DOMINGOS "DE UM RETRATO A OLEO DO IRMAO NARCISO LOPES DUARTE QUE FIZ PARA A VEN. ORDEM 3. DE SAO DOMINGOS". (1880)
- 1880**  
Nº 334 VISTO QUE, ATE O DIA 1o DE AGOSTO DE 1880, FRANCISCO JOSÉ RUFINO DE SALES AINDA NAO TINHA TERMINADO "A PINTURA DO TECTO (DA IGREJA DA ORDEM 3. DE SAO DOMINGOS) DE QUE FOI ENCARREGADO", O PRIOR DA DITA ORDEM "PROPOZ DE PREFERENCIA OS NOMES DOS SRS. MIGUEL NAVARRO J. CANYSARES E JOSÉ ANTONIO DA CUNHA COUTO, QUE POR INFORMACOES INSUSPEITAS QUE DE AMBOS TEM TIDO, ACHAO-SE PARA ISSO SUFFICIENTEMENTE HABILITADOS, SENDO QUE, SEGUNDO AINDA AS MESMAS INFORMACOES, PARECE TER O PRIMEIRO DESTES ALGUMA VANTAGE SOBRE O SEGUNDO NESTE GENERO DE PINTURA, POR ESTUDO ESPECIAL EM DIVERSOS PAIZES QUE PERCORREU ONDE EM CONTACTO COM OS GRANDES MESTRES VISITOU PESSOALEM NTE NÃO SO OS PRIMORES DA ARTE MODERNA, COMO AQUELES QUE AINDA SE ENCONTRARAO, PRECIOSOS LEGADOS DA ANTIGUIDADE".
- 1881**  
Nº 333 NA SESSAO DA MESA DA ORDEM 3. DE SAO DOMINGOS, EM 25 DE MARCO DE 1881, FOI "APRESENTADA UMA PROPOSTA E LIDA DO PROFESSOR JOSÉ ANTONIO DA CUNHA COUTO, PARA A PINTURA DA IGREJA; FOI DISTRIBUIDA A COMMISSAO DE OBRAS, PARA DAR OPPORTUNAMENTE SEU PARECER". (1881)
- 1883**  
Nº 330 EM 6 DE JUNHO DE 1883, O PINTOR JOSÉ ANTONIO DA CUNHA COUTO RECEBEU DA ORDEM 3. DE SAO DOMINGOS "A QUANTIA DE OITOCENTOS E TRINTA MIL REIS PELA CONCLUSAO DA PINTURA DO TECTO DA MESMA IGREJA". (1883)
- 1884**  
Nº 331 EM 1884, FOI ACEITA PELA ORDEM 3. DO CARMO A PROPOSTA "DO ARTISTA RETRATISTA JOSÉ ANTONIO DA CUNHA COUTO PARA A RESTAURACAO DA PINTURA DE TODO O TECTO DA EGREJA" DA DITA ORDEM. (1884)
- 1884**  
Nº 329 ENTRE 1883-1884, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 250\$00 "A JOSÉ ANTONIO DA CUNHA COUTO PELA PINTURA A OLIO QUE FEZ EM DOIS PAINES PARA A CAPELLA MOR DA IGREJA". (1833-1884)

**COUTO, JOSÉ ANTONIO DA CUNHA**

- 1885  
Nº 332 AOS 16 DE AGOSTO DE 1885, NO SALAO NOBRE DO COLEGIO DE S. JOAQUIM INAUGUROU-SE O RETRATO DO PROVEDOR, O COMENDADOR JOSÉ AUGUSTO DE FIGUEIREDO, ASSINADO POR "COUTO". (1885)
- 1887  
Nº 325 AOS 9 DE OUTUBRO DE 1887, A ORDEM 3. DE SAO DOMINGOS NOMEOU UMA COMISSAO "PARA TRATAREM COM O SR. PROFESSOR JOSÉ ANTONIO DA CUNHA COUTO SOBRE QUATRO QUADROS PARA O ARCO CRUZEIRO E UM COM PINTURA ADEQUADA PARA BAIXO DO CORO DA IGREJA".(1887)
- 1887  
Nº 326 NA SESSAO DA MESA DA ORDEM 3. DE SAO DOMINGOS, DE 13 DE NOVEMBRO DE 1887, "A COMISSAO NOMEADA NA SESSAO PASSADA PARA CONTRATAR COM O PROFESSOR O SR. JOSÉ ANTONIO DA CUNHA COUTO, APRESENTOU O SEO PARECER, DANDO COMO CONTRATADO OS SEGUINTES QUADROS: UM POR BAIXO DO CORO COM OS RESPECTIVOS EMBLEMAS; POR CIMA DOS ALTARES LATERAES, TODOS PELA QUANTIA DE UM CONTO E CINCOENTA MIL REIS, OBRIGANDO-SE O MESMO SR. COUTO A FAZER ESTE TRABALHO COM ZELO E PERICIA E ENTREGA-LOS ATE O DIA 31 DE DEZEMBRO PROXIMO VINDOURO". (1887)
- 1888  
Nº 327 EM 30 DE ABRIL DE 1888, A ORDEM 3. DE SAO DOMINGOS PAGOU 1.000\$000 A JOSÉ ANTONIO DA CUNHA COUTO "PROVENIENTE DE NOVE QUADROS, SENDO QUATRO PARA O ARCO CRUZEIRO, QUATRO PARA OS ALTARES E POR BAIXO DO CORO DA EGREJA DA VEN. ORDEM 3. DE SAO "DOMINGOS". (1888)
- 1891  
Nº 328 AOS 8 DE MARCO DE 1891, JOSÉ A. DA CUNHA COUTO APRESENTOU UMA PROPOSTA DA PINTURA DA IGREJA DO PILAR NO VALOR DE 1.300\$000, MAS FOI ACEITA A DO SR. HENRIQUE RIVERT, PORQUE FOI MAIS BARATA (750\$00). (1891)

**COUTO, JOSÉ ANTONIO DE CUNHA**

- 1868  
Nº 336 EM 17 DE NOVEMBRO DE 1868, O PINTOR JOSÉ ANTONIO DE CUNHA COUTO RECEBEU 50\$000 DA ORDEM 3. DE SAO DOMINGOS "DO RETRATO DO FINADO CAPITAM JOSÉ CARLOS MARTINS FERREIRA, QUE PINTEI POR ORDEM DA ACTUAL MESA DA MESMA ORDEM". (1868)

**COUTO, PATRICIO JOSÉ DO**

- 1825  
Nº 244 ENTRE 1824-1825, A IRMANDADE DO SR. DO BOMFIM PAGOU 7\$93 "A PATRICIO JOSÉ DO COUTO DA CONTA QUE DEO DAS MEDIDAS QUE PINTOU". (1824-1825)

**CRUZ, JOSÉ GOMES DA**

- 1839  
Nº 392 EM 1839, A IRMANDADE DE N. SRA. DO BOQUEIRAO GASTOU 9\$000 "A JOSÉ GOMES DA CRUZ COM A PINTURA DA MESMA" CASA DE FRENTE A CAPELA. (1839)

**CRUZ, MANUEL DA**

- 1751  
Nº 850 EM 19 DE ABRIL DE 1751, A ST. CASA PAGOU 84\$240 "AO CAPITAM THEODOZIO RODRIGUEZ DE FARIAS DE CONSRTO QUE POR ORDEM DA MEZA PASADA MANDOU FAZER NAS CAZAS EM QUE MORA".

**CRUZ, MATEUS LOPES DA**

- 1842  
Nº 366 EM 7 DE OUTUBRO DE 1842, A IRMANDADE DO S.B.J. DA CRUZ DA IGREJA DA PALMA PAGOU 12\$280 AO "MESTRE PINTOR MATHEUS LOPES DA CRUS....DAS TOXAS QUE PINTEI, E BRACOS DE ANDORES E OS PARAFUSOS PRATIADOS". (1842)
- 1843  
Nº 367 EM 1. DE NOVEMBRO DE 1843, A IRMANDADE DO S.B.J. DA CRUZ DA IGREJA DA PALMA PAGOU 3\$600 A MATEUS LOPES DA CRUZ DA IGREJA DA PALMA PAGOU 3\$600 A MATEUS LOPES DA CRUZ "IMPORTANCIA DE QUINZE TOXAS QUE PINTEI". (1843)

**CUNHA, ANTONIO LOPES DA**

- 1819  
Nº 290 NO DIA 7 DE ABRIL DE 1819, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 18\$400 REIS "DOS PAPEIS QUE PINTEI PARA O SEPULCRO EM QUINTA FEIRA SANTA DA MESMA ORDEM, A SABER UM PAPEL DA SEYA DO SENHOR E SEOS APOSTOLOS DOUS CANTOS PARA OS MESMOS....SEIS ABOBODAS PARA OS ALTARES SENDO OS DITOS EMLATADOS". (1819)

**CUNHA, FRANCISCO MANOEL GONCALVES DA**

- 1816  
Nº 590 NO DIA 29 DE MAIO DE 1816, O SENADO DA CAMARA DA CIDADE DO SALVADOR MANDOU PAGAR 16\$000 AO PINTOR FRANCISCO MANOEL GONCALVES DA CUNHA DA "PINTURA DAS VARAS DA GOVERNANCA DESTE SENADO". (1816)

**CUNHA, FRANCISCO MANOEL GONCALVES DA**

1816 NO DIA 11 DE SETEMBRO DE 1816, O SENADO DA CAMARA DA CIDADE DO SALVADOR  
Nº 591 MANDOU PAGAR 12\$00 REIS AO MESTRE PINTOR, FRANCISCO MANOEL GONCALVES DA  
CUNHA DA "PINTURA DAS VARAS DOS ALMOTACES". (1816)

**CUNHA, SALVADOR LOPES DA**

1833 AOS 30 DE SETEMBRO DE 1833, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE S.PEDRO  
Nº 495 VELHO PAGOU 3\$800 A SALVADOR LOPES DA CUNHA "DA PINTURA QUE FEZ NA SACRISTIA".  
(1833)

**DEUS, INACIO DA SILVA DA MADRE DE**

1803 NO DIA 27 DE OUTUBRO DE 1803, INACIO DA SILVA DA MADRE DE DEUS RECEBEU A  
Nº 443 IMPORTANCIA DE 4\$00 REIS "DA PINTURA DAS SACRAS QUE FIZ PARA A DITA ORDEM (3. DO  
CARMO)". (1803)

**DEUS, JOÃO DE**

1845 ENTRE 1844-1845, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PILAR PAGOU 4\$800  
Nº 368 POR "7 1/2 DIAS QUE TRABALHOU O PINTOR JOÃO DE DEOS". (1844-1845)

**DIAS, JOSÉ FRANCISCO**

1805 EM 2 DE SETEMBRO DE 1805, A ST. CASA PAGOU 2\$000 "A JOZE FRANCISCO DIAS.....DA  
Nº 436 PINTURA, QUE FEZ EM DUAS CRUZES DE MANGAS DESTA CAZA DA ST., MIZERICORDIA". (1805)

**DORTA, BENJAMIM VIEIRA**

1857 ENTRE 1856-1857, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PILAR PAGOU 297\$280  
Nº 527 "AO PINTOR BENJAMIM VIEIRA DORTA", SEM ESPECIFICAR A OBRA FEITA POR ELE. (1856-1857)

**DORTAS, BENJAMIM VIEIRA**

1855 EM 17 DE MAIO DE 1855, O PINTOR BENJAMIM VIEIRA DORTA APRESENTOU A IRMANDADE DO  
Nº 531 SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE ST.ANA O SEU ORCAMENTO DA OBRA PROJETADA DE  
PINTURA E DOURAMENTO DA MESMA IGREJA. (1855)

**DUARTE, DOMINGOS**

1803 ENTRE 1802-1803, A IRMANDADE DO SR. DO BOMFIM PAGOU 95\$000 "AO PINTOR DOMINGOS  
Nº 444 DUARTE PARA PINTAR AS PORTAS DA IGREJA, BALAUSTRAS, JANELAS DA CAZA DO JUIZ".  
(1802-1803)

1807 ENTRE 1806-1807, TESOUREIRO DA IGREJA DO BOMFIM PAGOU 20\$000 A DOMINGOS DUARTE  
Nº 672 "POR DOURAR CASTICAES". (1806-1807)

**ENCARNACAO DE OBRAS DE TALHA**

1842 EM 22 DE FEVEREIRO DE 1842, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 1\$680 "AO ESCULTOR MANOEL  
Nº 369 JOAQUIM LINO PELLO CONSRTO E DOURADURA DE 2 MASSANETAS DO ANDOR DE N.S. QUE  
SAI NA PROCISSAO DO ENTERRO DO SENHOR". (1842)

**ESPIRITO SANTO, MANOEL CALIXTO DO**

1805 EM 1. DE NOVEMBRO DE 1805, A ST. CASA PAGOU 15\$300 "A MANOEL DO ESPIRITO SANTO  
Nº 440 .....IMPORTE DA PINTURA E DOURAMENTO QUE FEZ NO PAINEL, OU BANDEIRA, QUE SAE NOS  
ENTERROS DA IRMANDADE, E PROCISSOENS PUBLICAS, QUE FAZ A DITA". (1805)

1858 EM 20 DE NOVEMBRO DE 1858, A IRMANDADE DO S.B.J. DA CRUZ DA IGREJA DA PALMA  
Nº 514 PAGOU 7\$000 A MANOEL CALISTO DO ESPIRITO SANTO "PARA LAVAR AS IMAGENS DO ALTAR  
MOR....E DE PRATEAR SEIS CASTICAES". (1858)

1860 EM 25 DE AGOSTO DE 1860, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU  
Nº 515 40\$000 A MANOEL CALIXTO DO ESPIRITO SANTO "DA ENCARNACAO DE ST.ANA" DA DITA  
IGREJA.

1860 ENTRE 1859-1860, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 40\$000 "A  
Nº 513 MANOEL CALISTO DO ESPIRITO SANTO PELO REPARO E ENCARNACAO QUE FEZ NA IMAGEM  
DE ST.ANNA". (1859-60)

**ESPIRITO SANTO, MANOEL CALIXTO DO**

- 1861  
Nº 516 ENTRE 1860-1861, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 108\$000 "A MANOEL CALIXTO DO ESPIRITO SANTO, POR PINTURA E DOURADO DAS GRADES DE FERRO DA CAPELLA MOR". (1860-61)
- 1861  
Nº 510 ENTRE 1860-1861, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 108\$000 "A MANOEL CALIXTO DO ESPIRITO SANTO PELA PINTURA, E DOURADO DAS GRADES DE FERRO DA CAPELLA MOR". (1860-1861)
- 1861  
Nº 509 EM 28 DE SETEMBRO DE 1861, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 108\$000 A MANOEL CALIXTO DO ESPIRITO SANTO "DA PINTURA E DOURAMENTO DAS GRADES DE FERRO DAS TRIBUNAS E DA CAPELLA MOR". (1861)

**ESTEVES, MANOEL JOSÉ**

- 1813  
Nº 610 NO DIA 12 DE MAIO DE 1813, O SENADO DA CAMARA DA CIDADE DO SALVADOR MANDA PAGAR 50\$000 A MANOEL JOSÉ ESTEVES "POR CONTA DA DOURADURA DAS LETRAS PARA A PIRAMIDE EM MEMORIA DA FELIS CHEGADA DE SUA ALTEZA REAL A ESTA CIDADE". (1813)
- 1813  
Nº 433 NO DIA 7 DE AGOSTO DE 1813, O SENADO DA CAMARA DA CIDADE DO SALVADOR MANDA PAGAR 100\$000 A MANOEL JOSÉ ESTEVES "POR CONTA DA DOIRADURA DAS LETRAS PARA A PIRAMIDE EM MEMORIA DA FELIS CHEGADA DE SUAS ALTEZAS REAES A ESTA CIDADE". (1813)
- 1813  
Nº 434 NO DIA 12 DE JUNHO DE 1813, O SENADO DA CAMARA DA CIDADE DO SALVADOR MANDA PAGAR 50\$000 A MANOEL JOSÉ ESTEVES "DAS LETRAS QUE DOUROU PARA O PADRAO, QUE SE ESTA CONSTRUINDO EM MEMORIA DA FELIS CHEGADA DE SUA ALTEZA REAL E ESTA CIDADE". (1813)

**EUGENIO ?**

- 1852  
Nº 554 ENTRE 1851-1852, O DOURADOR EUGENIO TRABALHOU NAS OBRAS DE RESTAURACAO DA IGREJA DA ST.CASA. (1851-1852)

**FARIA, SILVESTRE CAETANO DE**

- 1851  
Nº 569 AOS 18 DE AGOSTO DE 1851, O TESOUREIRO DO COLEGIO DE S.JOAQUIM PAGOU 45\$000 "A SILVESTRE CAETANO DE FARIA POR PINTURA NO SEMINARIO". (1851)

**FARIAS, ?**

- 1855  
Nº 542 EM 14 DE ABRIL DE 1855, A ORDEM 3.DO CARMO PAGOU 12\$000 A ? FARIAS "DE PINTAR E DOURAR TRINTA TOXAS PARA O ENTERRO DO SENHOR NO DIA DA 6. FEIRA DA PAIXAO". (1855)

**FARIAS, JOÃO DE ABREU**

- 1851  
Nº 37 DE 10 ATE 30 DE AGOSTO DE 1851, O MESTRE PINTOR, JOÃO DE ABREU FARIAS DIRIGIU AS OBRAS DE PINTURA NA ORDEM 3 DE SAO DOMINGOS, TRABALHANDO COM ELE OS PINTORES, MANOEL VAZ (ESTE EM PINTAR FLORES), JOAO JOSÉ, ASSIS, COLATINO, FILOGENIO, MALAQUIAS E FILIPE COM QUATRO PEDREIROS "PARA DESMANXAR O ANDAIME". (1851)
- 1851  
Nº 778 DE 25 DE JULHO ATE 9 DE AGOSTO DE 1851, O PINTOR JOÃO DE ABREU FARIAS DIRIGIU AS OBRAS DE PINTURA NA ORDEM 3. DE S.DOMINGOS, TRABALHANDO COM ELE OS PINTORES MANOEL VAZ, MANOEL JERONIMO, JOAO JOSÉ DE ASSIS, COLATINO, MALAQUIAS, BERNABE, FILOGENIO E ANTONIO. (1851)
- 1856  
Nº 38 EM 14 DE NOVEMBRO DE 1856, A IRMANDADE DO S. B. J. DA CRUZ PAGOU 27\$600 A JOÃO DE ABREU FARIAS "PELA FACTURA DE QUARENTA BIXEIROS PROMPTOS NO TRONO DA CAPELLA DA PALMA". (1856)
- 1857  
Nº 39 EM 31 DE OUTUBRO DE 1857, A IRMANDADE DO S. B. J. DA CRUZ DA IGREJA DA PALMA PAGOU 27\$000 A JOÃO DE ABREU FARIAS "DOS CONCERTOS REPAROS E PRATICAMENTE DE 10 CASTICAIS, 3 CRUZES E 2 CRUCIFIXOS ENCARNADOS E 8 JARRAS RETOCADAS". (1857)



**FARIAS, JOÃO DE ABREU**

- 1867  
Nº 40 EM 16 DE OUTUBRO DE 1863, A ORDEM 3 DE SAO DOMINGOS PAGOU 5\$120 A JOÃO DE ABREU FARIAS POR "4 CASTICAIS PRATIADOS A 128 REIS". (1863)
- 1871  
Nº 41 AOS 6 DE JULHO DE 1871, O TESOUREIRO DO COLEGIO DE S. JOAQUIM PAGOU 4\$640 "A JOÃO DE ABREU FARIAS POR PRATEAMENTO EM 18 CASTICAES E UM CRUCIFIXO" (1871)
- 1886  
Nº 42 EM 11 DE OUTUBRO DE 1886, A IRMANDADE DO S. B. J. DA CRUZ DA IGREJA DA PALMA PAGOU 15\$680 A JOÃO DE ABREU FARIAS "PELA PINTURA DE TOCHAS E VELLAS". (1886)
- 1887  
Nº 43 EM 21 DE SETEMBRO DE 1887, A IRMANDADE DO S. B. J. DA CRUZ PAGOU 40\$000 A JOÃO DE ABREU FARIAS "PELA PINTURA DE 63 TOCHAS DE MADEIRA, DOURAMENTO E EMBLEMA. (1887)

**FERMIANO, JOSÉ**

- 1836  
Nº 419 EM 2 DE SETEMBRO DE 1836, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 10\$000 "A JOSÉ FERMIANO" DA PINTURA QUE FIS AS PORTAS E JANELLAS". (1836)

**FERRAZ, MANOEL PEIXOTO**

- 1837  
Nº 416 EM 1837, A IRMANDADE DE N.SRA. DO BOQUEIRAO PAGOU 9\$800 "A MANOEL PEIXOTO FERRAZ IMPORTANCIA DE GESSO, COLLA" PARA O DOURAMENTO DO ARCO CRUZEIRO. (1837)

**FERREIRA, ALEXANDRE**

- 1827  
Nº 194 EM 29 DE AGOSTO DE 1827, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 7\$080 AO "PINTOR ALEXANDRE FERREIRA....DA PINTURA QUE FIS DA ILUMINACAO". (1827)
- 1829  
Nº 189 EM 27 DE AGOSTO DE 1829, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 8\$800 ALEXANDRE FERREIRA "DA PINTURA QUE FIZ, A SABER...DAS DITAS PRETAS OMBREIRAS E ESQUIXO DA SACRISTIA". (1829)
- 1837  
Nº 187 ENTRE 1836-1837, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 300\$000 "AO PINTOR ALEXANDRE FERREIRA DE PINTAR TODA A IGREJA". (1836-1837)
- 1837  
Nº 185 ENTRE 1836-1837, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 5\$000 "AO PINTOR ALEXANDRE FERREIRA DA PINTURA QUE FEZ NA CAZA AO PE DA IGREJA". (1836-1837)
- 1837  
Nº 184 ENTRE 1836-1837, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 16\$000 "AO PINTOR ALEXANDRE FERREIRA DE INCARNAR S. JOZE E O MENINO". (1836-1837)

**FIGUEIREDO, FRANCISCO HERMOGENES DE**

- 1821  
Nº 482 ENTRE 1820-1821, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 30\$000 A FRANCISCO HERMOGENES DE FIGUEIREDO "POR 4 EVANGELISTAS QUE MANDEI RETOCAR, PRATIAR E DOURAR". (1820-21)
- 1821  
Nº 477 ENTRE 1820-1821, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 28\$000 POR "4 ESTANTES PRATIADAS E DOURADAS PARA OS ALTARES". (1820-21)
- 1821  
Nº 481 EM 23 DE AGOSTO DE 1821, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 60\$000 A FRANCISCO HERMOGENES DE FIGUEIREDO POR "CONSERTAR E PINTAR OS EVANGELISTAS.....FAZER E PINTAR OS ESTANTES". (1821)

**FLORENCE JUNIOR, JOÃO DIAS**

- 1841  
Nº 382 EM 16 DE OUTUBRO DE 1841, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 160\$000 A JOÃO FLORENCE JUNIOR "PROVENIENTE DA PINTURA, QUE FIZ NO FRONTESPICIO DA IGREJA, PORTAS E JANELLAS DOS CORREDORES, DAS TRIBUNAS, CAZA DA MORADA DO PE. SACRISTAO, ESCADA DA SUBIDA DO CORO, CORREDOR DA ENTRADA DO PORTAO PARA CLAUSTRO DA ORDEM E O MAIS, QUE NA ORDEM SE VE SENDO TODA A PINTURA A OLEO DE LINHACA E CUPAIBA, E VERDETE E PARA CLARESAS PASSEI O PRESENTE". (1841)

**FLORENCE JÚNIOR, JOÃO DIAS**

1841  
Nº 388 EM 16 DE OUTUBRO DE 1841, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 160\$000 A JOÃO DIAS FLORENCE JUNIOR "PROVENIENTE DA PINTURA, QUE FIZ NO FRONTESPIO DA IGREJA, PORTAS E JANELLAS DOS CORREDORES, DAS TRIBUNAS, CAZA DA MORADA DO PE. SACRISTAO, ESCADA DASUBIDA DO CORO, CORREDOR DA ENTRADA DO PORTAO PARA O CLAUSTRO DA ORDEM E O MAIS, QUE NA ORDEM SE VE SENDO TODA A PINTURA A OLEO DE LINHACA E CUPAIBA, E VERDETE E PARA CLARESAS PASSEI O PRESENTE". (1841)

**FORTUNATO, JOSÉ**

1845  
Nº 351 EM 26 DE OUTUBRO DE 1845, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 6\$000 A JOSÉ FORTUNATO "DE PINTAR OS BANCOS DA MESMA ORDEM". (1845)

1846  
Nº 350 EM 1848, A IRMANDADE DE N. SRA. DO BOQUEIRAO PAGOU 12\$000 "A JOSÉ FORTUNATO PELA PINTURA DE IMPREITADA QUE FEZ NAS PROPRIEDADES" DA MESMA IRMANDADE. (1846)

**FRANCISCO, JOSÉ**

1810  
Nº 648 ENTRE 1809-1810, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PILAR PAGOU AO PINTOR JOSÉ FRANCISCO 1\$920 "DE PINTAR OS PAUS PARA AS VELLAS E CAIAR A CAZA DA CERA". (1809-1810)

1810  
Nº 647 ENTRE 1809-1810, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PILAR PAGOU AO PINTOR JOSÉ FRANCISCO 35\$200 "DE PINTAR TODAS AS PORTAS DA SACRISTIA, CORREDORES, CAZA DA CERA, FRENTE DA IGREJA E SACRISTIA DOS PADRES". (1809-1810)

1811  
Nº 646 ENTRE 1810-1811, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PILAR PAGOU 32\$000 "A JOSÉ FRANCISCO DE PINTAR A IGREJA". (1810-1811)

**FREIRE, TIBURCIO NUNES DA SILVA**

1861  
Nº 118 EM 22 DE JULHO DE 1861, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE ST. ANA PAGOU 7\$500, A TIBURCIO NUNES DA SILVA FREIRE "DE QUINZE TOXAS QUE PINTEI PARA A MESMA IRMANDADE".(1861)

1862  
Nº 121 EM 25 DE NOVEMBRO DE 1862, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE ST. ANA PAGOU 80\$000 A TIBURCIO NUNES DA SILVA FREIRE "PELA PINTURA QUE FIZ NOS CAXILHOS DA ABOBADA DA IGREJA DA DITA IRMANDADE". (1861)

1862  
Nº 119 EM 25 DE NOVEMBRO DE 1862, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE ST. ANA PAGOU 80\$000 "A TIBURCIO NUNES DA SILVA FREIRE PELA PINTURA DOS CAIXILHOS DO ZIMBORIO", EM 30 DE NOVEMBRO DO MESMO ANO 13\$00 AO MESMO "POR PINTURA DE TOCHAS E DA CAIXA PARA ESMOLAS". (1862)

1862  
Nº 120 EM 10 DE DEZEMBRO DE 1862, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE ST. ANA PAGOU 13\$000 A TIBURCIO NUNES DA SILVA FREIRE POR PINTAR 16 TOCHAS. (1862)

1863  
Nº 115 EM 30 DE JUNHO DE 1863, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE ST. ANA PAGOU 19\$200 A TIBURCIO NUNES DA SILVA FREIRE "PELA PINTURA EM TRINTA TOXAS DA MESMA IRMANDADE". 1863

1864  
Nº 114 EM 28 DE DEZEMBRO DE 1864, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE ST. ANA PAGOU 25\$000 A TIBURCIO NUNES DA SILVA FREIRE " DE SEIS CASTICAIS QUE PRATIEI A 2\$500 CADA HUM, E DUAS CRUZES COM IMAGENS A CINCO MIL REIS." (1864)

1864  
Nº 116 EM 28 DE DEZEMBRO DE 1864, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE ST. ANA PAGOU 25\$000 " A TIBURCIO NUNES DA SILVA FREIRE PELO DOURAMENTO QUE FES EM SEIS CASTICAES". 1864

1865  
Nº 117 EM 22 DE JULHO DE 1865 A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE ST. ANA PAGOU 86\$120 A TIBURCIO NUNES DA SILVA FREIRE POR PRATEAR E PINTAR CASTICAES E TOCHAS, COMO DUAS IMAGENS E CRUZES DE ST. CRISTO. (1865)

**FREITAS, FRANCISCO JOSÉ DE**

1825 EM 19 DE JULHO DE 1825, A IRMANDADE DE N.SRA. DO ROSARIO DOS PRETOS PAGOU 5\$520  
Nº 464 "AO PINTOR FRANCISCO JOSÉ DE FREITAS DA PINTURA DAS TOXAS DE PAO,E MAIS  
ACCESSORIOS". (1825)

**FREITAS, JOÃO JOSÉ DE**

1836 EM 4 DE OUTUBRO DE 1836, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 1\$280 "DA PINTURA QUE FIZ DA  
Nº 422 BANDEIRA COM AS ARMAS DA ORDEM PARA .....DA COMIEIRA DA CASA A RUA DO MACIEL  
DE BAIXO". (1836)

**FREITAS, SEVERINO DE**

1820 EM 26 DE ABRIL DE 1820, SEVERINO DE FREITAS RECEBEU DA ORDEM 3.DO CARMO A  
Nº 480 QUANTIA DE 4\$770 REIS "PROCEDIDOS DA PINTURA FEITA NA MESMA ORDEM 3. PARA O  
DECIMENTO DE SEXTA FEIRA MAIOR". (1820)

1836 EM 1836, A ORDEM 3.DA IGREJA DO BOQUEIRAO PAGOU 8\$000 "A SEVERINO DE FREITAS POR  
Nº 479 PRATEAR 10 CASTICAES PEQUENOS". (1836)

**GREGORIO ?**

1852 ENTRE 1851-1852, O DOURADOR GREGORIO TRABALHOU NAS OBRAS DE RESTAURACAO DA  
Nº 571 IGREJA DA ST.CASA. (1851-1852)

**GUEDES, MARCELINO**

1833 AOS 3 DE SETEMBRO DE 1833, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE S.PEDRO  
Nº 496 VELHO PAGOU 16\$000 A MARCELINO GUEDES "DE ENCARNAR E DOURAR A SANTA IMAGEM  
DA CAPELLA DO SS. SACRAMENTO". (1833)

**GUILHERME, JUSTINO**

1836 EM 1836, A ORDEM 3. DA IGREJA DO BOQUEIRAO PAGOU 58\$870 "COM A PINTURA DA  
Nº 427 CAPELLA, DINHEIRO QUE DEI A JUSTINO GUILHERME, DOIRADO, DE TINTAS E MAIS  
PRECIZOS", E MAIS 29\$550 QUE PAGUEI A 3 OFFICIAES DE PINTORES. (1836)

1841 EM 27 DE AGOSTO DE 1841, A IRMANDADE DO S.B.J. DA CRUZ PAGOU 33\$300 A JUSTINO  
Nº 426 GUILHERME "PARA A PINTURA DA IGREJA DA PALMA A QUAL NAO FINDEI".(1841)

**GUIMARAES, JOSÉ DA ROCHA**

1824 EM 5 DE FEVEREIRO DE 1824, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO  
Nº 242 PAGOU 16\$000 A JOSÉ DA ROCHA GUIMARAES "DA PINTURA QUE FIZ NOS CAIXILHOS DE  
VIDRACAS, PORTAS DA RUA E QUINTAL, E JANELLAS DA CAZA DA MESMA IRMANDADE  
ONDE MORA O REVERENDO VIGARIO". (1824)

**GUIMARAES, JOSÉ FRANCISCO**

1833 EM 21 DE ABRIL DE 1833, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 79\$000 A JOSÉ FRANCISCO  
Nº 215 GUIMARAES "DA PINTURA QUE FIZ NA MESMA ORDEM 3." (1833)

1839 EM 6 DE OUTUBRO DE 1839, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 6\$000 A JOSÉ FRANCISCO  
Nº 214 GUIMARAES "DA PINTURA DE OLEO QUE FIS NA MESMA SECRETARIA" DA DITA ORDEM. (1839)

1845 EM 31 DE JANEIRO DE 1845, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 3\$000 A JOSÉ FRANCISCO  
Nº 212 GUIMARAES "DA PINTURA QUE FIS EM UMA PRENÇA". (1845)

1845 EM 23 DE OUTUBRO DE 1845, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 16\$000 A JOSÉ FRANCISCO  
Nº 213 GUIMARAES "DAS PINTURAS QUE FIS NO QUARTO PERTENCENTE A ORDEM 3. DO CARMO".  
(1845)

**GUIMARAES, TEODOSIO FRANCISCO**

1847 ENTRE 1846-1847, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 48\$000 "A  
Nº 347 FRANCISCO GUIMARAES PELA PINTURA DAS PORTAS INTERIORES DA MESMA IGREJA". (1846-  
1847)

1847 ENTRE 1846-1847, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 4\$800 "A  
Nº 348 THEODOZIO FRANCISCO GUIMARAES PELA PINTURA DE 15 TOCHAS PARA OS MEZARIOS".  
(1846-1847)

**GUIMARAES, TEODOSIO FRANCISCO**

1847  
Nº 349 EM 27 DE AGOSTO DE 1847, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 4\$800 A TEODOSIO FRANCISCO GUIMARAES "DE QUINZE TOXAS QUE PINTEI". (1847)

1847  
Nº 343 EM 25 DE AGOSTO DE 1847, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 48\$000 A TEODOZIO FRANCISCO GUIMARAES "DA PINTURA QUE FIS EM ALGUMAS PORTAS INTERIORES, E TODAS EXTERIORES DA MATRIZ". (1847)

**HORA, BERNARDINO MANOEL DA**

1845  
Nº 359 EM 1845, A IRMANDADE DE N. SRA. DO BOQUEIRAO PAGOU 53\$000 "A BERNARDINO MANOEL DA ORA PELA PINTURA QUE FEZ". (1845)

**JACINTO, LUIS**

1817  
Nº 592 EM OUTUBRO DE 1817, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 60\$160 "A LUIS JACINTO DE PRATIAI 24 CASTICAES, 6 CRUZES E MAIS CONCERTOS PARA OS ALTARES". (1817)

**JACINTO, MANOEL**

1804  
Nº 439 EM 3 DE JULHO DE 1804, A ST. CASA PAGOU 9\$000 "AO MESTRE PINTOR MANOEL JACINTHO.....IMPORTE DA PINTURA, QUE FES NO RECOLHIMENTO"(1804)

**JARDIM, CLAUDIO FLORIANO**

1830  
Nº 202 ENTRE 1829-1830, A IRMANDADE DE N. SRA. DA SAUDE PAGOU 7\$680 A CLAUDIO FLORIANO JARDIM "DE PRATIAI OS DITOS RAMOS" DE MADEIRA QUE SE FIZERAM PARA OS ALTARES. (1829-1830)

1841  
Nº 199 EM 17 DE AGOSTO DE 1841, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 148\$640 AO PINTOR CLAUDIO FLORIANO JARDIM "DE PRATEAR 4 TOXEIRAS, 24 BIXEIROS, 2 JARROS GRANDES, 10 CASTICAES GRANDES, 4 EVANGELISTAS, 30 CASTICAES PEQUENOS, 4 CRUZES, 4 ESTANTES E 3 JARROS PEQUENOS". (1841)

1845  
Nº 203 ENTRE 1844-1845, A IRMANDADE DE N. SRA. DA SAUDE PAGOU 14\$450 "A CLAUDIO FLORIANO JARDIM POR PRATIAI 3 CRUZES, E ENCARNAR 3 CRISTOS". (1844-1845)

1847  
Nº 197 EM 22 DE JANEIRO DE 1847, A ORDEM 3 DE S. DOMINGOS PAGOU 30\$000 A CLAUDIO FLORIANO JARDIM "DE DUAS CREDENCIAS QUE DOUREI E PINTEI". (1847)

1847  
Nº 198 EM 9 DE FEVEREIRO DE 1847, A ORDEM 3 DE S. DOMINGOS PAGOU 32\$000 A CLAUDIO FLORIANO JARDIM "DOS TOXEIROS .....QUE DOUREI E PINTEI E UM CHRISTO QUE ENCARNEI". (1847)

1848  
Nº 196 ENTRE 1847-1848, A IRMANDADE DE N. SRA. DA DA SAUDE PAGOU 30\$000 "A CLAUDIO FLORIANO JARDIM PELO PRATEAMENTO DOS 4 TOXEIROS DO PRESBITERIO; CASTICAL DE PUREZA". (1847-1848)

1851  
Nº 192 EM 14 DE ABRIL DE 1851, A ORDEM 3 DO CARMO PAGOU 50\$000 A CLAUDIO FLORIANO JARDIM "DE OITO VARAS QUE DOUREI E TRES JARAS QUE PRATIEI E RETOCAR TREA MACANETAS DO PENDAO". (1851)

**JERONIMO, MANOEL**

1851  
Nº 572 DE 25 DE JULHO ATE 9 DE AGOSTO DE 1851, O PINTOR MANOEL JERONIMO TRABALHOU NA OBRA DE PINTURA DA ORDEM 3. DE S. DOMINGOS. (1851)

**JESUS, LUIS JOSÉ DO CORACAO DE**

1836  
Nº 421 EM 28 DE JUNHO DE 1836, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 18\$160 "A LUIS JOSÉ DO CORACAO DE JESUS, PINTURA DO SOBRADO POR CIMA DO PE. BRITTO". (1836)

**JESUS, MANOEL ARCHANJO DE**

1851  
Nº 32 AOS 21 DE AGOSTO DE 1851, O THESOUREIRO DO COLEGIO DE S. JOAQUIM PAGOU 120\$000 "A MANOEL ARCHANJO DE JESUS POR PINTURA NO INTERIOR DO SEMINARIO". (1851)

**JESUS, MANOEL ARCHANJO DE**

- 1851**  
Nº 773 AOS 21 DE AGOSTO DE 1851, O TESOUREIRO DO COLEGIO DE S.JOAQUIM PAGOU 120\$000 "A MANOEL ARCHANJO DE JESUS POR PINTURA NO INTERIOR DO SEMINARIO". (1851)
- 1853**  
Nº 33 AOS 20 DE AGOSTO DE 1853, O TESOUREIRO DO COLEGIO DE S. JOAQUIM PAGOU 45\$000 "A MANOEL ARCHANJO DE JESUS POR PINTURA, E DOURAMENTO DAS GRADES DA CAPELLA". (1853)
- 1853**  
Nº 774 AOS 20 DE AGOSTO DE 1853, O TESOUREIRO DO COLEGIO DE S.JOAQUIM PAGOU 45\$000 "A MANOEL ARCHANJO DE JESUS POR PINTURA, E DOURAMENTO DAS GRADES DA CAPELLA". (1853)
- 1854**  
Nº 775 AOS 21 DE AGOSTO DE 1854, O TESOUREIRO DO COLEGIO DE S.JOAQUIM PAGOU 85\$000 "A MANOEL ARCHANJO DE JESUS POR PINTURAS NO SEMINARIO". (1854)
- 1854**  
Nº 34 AOS 21 DE AGOSTO DE 1854, O TESOUREIRO DO COLEGIO DE S. JOAQUIM PAGOU 5\$000 "A MANOEL ARCHANJO DE JESUS POR PINTURAS NO SEMINARIO". (1854)
- 1855**  
Nº 35 AOS 28 DE AGOSTO DE 1855, O TESOUREIRO DO COLEGIO DE SAO JOAQUIM PAGOU 850\$000 "A MANOEL ARCANJO DE JESUSPOR SALDO DA PINTURA NO SEMINARIO". (1855)
- 1855**  
Nº 777 AOS 4 DE AGOSTO DE 1855, O TESOUREIRO DO COLEGIO DE S.JOAQUIM PAGOU 100\$000 "Q MANOEL ARCHANJO DE JESUS DA PINTURA DO SEMINARIO". (1855)
- 1855**  
Nº 36 AOS 4 DE AGOSTO DE 1855, O TESOUREIRO DO COLEGIO DE S. JOAQUIM PAGOU 100\$000 "A MANOEL ARCHANJO DE JESUS DA PINTURA DO SEMINARIO." (1855)
- 1855**  
Nº 776 AOS 28 DE AGOSTO DE 1855, O TESOUREIRO DO COLEGIO DE S.JOAQUIM PAGOU 850\$000 "A MANOEL ARCHANJO DE JESUS POR SALDO DA PINTURA NO SEMINARIO". (1855)

**JOAQUIM, ANTONIO**

- 1819**  
Nº 597 AOS 18 DE FEVEREIRO DE 1819, A IRMANDADE DO SR.DOS PASSOS DA IGREJA DA AJUDA PAGOU 34\$000 "AO PINTOR ANTONIO JOAQUIM DE PINTAR OU PRATIA 28 CASTICAEES, E DOURAR 4 MACAORETAS". (1819)

**JOSÉ, JOÃO**

- 1851**  
Nº 573 DE 25 DE JULHO ATE 9 DE AGOSTO DE 1851, O PINTOR, JOÃO JOSÉ TRABALHOU NAS OBRAS DE PINTURA DA ORDEM 3.DE SAO DOMINGOS. (1851)

**LAGO, FORTUNATO PEREIRA DO**

- 1853**  
Nº 558 EM 23 DE JULHO DE 1853, A IRMANDADE DO SR. DO BOMFIM PAGOU 24\$000 A FORTUNATO PEREIRA DO LAGO "DE SEIS IMAGENS DO SNR. CRUCIFICADO QUE ENCARNEI PARA A MESMA CAPELLA". (1853)

**LASSOS, GERALDO ANTONIO DE ARAUJO**

- 1843**  
Nº 162 EM 1843, A IRMANDADE DE N. SRA. DO BOQUEIRAO PAGOU 52\$080 "A GERALDO ANTONIO DE ARAUJO LASSOS DE TINTAS E MAO DE OBRA PARA PINTAR TODAS AS PARTES PRECISAS DA CAPELLA". (1843)
- 1844**  
Nº 163 EM 1844, A IRMANDADE DE N. SRA. DO BOQUEIRAO PAGOU 2\$080 "A GERALDO ANTONIO DE ARAUJO LASSOS POR PINTAR AS 13 TOXAS PARA A PROCISSAO DOS PASSOS". (1844)
- 1854**  
Nº 159 EM 9 DE ABRIL DE 1854, A ORDEM 3 DO CARMO PAGOU 12\$000 A GERALDO ANTONIO DE ARAUJO LASSOS "DA PINTURA DO PASSO". (1854)
- 1856**  
Nº 158 A ORDEM 3 DE S. DOMINGOS PAGOU 4\$500 A GERALDO ANTONIO DE ARAUJO LASSO "PROVENIENTE DAS QUINZE TOXAS QUE PINTEI". (1856)

**LASSOS, GERALDO ANTONIO DE ARAUJO**

1860 EM 13 DE FEVEREIRO DE 1860, A ORDEM 3 DE S. DOMINGOS PAGOU 4\$800 A GERALDO  
Nº 160 ANTONIO DE ARAUJO LASSO "DE 15 TOXAS QUE PINTEI". (1860)

1864 ENTRE 1863-1864, A IRMANDADE DE N.SRA. DA SAUDE E GLORIA PAGOU 229\$000 "AO PINTOR  
Nº 161 GERALDO ANTONIO DE ARAUJO LASSOS DE VARIAS PINTURAS E DOURAMENTOS". (1863-64)

**LEAL, QUERINO DA SILVA**

1854 EM 1854, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE ST.ANA PAGOU 6\$160 "A  
Nº 551 QUERINO DA SILVA LEAL POR ENCARNAR A IMAGEM DE CHRISTO DO ALTAR MOR E DOURAR  
13 TOCHAS". (1854)

1854 EM 23 DE NOVEMBRO DE 1854, QUERINO DA SILVA LEAL RECEBEU DA IRMANDADE DO  
Nº 550 SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE ST.ANA A QUANTIA 6\$160 "DA ENCARNACAO DE UMA  
IMAGEM DO SANTO CHRISTO E DE TRESE TOXAS PERTENCENTES A MESMA IRMANDADE".  
(1854)

**LEAO, JOÃO LOPES DE**

1849 EM 13 DE ABRIL DE 1849, A ST.CASA PAGOU 490\$000 "A JOÃO LOPES DE LEAO....PELO RESTO  
Nº 581 DA IMPORTANCIA DO CONCERTO E PINTURA DA PROPRIEDADE DA ST.CASA NR.84,A RUA DO  
SODRE". (1849)

**LEμος, MANOEL TORQUATO PINHEIRO DE**

1827 AOS 19 DE SETEMBRO DE 1827, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE S.PEDRO  
Nº 505 VELHO PAGOU 126\$500 A MANOEL TORQUATO PINHEIRO DE LEMOS "DE PRATEAR E DOURAR  
DUAS CREDENCIAS NOVAS, UMA ESTANTE E QUATRO EVANGELISTAS". (1827)

**LINO, JOSÉ S.**

1833 ENTRE 1832-1833, O TESOUREIRO DA IGREJA DO BOMFIM PAGOU 97\$800 "AO MESTRE PINTOR,  
Nº 208 JOSÉ S. LINO PELA PINTURA DAS MEDIDAS". (1832-1833)

1833 ENTRE 1832-1833, O TESOUREIRO DA IGREJA DO BOMFIM PAGOU 131\$808 "AO MESTRE PINTOR  
Nº 209 JOSÉ S. LINO" POR UM TRABALHO NAO ESPECIFICADO.(1832-1833)

**LINO, MANOEL JOAQUIM**

1847 ENTRE 1846-1847, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PILAR PAGOU 55\$000 "A  
Nº 153 MANOEL JOAQUIM LINO PELA REFORMA DA IMAGEM DE S. MIGUEL" E 13\$140 "AO DITO DE  
ENCARNAR 2 IMAGENS E PRATEAR DUAS CRUZES". (1846-1847)

1848 AOS 15 DE OUTUBRO DE 1848, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PILAR  
Nº 155 CONTRATOU O MESTRE PINTOR, MANOEL JOAQUIM LINO DE "DOURAR AS TRIBUNAS E SEUS  
REMATES, OS PULPITOS, ONZE QUADROS E CORO, CAPELA DE SAO JOÃO E AS SOBREPORTAS"  
PELO PRECO DE 3:100\$000. (1848)

1848 ENTRE 1847-1848, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PILAR PAGOU 30\$000 "A  
Nº 154 MANOEL JOAQUIM LINO POR PINTAR OS DOIS LADOS DA CAPELA MOR". (1847-1848)

1849 ENTRE 1848-1849, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PILAR PAGOU 4\$000 "AO  
Nº 156 PINTOR (MANOEL JOAQUIM) LINO POR ENCARNAR A IMAGEM DO ST. CHRISTO DA CAPELA  
MOR". (1848-1849)

1850 ENTRE 1849-1850, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PILAR PAGOU 660\$00 "A  
Nº 151 MANOEL JOAQUIM LINO PELO DOURADO DO CORO, DOIS QUADROS, PINTAR A IGREJA E O  
FERRO DA CAPELLA MOR". (1849-1850)

1855 EM 8 DE MARCO DE 1855, EM SESSAO DA IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO  
Nº 152 PASSO FOI APRESENTADA UMA PROPOSTA DO PINTOR MANOEL JOAQUIM LINO PARA A OBRA  
DO DOURAMENTO DA IGREJA, A QUAL FOI APROVADA PELA MESA. COMO SABEMOS, POREM,  
POR OUTROS DOCUMENTOS, ESTA OBRA NAO FOI EXECUTADA POR ESTE PINTOR. (1855)

**LINO, MANOEL JOAQUIM**

1859 EM 1859, O PINTOR MANOEL JOAQUIM LINO FEZ UMA PROPOSTA A IRMANDADE DO SS.  
Nº 150 SACRAMENTO DA RUA DO PASSO PARA DOURAR E PINTAR A SUA IGREJA PELA QUANTIA DE  
10:700\$480 REIS. (1859)

**LOBO, JOSÉ AMANCIO**

1854 EM 11 DE DEZEMBRO DE 1854, A IRMANDADE DO SR. DO BOMFIM PAGOU 565\$500 A JOSÉ  
Nº 29 AMANCIO LOBO "SALDO DA PINTURA QUE FIZ NA DITA CAPELA. (1854)

1855 EM 1 DE AGOSTO DE 1855, A IRMANDADE DO SR. DO BOMFIM PAGOU 75\$000 A "JOSÉ  
Nº 30 AMANCIO LOBO DA PINTURA QUE FEZ NAS CAZAS DOS ROMEIROS. (1855)

1856 EM 8 DE JUNHO DE 1853, A IRMANDADE DO SR. DO BOMFIM PAGOU 55\$000 A JOSÉ AMANCIO  
Nº 28 LOBO PELA "PINTURA QUE FIZ NA CASA FORTE, TRES ARMARIOS... E MESA, PAREDE DE COR...  
PORTAS E JANELAS.(1853)

1857 EM 21 DE OUTUBRO DE 1855, A IRMANDADE DO SR. DO BOMFIM PAGOU 40\$000 A JOSÉ  
Nº 31 AMANCIO LOBO IMPORTE DA PINTURA QUE FEZ NA CAZA NOVA DOS ROMEIROS. (1855)

**LOPES, ANTONIO**

1840 ENTRE 1839-1840, A IRMANDADE DE N.SRA. DO BOQUEIRAO PAGOU 2\$000 "A ANTONIO LOPES  
Nº 397 POR PINTAR 13 TOXAS PARA A PROCISSAO DO CORPUS CHRISTI". (1839-1840)

1843 EM 1843, A IRMANDADE DE N. SRA. DO BOQUEIRAO PAGOU 3\$000 "A ANTONIO LOPES POR  
Nº 400 PINTAR OS CAIXILHOS DAS JANELLAS DA CAZA DA MEZA, E APARELHAR AS PORTAS DOS  
QUARTOS DA SACRISTIA". (1843)

**LOPES, GERALDO ANTONIO DE ARAUJO**

1868 EM 1868, A IRMANDADE DE N. SRA. DO BOQUEIRAO PAGOU "203\$640" A GERALDO ANTONIO  
Nº 157 DE ARAUJO LOPES PELA PINTURA E DOURAMENTO DA CAPELLA". (1836-1875)

**LOPES, JOÃO FRANCISCO**

1805 EM 1805, A IRMANDADE DE N. SRA. DA SAUDE PAGOU 9\$600 "AO PINTOR JOÃO FRANCISCO  
Nº 441 LOPES POR PRATIAH OS RAMALHETES DAS BANQUETAS, CRUZ E PAO". (1805)

**LOPES, JUVENCIO**

1837 ENTRE 1836-1837, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 4\$160 "A  
Nº 423 JUVENCIO LOPES DE PINTAR 13 TOXAS". (1836-1837)

**LOPES, MATEUS**

1839 EM 1839, A IRMANDADE DE N. SRA. DO BOQUEIRAO PAGOU 130\$000 "A MATHEOS LOPES  
Nº 390 PELOS JORNAES DA PINTURA DA IGREJA". (1839)

**LOURENCO, JOSÉ**

1850 ENTRE 1849-1850, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE ST.CASA PAGOU 2\$000  
Nº 580 "AO PINTOR JOSÉ LOURENCO POR PRATEAR A VARA DE PAU PARA O JUIZ". (1849-1850)

**MACHADO, PEDRO JOSÉ DE SOUZA**

1854 EM 9 DE OUTUBRO DE 1854, A ORDEM 3.DO CARMO PAGOU 18\$000 A PEDRO JOSÉ DE SOUZA  
Nº 559 MACHADO "IMPORTANCIA DE TREZE GRADES QUE PINTEI NAS JANELLAS DOS CONSISTORIOS  
DA MESMA ORDEM". (1854)

1854 EM 11 DE OUTUBRO DE 1854, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 14\$000 A PEDRO JOSÉ DE SOUZA  
Nº 560 MACHADO "DAS BARRAS QUE PINTEI NA MESMA ORDEM". (1854)

1854 EM 15 DE JULHO DE 1854, A ORDEM 3.DO CARMO PAGOU 4\$000 A PEDRO JOSÉ DE SOUZA  
Nº 561 MACHADO "DE QUATRO JANELLAS DE CAXILHOS QUE PINTEI NA CASA A RUA DA LADEIRA  
DO CARMO NR.63, PERTENCENTE A MESMA ORDEM". (1854)

**MARCELINO ?**

1852 ENTRE 1851-1852, O DOURADOR MARCELINO TRABALHOU NAS OBRAS DE RESTAURACAO DA  
Nº 570 IGREJA DA ST.CASA. (1851-1852)

**MARIA, MANOEL DE JESUS**

1812 EM SETEMBRO DE 1812, A IRMANDADE DO S.B.J. DA CRUZ DA IGREJA DA PALMA PAGOU  
Nº 437 5\$120 A MANOEL DE JESUS MARIA "QUE PINTOU A FRENTE DO DITO HOSPICIO" DA PALMA.  
(1812)

**MARQUES, LOURENÇO DA SILVA**

1839 AOS 30 DE SETEMBRO DE 1839, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE S. PEDRO  
Nº 391 VELHO PAGOU 84\$355 A LOURENCO DA SILVA MARQUES "IMPORTANCIA DE 335 VARAS E 1/4  
DE ALGODAOZINHO, E MAIS TRES PASSAS MESMO QUE VENDEO PARA A COBERTURA DO  
DOURADODA CAPELA MOR". (1839)

**MATA, JOAO NUNES DA**

1804 EM 3 DE JULHO DE 1804, A ST. CASA PAGOU A QUANTIA DE 40\$000 "AO MESTRE PINTOR JOAO  
Nº 831 NUNES DA MATA, IMPORTANTE DOS SEUS JORNAES, E MAIS OFFICIAES, QUE PINTARAO A  
FRENTE DA IGREJA DESTA STA CAZA, E DOURARAO AS GRADES NOVAS, TANTO DA MESMA  
FRETE, COMO AS DO PATEO".

1807 ENTRE 1807-1808, A IRMANDADE DO SENHOR DO BOMFIM PAGOU 71\$385 "AO PINTOR JOAO  
Nº 826 NUNES DA MATA DE POR OS VIDROS DE 21 JANELAS, PINTAR A SACRISTIA... DOURAR  
MEDIDAS".

1814 EM 27 DE AGOSTO DE 1814, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU  
Nº 827 20\$000 A JOAO NUNES DA MATA "DE PINTAR O TAPAVENTO E A FRENTE DA IGREJA, BARRAS  
AO CORREDOR E TINTAS NA ILUMINACAO".

1826 ENTRE 1826-1827, A IRMANDADE DO SENHOR DO BOMFIM PAGOU 31\$680 "AO PINTOR JOAO  
Nº 825 NUNES DA MATA" POR UM TRABALHO NÃO ESPECIFICADO E MAIS OUTROS 10\$680 AO  
MESMO.

1829 EM 3 DE AGOSTO DE 1829, A ORDEM 3. DE SÃO DOMINGOS PAGOU 26\$720 A JOAO NUNES DA  
Nº 824 MATA POR CONTA DE 40 "CASTICAES QUE PRATIEI".

1830 EM 10 DE ABRIL DE 1830, A ORDEM 3. DE SÃO DOMINGOS PAGOU 80\$120 A JOAO NUNES DA  
Nº 828 MATA POR "CONTA DAS OBRAS QUE TENHO FEITO DE PINTURA PARA A VEN. ORDEM 3. DE  
SÃO DOMINGOS" QUE CONSISTIU EM RETOQUES E CONsertOS DE IMAGENS, ALTARES,  
MOLDURAS E OUTROS TRABALHOS PEQUENOS.

1830 EM 19 DE MAIO DE 1830, A ORDEM 3. DE SÃO DOMINGOS PAGOU 19\$760 A JOAO NUNES DA  
Nº 823 MATA POR VARIAS "OBRAS DE PINTURA QUE TENHO FEITO DE PINTURA" CONSISTINDO DA  
RESTAURAÇÃO DE ENCARNACAO DE DIVERSAS IMAGENS E NA PINTURA DO ORGAO COMO  
DE GRADES.

1835 ENTRE 1835-1836, JOAO NUNES DA MATA COM SEUS OFICIAES FEZ A OBRA DE RESTAURACAO  
Nº 830 DA PINTURA E DOURAMENTO DA IGREJA DO BOMFIM POR 417\$160, RECEBENDO AINDA  
168\$600 POR PRATEAR 50 CASTICAES.

1836 ENTRE 1836-1837, A IRMANDADE DO SENHOR DO BOMFIM PAGOU 156\$000 "A JOAO NUNES DA  
Nº 829 MATA PELO RETOQUE DA IMAGEM DO SENHOR (DO BOMFIM), DOURAR SEIS PAINEIS,  
PINTAR E DOURAR AS GRADES DA IGREJA, PINTURA NA ILUMINAÇÃO E CASA DOS  
ROMEIROS".

1838 EM 23 DE JULHO DE 1838, A ORDEM 3. DE SÃO DOMINGOS PAGOU 55\$000 A JOAO NUNES DA  
Nº 834 MATA " DO DOURAMENTO E PINTURA QUE FIZ NO ALTAR NOVO DO NOVICIADO DA MESMA  
ORDEM".

1838 EM 29 DE JULHO DE 1838, A ORDEM 3. DE SÃO DOMINGOS PAGOU 25\$000 A JOAO NUNES DA  
Nº 833 MATA "DA PINTURA QUE FIZ NA SACRISTIA E CORREDORES DA MESMA ORDEM".



**MATA, JOAO NUNES DA**

- 1841**  
Nº 837 EM 29 DE SETEMBRO DE 1841, A IRMANDADE DO S.B.J. DA CRUZ PAGOU 20\$000 A JOAO NUNES DA MATA "IMPORTANCIA DAS PINTURAS QUE FIZ EM VARIAS IMAGENS, E VARAS DO PALIO PERTENCENTES A MESMA IRMANDADE".
- 1841**  
Nº 832 EM 8 DE MAIO DE 1841, A ORDEM 3. DE SÃO DOMINGOS PAGOU 178\$520 A JOAO NUNES DA MATA POR "CONTA DOS CASTICAES QUE PRATIEI E CONSERTOS PARA A ORDEM 3. DE SÃO DOMINGOS".
- 1844**  
Nº 836 ENTRE 1844-1845, A IRMANDADE DE NOSSA SENHORA DA SAUDE PAGOU 16\$000 A JOAO NUNES DA MATA POR CONSERTAR, E PRATIAI A CRUZ E TOXEIROS DOS ENTERROS.
- 1844**  
Nº 838 AOS 17 DE FEVEREIRO DE 1844, A IRMANDADE DO SENHOR DOS PASSOS DA IGREJA DA AJUDA PAGOU 5\$300 A JOAO NUNES DA MATA "DA PINTURA DA VERONICA DE PANO E OUTRA DO ANDOR". ESTA "VERONICA" OU O ROSTO DE CRISTO ENSANGUENTADO, PINTADO SO COM TINTA VERMELHA, AINDA EXISTE, EMBORA PREGADO EM PANO NOVO.
- 1846**  
Nº 835 AOS 17 DE MAIO DE 1846, PROPOZ-SE A IRMANDADE DO SR.BOM JESUS DOS PASSOS DA IGREJA DA AJUDA "QUE A MEZA ARBITRASSE UMA QUANTIA RAZOAVEL PAGAR A JOAO NUNES DA MATA A PARTE DA PINTURA E DOURAMENTO DA CAPELLA DE NOSSA SENHORA DA AJUDA".
- 1846**  
Nº 839 AOS 17 DE SETEMBRO DE 1846, A IRMANDADE DO SENHOR DOS PASSOS DA IGREJA DA AJUDA PAGOU 4\$160 A JOAO NUNES DA MATA "DE TREZE TOXAS QUE PINTEI".

**MATA, JOÃO NUNES DA**

- 1804**  
Nº 798 EM 3 DE JULHO DE 1804, A ST. CASA PAGOU A QUANTIA DE 40\$000 "AO MESTRE PINTOR JOÃO NUNES DA MATA, IMPORTE DOS SEUS JORNAES, E MAIS OFFICIAES, QUE PINTARAO A FRENTE DA IGREJA DESTA STA.CAZA,E DOURARAO AS GRADES NOVAS, TANTO DA MESMA FRENTE,COMO AS DO PATEO". (1804)
- 1808**  
Nº 799 ENTRE 1807-1808, A IRMANDADE DO SR. DO BOMFIM PAGOU 71\$385 "AO PINTOR JOÃO NUNES DA MATA DE POR OS VIDROS EM 21 JANELAS, PINTAR A SACRISTIA.....DOURAR MEDIDAS". (1807-1808)
- 1814**  
Nº 800 EM 27 DE AGOSTO DE 1814, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 20\$000 A JOÃO NUNES DA MATA "DE PINTAR O TAPAVENTO E A FRENTE DA IGREJA, BARRAS AO CORREDOR E TINTAS NA ILUMINACAO". (1814)
- 1827**  
Nº 749 ENTRE 1826-1827, A IRMANDADE DO SR. DO BOMFIM PAGOU 31\$680 "AO PINTOR JOÃO NUNES DA MATA"POR UM TRABALHO NAO ESPECIFICADO E MAIS OUTROS 10\$680 AO MESMO. (1826-27)
- 1829**  
Nº 750 EM 3 DE AGOSTO DE 1829, A ORDEM 3. DE SAO DOMINGOS PAGOU 26\$720 A JOÃO NUNES DA MATA POR CONTA DE 40 "CASTICAIS QUE PRATIEI". (1829)
- 1830**  
Nº 752 EM 10 DE ABRIL DE 1830, A ORDEM 3. DE SAO DOMINGOS PAGOU 80\$120 A JOÃO NUNES DA MATA POR "CONTA DAS OBRAS QUE TENHO FEITO DE PINTURA PARA A VEN. ORDEM 3. DE S. DOMINGOS" QUE CONSISTIU EM RETOQUES E CONSERTOS DE IMAGENS, ALTARES, MOLDURAS E OUTROS TRABALHOS PEQUENOS. (1830)
- 1830**  
Nº 751 EM 19 DE MAIO DE 1830, A ORDEM 3. DE SAO DOMINGOS PAGOU 19\$760 A JOÃO NUNES DA MATA POR VARIAS "OBRAS DE PINTURA QUE TENHO FEITO DE PINTURA" CONSISTINDO DA RESTAURACAO DE ENCARNACAO DE DIVERSAS IMAGENS E NA PINTURA DO ORGAO COMO DE GRADES.(1830)

**MATA, JOÃO NUNES DA**

- 1836**  
Nº 745 ENTRE 1835-1836, JOÃO NUNES DA MATA COM SEUS OFICIAES FEZ A OBRA DE RESTAURACAO DA PINTURA E DOURAMENTO DA IGREJA DO BOMFIM POR 417\$160, RECEBENDO AINDA 168\$600 POR PRATEAR 50 CASTICAES. (1835-1836)
- 1837**  
Nº 746 ENTRE 1836-1837, A IRMANDADE DO SR.DO BOMFIM PAGOU 156\$000 "A JOÃO NUNES DA MATA PELO RETOQUE DA IMAGEM DO SENHOR (DO BOMFIM), DOURAR SEIS PAINES, PINTAR E DOURAR AS GRADES DA IGREJA, PINTURA NA ILUMUNACAO E CASA DO ROMEIROS". (1836-1837)
- 1838**  
Nº 748 EM 29 DE JULHO DE 1838, A ORDEM 3. DE SAO DOMINGOS PAGOU 25\$000 A JOÃO NUNES DA MATA "DA PINTURA QUE FIS NA SACRISTIA E CORREDORES DA MESMA ORDEM". (1838)
- 1838**  
Nº 747 EM 23 DE JULHO DE 1838, A ORDEM 3. DE SAO DOMINGOS PAGOU 55\$000 A JOÃO NUNES DA MATA "DO DOURAMENTO E PINTURA QUE FIS NO ALTAR NOVO DO NOVICIADO DA MESMA ORDEM". (1838)
- 1841**  
Nº 743 EM 29 DE SETEMBRO DE 1841, A IRMANDADE DO S.B.J. DA CRUZ PAGOU 20\$000 A JOÃO NUNES DA MATA "IMPORTANCIA DAS PINTURAS QUE FIS EM VARIAS IMAGENS, E VARAS DO PALIO PERTENCENTES A MESMA IRMANDADE". (1841)
- 1841**  
Nº 742 EM 8 DE MAIO DE 1841, A ORDEM 3. DE SAO DOMINGOS PAGOU 178\$520 A JOÃO NUNES DA MATA POR "CONTA DOS CASTICAES QUE PRATIEI E CONCERTOS PARA A ORDEM 3. DE S. DOMINGOS". (1841)
- 1844**  
Nº 739 AOS 17 DE FEVEREIRO DE 1844, A IRMANDADE DO SR.DOS PASSOS DA IGREJA DA AJUDA PAGOU 5\$300 A JOÃO NUNES DA MATA "DA PINTURA DA VERONICA DE PANO E OUTRA DO ANDOR". ESTA "VERONICA" OU O ROSTO DE CRISTO ESANGUENTADO,PINTADO SO COM TINTA VERMELHA, AINDA EXISTE, EMBORA PREGADO EM PANO NOVO. (1844)
- 1845**  
Nº 744 ENTRE 1844-1845, A IRMANDADE DE N.SRA. DA SAUDE PAGOU 16\$000 "A JOÃO NUNES DA MATA POR CONSERTAR, E PRATIA A CRUZ E TOXEIROS DOS ENTERROS". (1844-1857)
- 1846**  
Nº 741 AOS 17 DE SETEMBRO DE 1846, A IRMANDADE DO S. DOS PASSOS DA IGREJA DA AJUDA PAGOU 4\$160 A JOÃO NUNES DA MATA "DE TREZE TOXAS QUE PINTEI". (1846)
- 1846**  
Nº 740 AOS 17 DE MAIO DE 1846,PROPOZ-SE A IRMANDADE DO SR.BOM JESUS DOS PASSOS DA IGREJA DA AJUDA "QUE A MEZA ARBITRASSE UMA QUANTIA RAZOAVEL PAGAR A JOÃO NUNES DA MATA A PARTE DA PINTURA E DOURAMENTO DA CAPELLA DE NOSSA SENHORA DA AJUDA". (1846)
- 1847**  
Nº 736 AOS 4 DE MAIO DE 1847, A IRMANDADE DO SR.DOS PASSOS DA IGREJA DA AJUDA PAGOU 22\$280 A JOÃO NUNES DA MATA "DE 4 TOXEIRAS QUE PRATEEI". (1847)
- 1853**  
Nº 567 EM 23 DE AGOSTO DE 1853, A IRMANDADE DE N.SR. DO BOMFIM PAGOU 22\$800 A JOÃO NUNES DA MATA "DE PRATEAR SEIS CRUZES POR 18\$000 E 4\$800 DA PINTURA DE DES TOXAS". (1853)

**MATA, OLIMPIO PEREIRA DA**

- 1844**  
Nº 165 AOS 31 DE JULHO DE 1844, O TESOUREIRO DO COLEGIO DE S. JOAQUIM PAGOU 77\$000 A OLIMPIO PEREIRA DA MATA POR "34 CASTICAES PARA PRATIA EM 3 FACES A 1\$600; 2 CRUZES PARA O MESMO; 12 JARRAS COM SEUS RAMALHETES PARA PINTAR NOVAMENTE E LIMPAR ODOURADO; 2 IMAGENS DE CHRISTO PARA LIMPAR E RETOCAR; PARA LIMPAR O SACRARIO DA CAPELLA MOR". (1844)
- 1845**  
Nº 164 AOS 18 DE AGOSTO DE 1845, O TESOUREIRO DO COLEGIO DE SAO JOAQUIM PAGOU 60\$000 A OLIMPIO PEREIRA DA MATA "DO PRATEADO DE 6 CASTIACES E 4 TOXEIROS DA IGREJA". (1845)

**MATOS, JOSÉ MARIA DE**

1825 EM 1825, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 5\$920 "AO IRMAO JOSÉ MARIA DE MATTOS DE  
Nº 469 PINTAR OS CAIXILHOS E POR OS VIDROS NO GABINETE" DA DITA ORDEM. (1825)

**MENDONCA, BENTO TEIXEIRA DE**

1824 ENTRE 1823-1824, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 3\$220 "A BENTO TEIXEIRA DE MENDONCA  
Nº 234 PELA PINTURA DE 4 MORADAS DE CAZAS, 2 A RUA DO PASSO, E 2 AO BECO DE MARIA PAZ".  
(1823-1824)

1824 ENTRE 1823-1824, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 3\$220 "A BENTO TEIXEIRA DE MENDONCA  
Nº 240 PELA PINTURA DE 4 MORADAS DE CAZAS". (1823-1824)

1824 ENTRE 1823-1824, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 3\$220 REIS "A BENTO TEIXEIRA DE  
Nº 241 MENDONCA PELA PINTURA DE 4 MORADAS" PERTENCENTES A DITA ORDEM. (1823-1824)

**MENEZES, JOSÉ CIRIACO XAVIER DE**

1849 EM 4 DE AGOSTO DE 1849, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE ST.ANA PAGOU  
Nº 586 16\$000 A JOSÉ CIRIACO XAVIER DE MENEZES "DO DOIRADO QUE FIS EM 4 TOXEIROS PARA  
LANTERNAS E HUMA CRUS DOURADA E PRATEADA". (1849)

1852 EM 17 DE JULHO DE 1852, A ORDEM 3 DO CARMO PAGOU A QUANTIA DE 25\$000 A JOSÉ  
Nº 44 CIRIACO XAVIER DE MENEZES "PROVINIENTE DE HUMA IMAGEM DE N. SRA. DO CARMO E O  
MENINO JESUS QUE ENCARNEI". (1852)

1853 EM 30 DE SETEMBRO DE 1853, A ORDEM 3 DO CARMO PAGOU 10\$000 A JOSÉ CIRIACO XAVIER  
Nº 45 DE MENEZES "PROVINIENTE DE INCARNAR A VERONICA E MAOS E DEITAR BICO NA IMAGEM  
DE SANTA THEREZA". (1853)

1854 EM 1854, A ORDEM 3 DO CARMO PAGOU 25\$000 " A JOSÉ CIRIACO XAVIER DE MENEZES POR  
Nº 47 PRATIAO O CASTICAL DA PUREZA E PIANNA." (1854)

1857 EM 7 DE SETEMBRO DE 1857, A ORDEM 3 DE S. DOMINGOS PAGOU 6\$000 A JOSÉ CIRIACO  
Nº 46 XAVIER DE MENEZES " DE UMA IMAGEM DE ST. CHRISTO QUE ENCARNEI". (1857)

1864 EM 1 DE OUTUBRO DE 1864, A ORDEM 3 DE S. DOMINGOS PAGOU 40\$000 "A JOSÉ CIRIACO  
Nº 48 XAVIER DE MENEZES IMPORTANCIA DA ENCARNAÇÃO DA IMAGEM DE N. SRA. DO ROSARIO".  
(1864)

**MERCES, JOSÉ PEREIRA DAS**

1825 EM 1825, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 5\$000 "AO PINTOR JOZE PEREIRA DAS MERCES DE  
Nº 466 PINTAR AS GRADES DA CAPELLA MOR, E CORPO DA IGREJA". (1825)

**MONTE NEGRO, FELIPE NERI**

1852 EM 30 DE JUNHO DE 1852, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 4\$500 A FELIPE NERI MONTE NEGRO  
Nº 577 "DA PINTURA QUE FIS NAS TRES SACADAS DO SOBRADO AS PORTAS DO CARMO". (1852)

**MONTEIRO, LAURIANO JOSÉ**

1843 ENTRE 1842-1843, A ORDEM 3. DE S. DOMINGOS PAGOU 42\$000 A LAURIANO JOSÉ MONTEIRO  
Nº 374 "PELO CONCERTO, PINTURA E DOURAMENTO DOS 6 APOSTOLOS". (1842-1843)

1844 ENTRE 1843-1844, A ORDEM 3. DE S. DOMINGOS PAGOU 8\$000 A "LAURIANO JOSÉ MONTEIRO  
Nº 373 PELA PINTURA DAS JARRAS" DO PRESBITERIO FEITAS POR RICARDO TEIXEIRA DA MATA.  
(1843-1844)

**MORAES, MANOEL GOMES DE**

1847 EM 17 DE JUNHO DE 1847, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 5\$000 "A MANOEL GOMES DE  
Nº 342 MORAES PELA PINTURA NA FRENTE DAS 2 CAZAS NA RUA DO SUDRE". (1847)

**MORAES, MANOEL GOMES DE**

- 1847  
Nº 335 EM 9 DE MARCO DE 1847, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 33\$000 "A MANOEL GOMES DE MORAES PARA PINTURAS QUE FEZ NAS FRENTE DE 13 CAZAS E APARELHOS DE PORTAS NOVAS NO ENTERIOR". (1847)
- 1856  
Nº 538 EM 23 DE OUTUBRO DE 1856, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE ST. ANA PAGOU 16\$000 A MANOEL GOMES DE MORAES "PELA PINTURA QUE FIZ EM UMA CASA DA IRMANDADE A RUA DOS CARVOEIROS". (1856)
- 1859  
Nº 539 EM 18 DE JUNHO DE 1859, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE ST.ANA PAGOU 28\$000 A MANOEL GOMES DE MORAES "PELA PINTURA QUE FIZ EM TRES CASAS DA IRMANDADE SITAS A RUA DO ALVO". (1859)
- 1861  
Nº 533 EM 5 DE FEVEREIRO DE 1861, A ORDEM 3.DO CARMO DE S.DOMINGOS PAGOU 40\$000 A MANOEL GOMES DE MORAES "DA PINTURA QUE FIZ NA CAZA DA RUA DO CRUZEIRO DE S.FRANCISCO". (1861)
- 1863  
Nº 532 ENTRE 1862-1863, A ORDEM 3.DE S.DOMINGOS PAGOU 100\$000 "A MANOEL GOMES DE MORAES PARA A PINTURA DA CAPELA". (1862-1863)

**MOREIRA, JOÃO DE CARVALHO**

- 1835  
Nº 468 AOS 30 DE SETEMBRO DE 1835, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE S. PEDRO VELHO PAGOU 40\$960 A "JOÃO DE CARVALHO MOREIRA, MESTRE PINTOR.....DA MAO DE OBRA E PINTURA QUE SE FEZ NA SACRISTIA, CONSISTORIO, PORTAS DA IGREJA E CORO".(1825)

**MURICI, PRETESTATO CECILIO**

- 1846  
Nº 345 EM 21 DE DEZEMBRO DE 1846, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 18\$000 A PRETESTATO (AQUI ELE ASSINA ASSIM E NAO "PRETESTADO" COMO EM OUTRA OCASIAO )CECILIO MURICI "PROVENIENTE DA ENCARNACAO DA IMAGEM DE N. SRA. DO CARMO, E SNR. MENINO DA PROCISSAO DARAZOURA". (1846)
- 1847  
Nº 344 EM 28 DE MARCO DE 1847, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 16\$000 A PRETESTADO CECILIO MURICI "DO RETOQUE DO ESQUIFE DO SENHOR PARA A PROCISSAO DE SEXTA FEIRA SANTA, INCARNACAO DO BOM, E MAO LADRAO, PINTURA DO PANO DE LIMPAR A CABECA DO SENHOR NO ACTO DO DESCIMENTO E PINTURA D'UM MASTRO NOVO DO PACO". (1847)

**NASCIMENTO, EVARISTO FLORENCIO DO**

- 1849  
Nº 585 EM 15 DE MAIO DE 1849, A IRMANDADE DE NR.SRA. DO ROSARIO DOS PRETOS PAGOU 16\$000 A EVARISTO FLORENCIO DO NASCIMENTO "IMPORTE DA PINTURA QUE FIZ NA CAZA SITA A LADEIRA DA ORDEM 3.DE S.FRANCISCO". (1849)

**NAZARE, JOSÉ DE**

- 1814  
Nº 435 EM 12 DE OUTUBRO DE 1814, A ORDEM 3. DE SAO DOMINGOS PAGOU 11\$240 "A JOZE DE NAZARETH PELLA PINTURA DE HUMA CAZA". (1814)

**NORBERTO, FRANCISCO**

- 1830  
Nº 458 ENTRE 1829-1830, O TESOUREIRO DA IGREJA DO BOMFIM PAGOU 229\$070 "AO MESTRE PINTOR FRANCISCO NORBERTO". (1829-1830)

**NUNES, ANTONIO JOSÉ DE ALMEIDA**

- 1859  
Nº 507 EM 8 DE NOVEMBRO DE 1859, A ORDEM 3.DO CARMO PAGOU 9\$000 A ANTONIO JOSÉ DE ALMEIDA NUNES "DE ENCARNAR A PRATA DUAS IMAGENS DE CHRISTO SENDO UMA DE PALMO E MEIO, E OUTRA DE PALMO". (1859)

**NUNES, CIPRIANO DA COSTA**

- 1831  
Nº 460 ENTRE 1830-1831, O TESOUREIRO DA IGREJA DO BOMFIM PAGOU UMA SOMA ILEGIVEL AO MESTRE PINTOR, CIPRIANO DA COSTA NUNES. (1830-1831)
- 1831  
Nº 461 ENTRE 1830-1831, O TESOUREIRO DA IGREJA DO BOMFIM PAGOU 93\$680 "AO MESTRE PINTOR, CIPRIANO DA COSTA NUNES PELA PINTURA DA IGREJA". (1830-1831)

**NUNES, CIPRIANO DA COSTA**

- 1842  
Nº 457 EM 4 DE OUTUBRO DE 1842, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 7\$400 A CIPRIANO DA COSTA NUNES "DA POMBA DO ESPIRITO SANTO QUE PRATIEI E PINTEI, E MAIS DOUS CASTICAES QUE COMCERTEI E JUNTAMENTE OS OLHOS DOS GOLFIMS DO ESGUIXO QUE OS PREGUEI". (1842)
- 1842  
Nº 456 EM 28 DE JULHO DE 1842, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 4\$800 A CIPRIANO DA COSTA NUNES "DE SEIS ESTANTES DE MICAL QUE PINTEI PARA A DITA ORDEM A PRECO DE OITOCENTOS REIS CADA HUMA". (1842)
- 1842  
Nº 455 EM 18 DE SETEMBRO DE 1842, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 20\$000 A CIPRIANO DA COSTA NUNES "DA PEANHA DO ALTAR DE ST. THEREZA QUE DOUREI". (1842)
- 1842  
Nº 452 EM 20 DE JULHO DE 1842, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 22\$000 A CIPRIANO DA COSTA NUNES "DO RESPAULDO DO TRONO QUE DOUREI". (1842)
- 1855  
Nº 87 EM 13 DE FEVEREIRO DE 1855, A ORDEM 3 DE S. DOMINGOS PAGOU 5\$040 A CIPRIANO DA COSTA NUNES " DE 14 TOXAS QUE DOUREI PARA A DITA ORDEM." 1855

**NUNES, JOSÉ RODRIGUES**

- 1819  
Nº 720 AOS 23 DE MARCO DE 1819, A IRMANDADE DO SR.DOS PASSOS DA IGREJA DA AJUDA PAGOU 12\$800 "A JOSÉ RODRIGUEZ, DE PINTAR 20 TOCHAS". (1819)
- 1820  
Nº 721 ENTRE 1818-1820,A IRMANDADE DO SR.DO BOMFIM PAGOU 8\$000 REIS "A JOZE RODRIGUEZ NUNES POR PRATIA 72 BICHEIROS (!)". (1818-1820)
- 1832  
Nº 722 EM 15 DE JANEIRO DE 1832,A ST.CASA PAGOU 185\$180 "A JOZE RODRIGUES NUNES PELA PINTURA QUE FEZ NO HOSPITAL". (1832)
- 1835  
Nº 723 EM 11 DE DEZEMBRO DE 1835, A ST.CASA PAGOU 100\$000 "A JOSÉ RODRIGUES NUNES PARA A DESPESA DO DOURAMENTO E ENCARNACAO DOS SANTOS DA CAZA". (1835)
- 1836  
Nº 726 EM 14 DE ABRIL DE 1836, A ST.CASA PAGOU 132\$200 "A JOSÉ RODRIGUES NUNES PELO CONCERTO DE IMAGENS". (1836)
- 1838  
Nº 727 AOS 7 DE SETEMBRO DE 1838, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE S.PEDRO VELHO PAGOU 4:986\$040 A JOSÉ RODRIGUEZ NUNES (QUE ASSINOU NO FIM)"POR CONTA DA OBRA DO DOURADO DA CAPELLA MOR E ARCO CRUZEIRO E PRATEAMENTO DOS CASTICAES DA IGREJAMATRIZ DE S.PEDRO VELHO". (1838)
- 1839  
Nº 725 AOS 8 DE ABRIL DE 1839, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE S.PEDRO VELHO PAGOU 200\$000 A JOSÉ RODRIGUES NUNES "DO DOURADO DA CAPELLA DO SANTISSIMO". (1839)
- 1839  
Nº 729 NO DIA 22 DE AGOSTO DE 1839, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE S.PEDRO VELHO RESOLVEU "QUE O IRMAO (JOSÉ RODRIGUES)NUNES APRESENTASSE NA SEGUINTE SESSAO UMA PROPOSTA PARA A OBRA DO DOURADO DAS MESMAS TRIBUNAS, CORO, PULPITOS, 2 ALTARES (JA FEITOS)E LIMPEZA DO FORRO DA IGREJA PARA SER COM ELLE AJUSTADA". (1839)
- 1839  
Nº 728 NO DIA 12 DE SETEMBRO DE 1839, "O IRMAO RODRIGUES NUNES APRESENTOU A MESA A PROPOSTA PARA FAZER A OBRA DE DOURADO E PINTURA DO CORPO DA IGREJA NA IMPORTANCIA DE 7:000\$000, A QUAL POSTA EM DISCUSSAO FOI APPROVADA". (1839)
- 1839  
Nº 724 AOS 22 DE JULHO DE 1839, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE S.PEDRO VELHO PAGOU 1:113\$760 A JOSÉ RODRIGUEZ NUNES "POR SALDO DE DOURADO DA CAPELLA MOR DA MATRIZ DE S.PEDRO VELHO". (1839)

**NUNES, JOSÉ RODRIGUES**

- 1842**  
Nº 732 AOS 8 DE MARÇO DE 1842, "O IRMAO RODRIGUES NUNES, ENCARREGADO DA OBRA DO DOURADO DOS ALTARES LATERAES, PULPITOS, CORO, E LIMPEZA DO FORRO, DECLARAVA A MEZA QUE ESTA OBRA SE ACHAVA CONCLUIDA". (1842)
- 1846**  
Nº 731 EM 28 DE SETEMBRO DE 1846, A ST.CASA PAGOU 190\$000 "A JOZE RODRIGUES NUNES PELO RETRATO QUE FEZ DO BEMFEITOR DESTA ST.CAZA O COMENDADOR ANTONIO VAZ DE CARVALHO". EM BAIXO DO RECIBO ENCONTRA-SE A ASSINATURA DO PINTOR. O DITO RETRATO ACHA-SENA ANTIGA SECRETARIA DA ST.CASA (HOJE PROCURADORIA DA PREFEITURA)E ESTA ASSINADO "JOZE RODRIGUEZ NUNES, FEZ NA BAHIA, EM 1846"-E EM BAIXO LEMOS: O COMANDADOR ANTONIO VAZ DE CARVALHO, PROVEDOR E BEMFEITOR QUE FOI DESTA ST.CAZA". (1846)
- 1847**  
Nº 735 NO SALAO NOBRE DO COLEGIO DE SAO JOAQUIM EXISTE O RETRATO, EM TAMANHO NATURAL E COM A IGREJA DE SAO JOAQUIM NO FUNDO DA PARTE ESQUERDA, QUE TRAZ A INSCRICAO: "O COMMENDADOR ANTONIO VAZ DE CARVALHO, PROVEDOR, E BEMFEITOR QUE FOI DESTA CAZAPIA"; E, NO LADO ESQUERDO, EM BAIXO, ACHA-SE A ASSINATURA DO PINTOR: "JOSÉ RODRIGUEZ NUNES FEZ NA BAHIA ERA 1847". (1847)
- 1852**  
Nº 730 EM 8 DE ABRIL DE 1852, A ST.CASA PAGOU 23\$360 "AO NUNES PARA PRATEAR DIVERSOS OBJECTOS". (1852)
- 1853**  
Nº 733 OS QUADROS QUE ADORNARAM AS PAREDES DA ANTIGA IGREJA DA AJUDA E QUE REPRESENTAVAM A PAIXAO DE JESUS CRISTO FORAO PINTADOS PELO PINTOR, J.RODRIGUES NUNES, EM 1853.
- 1853**  
Nº 702 EM 1853, JOSÉ RODRIGUES NUNES PINTOU UM RETRATO DO PINTOR ANTONIO JOAQUIM FRANCO VELASCO, HOJE EXISTENTE NA GALERIA DO INSTITUTO GEOGRAFICO E HISTORICO DA BAHIA. (1853)
- 1855**  
Nº 700 EM 6 DE MAIO DE 1855, O MESTRE PINTOR JOSÉ RODRIGUES NUNES APRESENTOU-SE JUNTAMENTE COM OS PINTORES BENTO CAPINAM E MACARIO JOSÉ DA ROCHA NO CONSISTORIO DA IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE ST.ANA, PARA CONHECER AS OBRAS PROJETADAS DE PINTURA E DOURAMENTO NA DITA IGREJA E PODER FAZER O SEU ORCAMENTO. (1855)
- 1855**  
Nº 699 EM 17 DE MAIO DE 1855, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO, DEPOIS DE MADURAMENTE EXAMINADAS AS DIVERSAS PROPOSTAS DOS PINTORES JOSÉ RODRIGUES NUNES, BENTO CAPINAM, MACARIO JOSÉ DA ROCHA E BENJAMIM VIEIRA DORTAS, FOI DELIBERADO QUE O ARTISTA JOSÉ RODRIGUES NUNES DEVA SER O PREFERIDO, POR SER A SUA PROPOSTA A QUE MAIS AGRADOU A MESA "PARA FAZER A OBRA DE PINTURA E DOURAMENTO DA IGREJA DE ST.ANA". (1855)
- 1855**  
Nº 698 EM 13 DE MAIO DE 1855, O MESTRE PINTOR JOSÉ RODRIGUES NUNES APRESENTOU A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE ST.ANA O SEU ORCAMENTO DA OBRA DA PINTURA E DOURAMENTO PROJETADA NA MESMA IGREJA. (1855)
- 1855**  
Nº 697 EM 14 DE OUTUBRO DE 1855, NA SESSAO DA IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE ST.ANA "COMPARECEO O IRMAO JOSÉ RODRIGUEZ NUNES, PROFESSOR DE DEZENHO, ENCARREGADO DA OBRA DE PINTURA E DOURAMENTO DO INTERIOR DESTA IGREJA, PARA DECLARAR QUE SE SUGEITA AO ARGUMENTO DA MESMA OBRA "DE DOURAR A GRADE DO CORO NOVAMENTE POR 150\$00 QUANDO ELE PEDIR 200\$000". (1855)
- 1855**  
Nº 696 EM 30 DE AGOSTO DE 1855, SOMOS INFORMADOS QUE O PINTOR E IRMAO DA IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE ST.ANA, NESSE CAMPO, ESTAVA TRABALHANDO NA OBRA DE RESTAURACAO DO DOURAMENTO DA DITA IGREJA, JULGANDO NECESSARIO DOBRAR DE NOVO A GRADE DO CORO, POR TER SIDO DOURADA COM OURO MUITO INFERIOR AO EMPREGADO NO RESTO DA IGREJA. (1855)

**NUNES, JOSÉ RODRIGUES**

- 1855**  
Nº 695 EM DEZEMBRO DE 1855, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE ST.ANA PAGOU 100\$000 A JOSÉ RODRIGUEZ NUNES POR UM TRABALHO NAO ESPECIFICADO. (1855)
- 1855**  
Nº 703 NA SESSAO DA IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE ST.ANA, DE 20 DE MAIO DE 1855, FOI CONTRATADO O "LENTE DO DESENHO DO LICEO DESTA CAPITAL, JOZE RODRIGUES NUNES" PARA FAZER A OBRA DA RESTAURACAO DA PINTURA DO FORRO DA NAVE E DO DOURAMENTO DA DITA IGREJA PELA QUANTIA DE 5:950\$000, LAVRANDO-SE O TERMO RESPECTIVO NO COMPETENTE LIVRO. (1855)
- 1855**  
Nº 692 EM AGOSTO DE 1855, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE ST.ANA PAGOU 200\$00 "A JOSÉ RODRIGUEZ NUNES" POR UM TRABALHO NAO ESPECIFICADO. (1855)
- 1855**  
Nº 693 EM OUTUBRO DE 1855, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE ST.ANA PAGOU 300\$000 "A JOSÉ RODRIGUEZ NUNES" POR UM TRABALHO NAO ESPECIFICADO. (1855)
- 1855**  
Nº 691 EM SETEMBRO DE 1855, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE ST.ANA PAGOU 600\$000 A JOSÉ RODRIGUEZ NUNES POR UM TRABALHO NAO ESPECIFICADO. (1855)
- 1855**  
Nº 694 EM 31 DE JUNHO DE 1855, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE ST.CASA PAGOU 600\$000 A JOSÉ RODRIGUEZ NUNES "CORRESPONDENTE AO PRIMEIRO PAGAMENTO DA PINTURA E LIMPEZA DO DOURADO DA IGREJA DE SANTA ANNA DO SACRAMENTO....E QUE FOI JUSTA PELA IMPORTANCIA DE 5:950\$000, CONFORME O TERMO DO AJUSTE ENTRE MIM E A IRMANDADE". -O RECIBO ESTA LAVRADO E ASSINADO PELO PUNHO DO DITO PINTOR. (1855)
- 1856**  
Nº 688 EM 16 DE AGOSTO DE 1856, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE ST.ANA PAGOU 17\$840 A JOSÉ RODRIGUEZ NUNES "DA PINTURA DE VINTE VIDRACAS A OLEO DO ZIMBORIO DA IGREJA DE ST.ANA". (1856)
- 1856**  
Nº 689 EM 15 DE SETEMBRO DE 1856, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE ST.ANA PAGOU 2\$000 A JOSÉ RODRIGUEZ NUNES "DA PINTURA DE HUMA GRADE PARA A IGREJA DE ST.ANA". (1856)
- 1856**  
Nº 690 EM 1856, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE ST.ANA PAGOU 3:000\$000 A JOSÉ RODRIGUEZ NUNES "PARA OCORRER AS DESPESAS DA PINTURA DA MENCIONADA IGREJA DE QUE ESTOU ENCARREGADO". (1856)
- 1857**  
Nº 685 EM 15 DE ABRIL DE 1857, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE ST.ANA PAGOU 1.800\$000 A JOSÉ RODRIGUEZ NUNES "PARA CONTINUAR COM A PINTURA E DOURAMENTO DA DITA IGREJA DE QUE ESTOU ENCARREGADO". (1857)
- 1857**  
Nº 684 EM 16 DE JULHO DE 1857, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE ST.ANA PAGOU 12\$000 A JOSÉ RODRIGUES NUNES "DA PINTURA QUE MANDEI FAZER NO NICHOS DA SENHORA DA BOA MORTE NA MATRIZ DE ST.ANA". (1857)
- 1857**  
Nº 686 EM 15 DE NOVEMBRO DE 1857, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE ST.ANA PAGOU 1.400\$000 A JOSÉ RODRIGUEZ NUNES "POR CONTA DA PINTURA E DOURAMENTO DE QUE ESTOU ENCARREGADO, DA MENCIONADA MATRIZ, SEGUNDO O TRACTO ENTRE MIM E ELLA FEITO".(1857)
- 1857**  
Nº 734 AOS 8 DE NOVEMBRO DE 1857, "QUANTO A OBRA DA CAPELLA, A COMMISSAO APRESENTOU O ORCAMENTO FEITO PELO CIDADAO JOSÉ RODRIGUES NUNES EM 1:730\$000; MAS COMO NA MESMA OCCASIAO SE APRESENTASSE TAMBEM UMA PROPOSTA DO MESTRE BENTO JOSÉ RUFINO CAPINAN, COMPROMETENDO-SE A FAZER A OBRA TODA DE NOVO POR 1:600\$000, FOI RESOLVIDO QUE SE OFFERECESSE 1:500\$000 AQUELE DOS DOUS ARTISTAS QUE ACEITASSE". (1857)

**NUNES, JOSÉ RODRIGUES**

- 1857**  
Nº 738 NA SESSAO DA IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE SAO PEDRO VELHO "O MESMO IRMAO JUIS, DANDO CONTA DO NEGOCIO DA PINTURA E DOURAMENTO DA CAPELLA, DISSE QUE, CONSULTANDO UM E OUTRO ARTISTA ACERCA DO OFFERECIMENTO DE 1:500\$000 QUE SE MANDOU PROPOR POR TODA A OBRA PRECISA, AMBOS RESPONDERAO QUE ANNUIAO E NESTE CASO A MEZA DECIDISSSE:PONDO-SE A VOTACAO POR ESCRUTINIO, TEVE MAIORIA O ARTISTA JOSÉ RODRIGUES NUNES A QUEM SE PREVINIRIA PARA ASSIGNAR O COMPETENTE TERMO". (1857)
- 1858**  
Nº 683 EM 7 DE NOVEMBRO DE 1858, O VIGARIO DA IGREJA DO PASSO, PE. VICENTE FERREIRA DE OLIVEIRA "DECLAROU TER DADO A OBRA DO DOURAMENTO DA MATRIZ DE EMPREITADA AO ARTISTA JOSÉ RODRIGUEZ NUNES POR 11:390\$000". (1858)
- 1858**  
Nº 687 ENTRE 1857-1858, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE ST.ANA PAGOU 1:400\$000 "A JOSÉ RODRIGUEZ NUNES POR CONTA DO DOURAMENTO E PINTURA DA IGREJA". (1857-1858)
- 1859**  
Nº 681 ENTRE 1858-1859, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 600\$000 "A JOSÉ RODRIGUEZ NUNES POR CONTA DO DOURAMENTO DA MATRIZ". (1858-1859)
- 1859**  
Nº 677 EM 6 DE OUTUBRO DE 1859, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE ST.ANA PAGOU 1.120\$000 A JOSÉ RODRIGUEZ NUNES "POR CONTA DA PINTURA E DOURADO DE QUE FUI ENCARREGADO". (1859)
- 1859**  
Nº 678 EM 16 DE SETEMBRO DE 1859, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 600\$000 AO PINTOR JOSÉ RODRIGUEZ NUNES "POR CONTA DA ULTIMA PRESTACAO DA IMPORTANCIA POR QUE AJUSTEI A PINTURA E DOURADO DA IGREJA, CONFORME O TRATO QUE EXISTENO LIVRO DOS TERMOS DA REFERIDA IRMANDADE". (1859)
- 1859**  
Nº 679 EM 1859, O PINTOR JOSÉ RODRIGUES NUNES FEZ UMA PROPOSTA PARA DOURAR E PINTAR A IGREJA DO PASSO PELA QUANTIA DE 11:390\$000. (1859)
- 1859**  
Nº 680 EM 21 DE AGOSTO DE 1859, SOMOS INFORMADOS QUE ATE ENTAO JA TINHAM SIDO PAGOS 7:500\$000 A JOSÉ RODRIGUES NUNES "DA OBRA DO DOURAMENTO" DA MATRIZ DO PASSO. (1859)
- 1859**  
Nº 682 ENTRE 1858-1859, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 600\$000 "A JOSÉ RODRIGUEZ NUNES POR CONTA DO AJUSTE DA ULTIMA PRESTACAO DO DOURADO". (1858-1859)
- 1860**  
Nº 704 ENTRE 1859-1860, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 88\$540 A JOSÉ RODRIGUES NUNES "PELA IMPORTANCIA DA PINTURA DAS PORTAS DO EXTERIOR E DAS DOS CORREDORES DO SACRAMENTO, FABRICA, E BANCOS". (1859-1860)
- 1860**  
Nº 712 EM 1860, O PINTOR JOSÉ RODRIGUES NUNES FEZ DIVERSAS PINTURAS E OUTRAS OBRAS DE DOURAMENTO NA IGREJA MATRIZ DA RUA DO PASSO. (1860)
- 1860**  
Nº 705 EM 13 DE JULHO DE 1860, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DA ST.CASA PAGOU A JOSÉ RODRIGUES NUNES 280\$000 "POR SALDO DO AJUSTE QUE COM A DITA IRMANDADE FIZ PELA PINTURA E DOURAMENTO DA DITA IGREJA, TANTO DO VELHO COMO DO NOVO CONTRACTO(1860)
- 1860**  
Nº 706 ENTRE 1859-1860, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 330\$000 A JOSÉ RODRIGUEZ NUNES "PELA IMPORTANCIA DOS OBJETOS QUE SE PINTARAO E DOURARAO". (1859-1860)



**NUNES, JOSÉ RODRIGUES**

- 1860**  
Nº 707 ENTRE 1859-1860, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 500\$000 A JOSÉ RODRIGUEZ NUNES "PELA IMPORTANCIA DA PINTURA DE DOIS PAINES E SUA MOLDURA PARA O CORPO DA IGREJA, COMO CONSTA DO DOCUMENTO". (1859-1860)
- 1860**  
Nº 713 EM 26 DE MAIO DE 1860, O PINTOR JOSÉ RODRIGUEZ NUNES RECEBEU 500\$000 DO TESOUREIRO DA IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO "DA PINTURA DE DOUS PAINES, E SUAS MOLDURAS PARA A IGREJA DA RUA DO PASSO". (1860)
- 1860**  
Nº 708 EM 25 DE MAIO DE 1860, JOSÉ RODRIGUEZ NUNES RECEBEU DO TESOUREIRO DA IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO A QUANTIA DE "100\$000 ADIANTADOS POR CONTA DO PAINEL QUE ENCOMENDOU O REVERENDO VIGARIO VICENTE FERREIRA DE OLIVEIRA PARA O ARCO EM FRENTE DO BAPTISMO DO MESMO TAMANHO E FORMA PARA A SEMETRIA DO LOGAR DE CUJA OBRA ME ACHO ENCARREGADO E PELO PRECO DE 25\$000, VALOR IGUAL AOS DO CORPO DA IGREJA, INCLUSIVE O DOURADO DA MOLDURA". (1860)
- 1860**  
Nº 709 EM 13 DE JULHO DE 1860, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE ST.ANA PAGOU 49\$000 A JOSÉ RODRIGUES NUNES "DO DOURADO DE HUMA BANQUETA PARA O ALTAR MOR", 30\$000 E O RESTANTE POR TRABALHOS PEQUENOS DE DOURAMENTO NA IGREJA E SACRISTIA.(1860)
- 1860**  
Nº 676 ENTRE 1859-1860, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE ST.ANA PAGOU 1.400\$000 "A JOSÉ RODRIGUEZ NUNES POR SALDO DAS OBRAS QUE NA MATRIZ" FEZ. (1859-1860)
- 1860**  
Nº 675 ENTRE 1859-1860, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 600\$000 "A JOZE RODRIGUEZ NUNES PELA FACTURA DE 2 PAINES GRANDES PARA O CORPO DA IGREJA", COMO 330\$000 "PELOS OBJETOS QUE SE PINTARAO E DOURARAO" E AINDA 88\$540 "PELAPINTURA DAS PORTAS DO INTERIOR E DO EXTERIOR, E BANCOS". (1844-1882)
- 1860**  
Nº 701 ENTRE 1859-1860, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 100\$000 "A JOSÉ RODRIGUEZ NUNES ADIANTADOS, E POR CONTA DO PAINEL QUE ENCOMENDOU O FINADO VIGARIO VICENTE FERREIRA DE OLIVEIRA PARA O ARCO EM FRENTE DO BAPTISMO COMO CONSTA DO DOCUMENTO". (1859-1860)
- 1860**  
Nº 674 ENTRE 1859-1860, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 2.530\$000 "A JOZE RODRIGUEZ NUNES PELO SALDO DO CONTRACTO E AJUSTE FEITO COM O FINADO VIGARIO" DA PINTURA E DOURAMENTO NA IGREJA DO PASSO. (1859-1860)
- 1860**  
Nº 673 ENTRE 1859-1860, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 100\$000 "A JOSÉ RODRIGUEZ NUNES ADIANTADA, E POR CONTA DO PAINEL QUE TEM DE FAZER, O QUAL ENCOMENDOU O ROD. FINADO VIGARIO PARA O ARCO EM FRENTE DA PIA BATISMAL".(1859-1860)
- 1861**  
Nº 711 ENTRE 1860-1861, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 137\$280 "A JOZE RODRIGUEZ NUNES PELA PINTURA DAS TRIBUNAS E RETATO DO FINADO VIGARIO VICENTE FERREIRA DE OLIVEIRA". (1860-1861)
- 1861**  
Nº 715 EM 27 DE SETEMBRO DE 1861, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 137\$280 A JOSÉ RODRIGUES NUNES "A SABER 100\$000, IMPORTANCIA DO RETRATO E SUA MOLDURA DOURADA DO FALLECIDO VIGARIO VICENTE FERREIRA DE OLIVEIRA, E 37\$280 PINTURADO FORRO DAS TRIBUNAS". (1861)
- 1861**  
Nº 710 ENTRE 1860-1861, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 137\$280 "A JOSÉ RODRIGUEZ NUNES PELA PINTURA DAS TRIBUNAS E RETRATO DO FALLECIDO VIGARIO VICENTE FERREIRA DE OLIVEIRA". (1860-1861)

**NUNES, JOSÉ RODRIGUES**

- 1862**  
Nº 717 ENTRE 1861-1862, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 150\$00 "A JOSÉ RODRIGUEZ NUNES POR UM PAINEL". (1861-1862)
- 1862**  
Nº 714 ENTRE 1861-1862, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 150\$000 "A JOSÉ RODRIGUEZ NUNES, POR UM PAINEL". (1861-1862)
- 1862**  
Nº 716 EM 28 DE JUNHO DE 1862, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 150\$000 A JOSÉ RODRIGUES NUNES "DE HUM PAINEL E SUA MOLDURA QUE FIZ PARA A IGREJA DA RUA DO PASSO". (1862)
- 1870**  
Nº 737 AOS 26 DE OUTUBRO DE 1870, NA SESSAO DA MESA DA IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO "FORAM LIDAS TRES PROPOSTAS PARA LIMPEZA, DOURAMENTO, RETOQUES DOS QUADROS E CONCERTOS MAIS URGENTES DO ALTAR E CAPELA DO SS.SACRAMENTO, SENDO A PRIMEIRA DE MAURICIOFRANCISCO PEDRO POR 800\$000, A SEGUNDA DE MELCHIADES JOSÉ GARCIA POR 1.500\$000;"A TERCEIRA PROPOSTA FINALMENTE DO SR.JOSÉ RODRIGUES NUNES PELA QUANTIA DE 1.580\$000 PAGA EM TRES PRESTACOES"; FOI NOMEADA UMA COMISSAO PARA ESTUDAR AS PROPOSTAS(1870)
- 1876**  
Nº 719 EM 19 DE NOVEMBRO DE 1876, SEVERIANO ALVES DE SOUZA E JOSÉ RODRIGUES NUNES APRESENTARAM A VEN.ORDEM 3.DE S.DOMINGOS OS SEUS PROJETOS QUE TRARAO DO DOURAMENTO DA NOSSA VEN.ORDEM. (1876)

**NUNES, ZEFERINO**

- 1824**  
Nº 718 EM 1824, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 9\$680 REIS "AO PINTOR ZEFERINO NUNES, DA PINTURA DE 5 CAZAS DA ORDEM". (1824)
- 1824**  
Nº 473 ENTRE 1823-1824, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 9\$680 REIS "AO PINTOR ZEFERINO NUNES, DE PINTAR 5 MORADAS DE CASAS DA ORDEM". (1823-1824)
- 1824**  
Nº 472 ENTRE 1823-1824, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU A QUANTIA DE 9\$680 "AO PINTOR ZEFERINO NUNES DE PINTAR 5 MORADAS DE CAZAS DA ORDEM". (1823-1824)

**OLIVEIRA, ANTONIO LUIS DA COSTA E**

- 1864**  
Nº 80 EM 3 DE SETEMBRO DE 1864, A ORDEM 3 DE S. DOMINGOS PAGOU 14\$400 A ANTONIO LUIS DA COSTA E OLIVEIRA " DA PINTURAQUE FIZ EM VINTE GRADES DE FERRO PARA JANELAS." 1864
- 1870**  
Nº 79 AOS 5 DE JANEIRO DE 1870, O TESOUREIRO DA IGREJA DO BONFIM PAGOU 66\$000 " ANTONIO LUIS DA COSTA E OLIVEIRA POR PINTURAS." 1870
- 1886**  
Nº 82 EM JANEIRO DE 1886, A IGREJA DO BONFIM PAGOU 210\$00 "A ANTONIO LUIS DA COSTA E OLIVEIRA PELA PINTURA INTERNA DA CAPELA." 1886
- 1886**  
Nº 81 AOS 2 DE JANEIRO DE 1886, O TESOUREIRO DA IGREJA DO BONFIM PAGOU 210\$000 "A ANTONIO LUIS DA COSTA E OLIVEIRA "DA PINTURA INTERNA QUE FIZ NA CAPELLA DO SR. DO BONFIM." (1886)
- 1886**  
Nº 83 EM DEZEMBRO DE 1886, A IRMANDADE DO SR. DO BONFIM PAGOU 120\$000 "A ANTONIO LUIS DA COSTA E OLIVEIRA POR CONTA DA PINTURA INTERNA DA CAPELLA." 1886
- 1886**  
Nº 84 EM JANEIRO DE 1886, A IGREJA DO BONFIM PAGOU 25\$000 "A ANTONIO LUIZ DA COSTA E OLIVEIRA PELOS RETOQUES DOS ANJOS E JARROS DO PRESBITERIO E PINTURA DOS SINOS DA CAPELLA." 1886

**OLIVEIRA, ANTONIO LUIS DA COSTA E**

- 1887**  
Nº 85 EM JANEIRO DE 1887, A IRMANDADE DO SR. DO BONFIM PAGOU 20\$000 "A ANTONIO LUIS DA COSTA E OLIVEIRA POR CONTA DA PINTURA INTERNA DA CAPELLA" E 200\$000 " PELA PINTURA DAS PORTAS E GRADIL EXTERIOR DA CAPELLA, PORTAS E JANELLAS DAS CASAS DEROMEIROS E GRADES DO CHAFARIS." 1887
- 1889**  
Nº 86 EM JANEIRO DE 1889, A IRMANDADE DO SR. DO BONFIM PAGOU 124\$000 "A ANTONIO LUIZ DA COSTA E OLIVEIRA PELA PINTURA DAS PORTAS EXTERIORES DA CAPELA E GRADIL QUE CERCA O ADRO DA MESMA." 1889
- 1893**  
Nº 88 EM JANEIRO DE 1893, A IRMANDADE DO SR. DO BONFIM PAGOU 450\$000 "A ANTONIO LUIS DA COSTA E OLIVEIRA PELA PINTURA A ALVO DO CORPO DA CAPELLA, LIMPEZA DOS DOURADOS DOS ALTARES, PINTURA DAS GRADES, PORTAS E BANCOS DO MESMO CORPO." 1893

**OLIVEIRA, FRANCISCO MARQUES DE**

- 1850**  
Nº 579 EM 24 DE JANEIRO DE 1850, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE ST.ANA PAGOU 6\$000 A FRANCISCO MARQUES DE OLIVEIRA "DA PINTURA QUE FIS NA CASA NR.34 A LADEIRA DO ALVO". (1850)

**OLIVEIRA, JOSÉ FORTUNATO DE**

- 1834**  
Nº 376 ENTRE 1842-1843, A ORDEM 3. DE SAO DOMINGOS PAGOU 5\$000 A JOSÉ FORTUNATO DE OLIVEIRA "PELA PINTURA FEITA NA CASA NR. 24". (1842-1843)

**PAIVA, MANOEL LOPES DE**

- 1823**  
Nº 470 EM 10 DE OUTUBRO DE 1823, A ST. CASA PAGOU 9\$600 "A MANOEL LOPES DE PAIVA DE PINTAR AS ARMAS IMPERIAIS NO TAPAVENTO DA IGREJA DESTA ST. CAZA". (1823)

**PAIXAO, GUSTAVO JORGE MANOEL DA**

- 1857**  
Nº 528 EM 1857, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 10\$000 A GUSTAVO JORGE MANOEL DA PAIXAO "DA PINTURA DAS BARRAS DOS DOIS CORREDORES, E ACENTOS DOS DITOS". (1857)
- 1862**  
Nº 522 EM 22 DE JANEIRO DE 1862, A IRMANDADE DO SR. DO BOMFIM PAGOU 353\$000 A GUSTAVO JORGE MANOEL DA PAIXAO "DA PINTURA, E RETOQUE QUE FIS NA MESMA CAPELA". (1862)
- 1877**  
Nº 524 EM 29 DE JULHO DE 1877, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE ST.ANA PAGOU 120\$000 A GUSTAVO JORGE MANOEL DA PAIXAO "DA OBRA DE PINTURA QUE FIZ NA MESMA IGREJA". (1877)
- 1877**  
Nº 521 EM 31 DE JULHO DE 1877, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE ST.ANA PAGOU 144\$800 A GUSTAVO JORGE MANOEL DA PAIXAO "PELAS PINTURAS FEITAS NA IGREJA, CONFORME O CONTRACTO". (1877)
- 1878**  
Nº 526 EM 1878, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE ST.ANA PAGOU 30\$000 "A GUSTAVO MANOEL DA PIAXAO GRATIFICACAO DA PINTURA DO ANO PASSADO". (1878)
- 1880**  
Nº 518 EM 11 DE MAIO DE 1880, A ST. CASA PAGOU 380\$000 "A GUSTAVO JORGE MANOEL DA PAIXAO PELA PINTURA E DOURAMENTO DO PAPEL NA SALA DA PROVIDORIA". (1880)
- 1880**  
Nº 517 EM 14 DE MAIO DE 1880, A ST. CASA PAGOU 16\$000 "A GUSTAVO JORGE MANOEL DA PAIXAO PELA PINTURA DE PORTAS NO SALAO DA PROVIDORIA". (1880)

**PAIXAO, GUSTAVO JOSÉ MARIA DA**

- 1877**  
Nº 523 ENTRE 1876-1877, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE ST.ANA PAGOU 120\$000 PELA "PINTURA DA IGREJA POR GUSTAVO JOSÉ MARIA DA PAIXAO". (1876-1877)

**PAIXAO, MANOEL DA**

- 1818**  
Nº 653 EM OUTUBRO DE 1818, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 6\$400 REIS A MANOEL DA PAIXAO PELA PINTURA DE UMA CASA PERTENCENTE A DITA ORDEM. (1818)

**PAIXAO, MANOEL DA**

- 1818**  
Nº 649 ENTRE 1817-1818, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 12\$000 REIS "A MANOEL DA PAIXAO, PINTURA DA DITA (CASA NR. 6 A RUA DO SODRE) E DA PORTA NOVA, E GRADE DESTE ORDEM A SABER PINTURA DA CAZA 8\$000 REIS, E DA PORTA, E GRADE 4\$000 REIS". (1817-1818)
- 1818**  
Nº 525 ENTRE 1817-1818, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 8\$000 REIS "A MANOEL DA PAIXAO DA PINTURA" DE UMA CASA PERTENCENTE A DITA ORDEM. (1817-18)
- 1818**  
Nº 650 ENTRE 1817-1818, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 6\$400 REIS "A MANOEL DA PAIXAO DA PINTURA" DE UMA CASA PERTENCENTE A DITA ORDEM. (1817-1818)
- 1818**  
Nº 651 EM 20 DE OUTUBRO DE 1818, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 6\$400 A "MANOEL DA PIXAO, MESTRE PINTOR PELA PINTURA QUE FIZ NA CASA DO CANTO DA RUA DE JOÃO DE FRANCISCO" PERTENCENTE A ORDEM 3. DO CARMO. (1818)
- 1818**  
Nº 652 EM 6 DE SETEMBRO DE 1818, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 12\$000 A MANOEL DA PAIXAO "DA PINTURA DA CAZA DA RUA DO SODRE, DA PORTA NOVA E GRADE DESTA VEN. ORDEM". (1818)
- 1819**  
Nº 655 NO DIA 14 DE MARCO DE 1819, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 11\$200 REIS A MANOEL DA PAIXAO "PROVENIENTE DA PINTURA DE QUARENTA TOCHAS, QUE PINTOU PARA ESTA VENERAVEL ORDEM". (1819)
- 1819**  
Nº 656 ENTRE 1818-1819, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 24\$000 REIS A MANOEL DA PAIXAO PELO DOURAMENTO DE "4 MASSANETAS PARA O ANDOR DA SENHORA DA SOLEDADE", FEITAS PELO ESCULTOR BENTO SABINO DOS REIS E PELO DOURAMENTO DE "DE 12 MANGAS, E SEU PRATIADO". (1818-1819)
- 1819**  
Nº 659 NO DIA 10 DE ABRIL DE 1819, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 24\$000 REIS A MANOEL DA PAIXAO "DE DOURAR AS MASSANETAS DO ANDOR DE N.SENHORA DA SOLEDADE E ....DE DOZE MANGAS QUE MANDOU FAZER, E PRATIOU". (1819)
- 1819**  
Nº 660 EM MARCO DE 1819, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 11\$200 REIS DE "PINTURA DE 40 TOCHAS DA MEZA A MANOEL DA PAIXAO". (1819)
- 1819**  
Nº 654 ENTRE 1818-1819, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 11\$200 REIS AO PINTOR, MANOEL DA PAIXAO PELA "PINTURA DE 40 TOCHAS". (1818-1819)
- 1827**  
Nº 663 EM 3 DE JUNHO DE 1827, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 30\$000 "AO PINTOR MANOEL DA PAIXAO, DE ENCARNAR AS IMAGENS DE N.SRA. DA SOLIDADE, S.JOÃO, E MADALENA, E SR. DE THRONO". (1827)
- 1827**  
Nº 664 EM 24 DE MAIO DE 1827, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 30\$000 AO PINTOR MANOEL DA PAIXAO "DAS PINTURAS QUE FIS NAS IMAGENS DA ORDEM 3. DO CARMO ...A SABER N.SRA. DA SOLIDADE, S.JOÃO E MADALENA, O SR.DO TRONO E O ANJO DO ORTO". (1827)
- 1827**  
Nº 657 EM 12 DE MARCO DE 1827, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 16\$000 A MANOEL DA PAIXAO "DA PINTURA QUE FIS NAS IMAGENS DOS PASSOS E EM DUAS FIGURAS DOS LADROENS". (1827)
- 1827**  
Nº 658 EM 1827, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 30\$000 "AO MESTRE PINTOR MANOEL DA PAIXAO, DE ENCARNAR AS IMAGENS QUE SERVIRAO NOS PASSOS PELA QUARESMA". (1827)
- 1837**  
Nº 662 EM 1. DE ABRIL DE 1837, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 4\$600 A MANOEL DA PAIXAO "DO FRESCORAMENTO DAS DUAS IMAGENS DE S.JOÃO, E DA MAGDALENA, E .....DA PINTURA DE HUM PAO". (1837)

**PAIXAO, MANOEL DA**

- 1838  
Nº 667 EM 19 DE MARCO DE 1838, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 12\$000 A MANOEL DA PAIXAO PELA "ENCARNACAO DA SANTA IMAGEM QUE SERVE NO DECIDIMENTO EM SEXTA FEIRA DA PAIXAO". (1838)
- 1838  
Nº 661 EM 1838, A ORDEM 3. DA IGREJA DO BOQUEIRAO PAGOU 41\$600 "AO PINTOR MANOEL DA PAIXAO PELA PINTURA DA IGREJA". (1838)
- 1839  
Nº 665 EM 26 DE ABRIL DE 1839, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 4\$150 A MANOEL DA PAIXAO "DAS GRADES QUE PINTEI A SABER DUAS DA CAPELA DOS NOVICOS, DUAS DA CAZA DOS VIGARIOS, DUAS PERTENCENTES AO CARNEIRO". (1839)
- 1840  
Nº 666 EM 1840, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 11\$600 "AO PINTOR MANOEL DA PAIXAO DE 30 TOXAS E RETOQUE DA SANTA IMAGEM DO SNR., 2 DEDOS NA MAGDALENA". (1840)
- 1840  
Nº 669 EM 1840, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 1\$680 "AO PINTOR MANOEL DA PAIXAO DE RETOCAR S.JOÃO, E LAGRIMAS". (1840)
- 1840  
Nº 670 EM 12 DE ABRIL DE 1840, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 11\$600 A MANOEL DA PAIXAO "POR PINTAR 30 TOCHAS PARA A MEZA A \$320 CADA = 9\$600 RETOQUE DE SANTA IMAGEM DA MADALENA E DO BOM LADRAO A 2\$000 = 11\$600". (1840)
- 1841  
Nº 668 EM 17 DE JUNHO DE 1841, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 9\$000 A MANOEL DA PAIXAO "PROCEDIDO DA PINTURA QUE FES NO SOBRADINHO NO TABUAO". (1841)

**PANTALEAO, CONSTANTINO**

- 1840  
Nº 406 ENTRE 1839-1840, A IRMANDADE DE N. SRA. DO BOQUEIRAO PAGOU 6\$400 "A CONSTANTINO PANTALEAO POR PINTAR 15 TOXAS" PARA A FESTA DO CORPUS CHRISTI.(1839-1840)

**PAULA, ANTONIO FRANCISCO DE**

- 1845  
Nº 358 EM 7 DE AGOSTO DE 1845, A ORDEM 3. DE S. DOMINGOS PAGOU 118\$580 A ANTONIO FRANCISCO DE PAULA POR "CONTA DAS PINTURAS QUE FIZ NA ORDEM 3. DE S. DOMINGOS, A SABER JANELLAS COM SACADAS DE FERRO...PORTAS DA FRENTE DA IGREJA...TRIBUNAS E PORTAS CONTIGUAS" E OUTRAS COISAS DESTE GENERO. (1845)
- 1845  
Nº 357 EM 16 DE MARCO DE 1845, A ORDEM 3. DE SAO DOMINGOS PAGOU 1\$440 A ANTONIO FRANCISCO DE PAULA "DE DOZE TOXAS QUE PINTEI". (1845)

**PAULA, FRANCISCO DE**

- 1811  
Nº 356 ENTRE 25-31 DE AGOSTO DE 1811, O CONVENTO DO CARMO PAGOU 25\$000 "AO PINTOR FRANCISCO DE PAULA DO RESTO DO EMPORTE DA PINTURA DA PORTARIA, TRIBUNAS DA PARTE DA CIDADE, E PORTAS DO CHORO". (1811)

**PEREIRA, JOSÉ FERMINO**

- 1840  
Nº 398 ENTRE 1839-1840, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 11\$000 "A JOSÉ FERMINO PEREIRA PELA PINTURA DA CAZA A LADEIRA DO CARMO". (1839-1840)

**PIMENTEL, MANOEL CAETANO PEREIRA**

- 1853  
Nº 564 EM 1853, A IRMANDADE DO S.B.J.DA CRUZ DA IGREJA DA PALMA PAGOU 34\$140 "A MANOEL CAETANO PEREIRA PIMENTEL PARA PINTAR A CAZA DA MEZA, CAZA DE SANTOS, E SEIS PORTAES DA FRENTE DA IGREJA". (1853)
- 1864  
Nº 563 EM 5 DE ABRIL DE 1864, A ORDEM 3.DO CARMO PAGOU A QUANTIA DE 21\$880 A "MANOEL CAETANO PIMENTEL PROVENIENTE DA PINTURA DE TOXAS". (1864)

**PORTO, MANOEL PEREIRA**

- 1803 NA SUA CONTA DE 15 DE OUTUBRO DE 1803, "DIS MANOEL PEREIRA PORTO MESTRE PINTOR,  
Nº 442 QUE DA LISTA JUNTA CONSTA AS OBRAS DE PINTURA QUE FEZ "PARA A ORDEM 3. DO  
CARMO:"INCARNAR A IMAGEM DA SENHORA DA SOLEDADE 32\$000 MASSANETAS PARA O  
ANDAR DA MESMA SENHORA DOIRADOS DE NOVO....A 4\$000.....16\$000 PINTURA DE 1 TITULO,  
RETOQUE DOS 2 BRACOS DO BOM E MAU LADRAO....2\$000 CONSERTO DA IMAGEM DA  
MESMA SENHORA.....2\$560 DITO DAS 4 MASSANETAS .....A 240.....\$960 DEDOS  
PARA AS DUAS MAONS.....\$800  
54\$320

**QUEIROZ, JOÃO CRISOSTOMO DE**

- 1858 EM 24 DE JULHO DE 1858, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE ST.ANA PAGOU  
Nº 512 120\$000 A JOÃO CRISOSTOMO DE QUEIROZ "PELA ENCARNACAO E DOURAMENTO DAS  
IMAGENS DE SANT'ANNA E SUA FILHA". (1858)

**QUEIROZ, JOSÉ PINTO DE**

- 1803 EM 30 DE JUNHO DE 1803, A ST. CASA PAGOU 64\$190 "AO MESTRE PINTOR JOZE PINTO DE  
Nº 446 QUEIROZ.....IMPORTE DOS JORNAES DOS OFFICIAES DE PINTOR, QUE FIZERAO TODA A  
PINTURA PRECIZA NA IGREJA, E ENFERMARIAS DO HOSPITAL DESTA CAZA DA ST.  
MIZERICORDIA"(1803)
- 1805 EM 20 DE MAIO DE 1805, A ST. CASA PAGOU 42\$870 "AO PINTOR JOZE PINTO DE  
Nº 445 QUEIROZ.....IMPORTANCIA DOS SEUS JORNAES, DOS OFFICIAES, E SERVENTES, QUE  
TRABALHARAO NAS PINTURAS, QUE SE FIZERAO NAS ENFERMARIAS DO HOSPITAL DESTA ST.  
CAZA, E EM ALGUMAS PROPRIEDADES DA SUA ADMINISTRACAO". (1805)
- 1805 EM 17 DE JUNHO DE 1805, A ST. CASA PAGOU 15\$000 "AO PINTOR JOZE PINTO DE  
Nº 447 QUEIROZ.....IMPORTANCIA DAS PINTURAS, QUE A MEZA DESTA ST. CAZA MANDOU FAZER  
NAS ENFERMARIAS DO HOSPITAL DELLA". (1805)

**RAIMUNDO, JOSÉ**

- 1845 EM 1845, A IRMANDADE DE N. SRA. DO BOQUEIRAO PAGOU 13\$600 "A JOSÉ RAIMUNDO DE  
Nº 355 DOURAR, E PINTAR 4 JARROES E DOURAR 4 RAMALHETES, E 13 TOCHAS". (1845)

**RAMOS, FRANCISCO DE PAULA**

- 1812 ENTRE 1811-1812, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 18\$000 "A  
Nº 639 FRANCISCO DE PAULA RAMOS DE PINTAR AS PORTAS DA IGREJA, E OUTRAS MIUDEZAS".  
(1811-1812)

**REIS, MANOEL FRANCISCO DO**

- 1855 NO DIA 10 DE JUNHO DE 1855, A IRMANDADE DO SR. DO BOMFIM PAGOU 29\$000 REIS A  
Nº 549 MANOEL FRANCISCO DO REIS PELA "PINTURA DA CAZA DOS MILAGRES". (1855)
- 1855 EM 10 DE JUNHO DE 1855, A IRMANDADE DO SR.DO BOMFIM PAGOU 29\$000 A "MANOEL  
Nº 545 FRANCISCO DE REIS, IMPORTE DA PINTURA QUE FEZ NA CAZA DOS MILAGRES". (1855)
- 1857 EM 4 DE FEVEREIRO DE 1857, A IRMANDADE DO SR.DO BOMFIM PAGOU 242\$260 A MANOEL  
Nº 544 FRANCISCO DOS REIS "PROVENIENTE DA PINTURA DO CORPO DA IGREJA, DE LIMPAR O  
DOURAMENTO E BOTAR NOVO DOURADO NAS GRADES". (1857)

**REIS, SEVERINO DE FREITAS**

- 1819 EM NOVEMBRO DE 1819, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 50\$000 REIS AO PINTOR SEVERINO  
Nº 286 DE FREITAS PELA PINTURA DE UMA CASA DA DITA ORDEM PREGUICA. (1819)
- 1820 EM MARÇO DE 1820, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 45\$000 REIS AO PINTOR SEVERINO DE  
Nº 282 FREITAS REIS PELA PINTURA DA CASA ATRAS DA PREFEITURA PERTENCENTE A DITA ORDEM.  
(1820)
- 1820 NO MES DE MAIO DE 1820, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 4\$760 REIS AO PINTOR SEVERINO  
Nº 283 DE FREITAS REIS PELA PINTURA "DA ARMACAO NOVA DO DESCENDIMENTO". (1820)

**REIS, SEVERINO DE FREITAS**

- 1820  
Nº 287 EM 26 DE ABRIL DE 1820, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 50\$000 A SEVERINO DE FREITAS REIS "DA PINTURA FEITAS NOS SOBRADOS DA RUA DO PASSO" PERTENCENTE A ORDEM 3. DO CARMO DO. (1820)
- 1820  
Nº 288 ENTRE 1819-1820, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU (UMA QUANTIA ILEGIVEL)"A SEVERINO DE FREITAS (PELA)PINTURA DA NOVA ARMAÇAO DO PASSO DO DESCENDIMENTO". (1819-1820)
- 1820  
Nº 291 EM 15 DE JULHO DE 1820, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 45\$000 A SEVERINO DE FREITAS REIS "PROCEDIDOS DA PINTURA FEITA NO SOBRADO SITOS DETRAS DA CADEA". (1820)
- 1820  
Nº 285 ENTRE 1819-1820, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 50\$000 REIS A SEVERINO DE FREITAS REIS PELA PINTURA DE UMA CASA PERTENCENTE A DITA ORDEM. (1819-1820)
- 1837  
Nº 292 EM 1837, A IRMANDADE DE N. SRA. DO BOQUEIRAO PAGOU 12\$000 "A SEVERIANO DE FREITAS REIS POR PINTAR DE BRANCO O ARCO CRUZEIRO, E OS DOUS ALTARES". (1837)

**REIS, SIMAO ESTILITA DOS**

- 1843  
Nº 365 ENTRE 1842-1843, A ORDEM 3. DE S. DOMINGOS PAGOU 15\$00 A SIMAO ESTILISTA DOS REIS "PELA PINTURA QUE FEZ NAS CASAS NR. 5-E 6". (1842-1843)
- 1843  
Nº 372 ENTRE 1842-1843, A ORDEM 3. DE S. DOMINGOS PAGOU 3\$000 A "SIMAO ESTILISTA DOS REIS PELA PINTURA QUE FEZ NOS ESTRADOS DA IGREJA". (1842-1843)
- 1844  
Nº 371 ENTRE 1843-1844, A ORDEM 3. DE S. DOMINGOS PAGOU 29\$000 A "SIMAO ESTILITA DOS REIS PELAS PINTURAS QUE FEZ". (1843-1844)

**RIBEIRO, ALEXANDRE DE SOUZA**

- 1815  
Nº 600 NO DIA 7 DE OUTUBRO DE 1815, O SENADO DA CAMARA DA CIDADE DO SALVADOR MANDOU PAGAR 176\$000 "AO MESTRE PINTOR ALEXANDRE DE SOUZA RIBEIRO DA PINTURA DA CAZA DA CAMARA E CADEA". (1815)
- 1815  
Nº 601 NO DIA 23 DE AGOSTO DE 1815, ALEXANDRE DE SOUZA RIBEIRO ARREMATOU A PINTURA DAS JANELAS, PORTAS, DA CASA DA CAMARA DA CIDADE DO SALVADOR. (1815)
- 1815  
Nº 602 NO DIA 13 DE DEZEMBRO DE 1815, O SENADO DA CAMARA DA CIDADE DO SALVADOR MANDOU PAGAR 60\$000 "AO MESTRE PINTOR ALEXANDRE DE SOUZA RIBEIRO DA PINTURA QUE SE COMPROMETEO A FAZER, E QUE SE ACHA FINDA". (1815)
- 1816  
Nº 603 NO DIA 17 DE JANEIRO DE 1816, O SENADO DA CAMARA DA CIDADE DO SALVADOR MANDOU PAGAR 40\$000 AO MESTRE PINTOR, ALEXANDRE DE SOUZA RIBEIRO PELA "PINTURA QUE FEZ NO ORATORIO DE ST.ANTONIO DA CADEA E NA MESMA IMAGEM". (1816)
- 1819  
Nº 598 EM 28 DE AGOSTO DE 1819, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 10\$660 A ALEXANDRE DE SOUZA RIBEIRO PELA "FOLHA DOS OFICIAES DE PINTOR QUE TRABALHARAO NA MATRIS DO SS.SACRAMENTO DA RUA DO PACO", CABENDO AO DITO "MESTRE ALEXANDRE DE SOUZA - 6 DIAS A 640 REIS = 3\$940 ANTONIO RODRIGUEZ - 6 DIAS A 400 REIS = 2\$400 MANOEL - 6 DIAS A 400 REIS = 2\$400 FRANCISCO ALBERTO - 6 DIAS A 320 REIS = 1\$920 SOMA TUDO = 10\$660". (1819)
- 1819  
Nº 599 EM 10 DE JANEIRO DE 1819, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 20\$000 REIS A ALEXANDRE DE SOUZA RIBEIRO "PROCEDIDOS DE QUATRO TOXEIROS QUE PRATIEI PARA A ORDEM 3. DO CARMO". (1819)

**ROCHA, FLORIAO DA ESTEVAO DO SACRAMENTO**

- 1840  
Nº 399 ENTRE 1839-1840, A ORDEM 3. DE S. DOMINGOS PAGOU 12\$000 "AO PINTOR FLORIAO DA ROXA", POR UM TRABALHO NAO ESPECIFICADO. (1839-1840)

**ROCHA, FLORIAO ESTEVAO DO SACRAMENTO**

- 1841  
Nº 380 EM 11 DE OUTUBRO DE 1841, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 13\$000 A FLORIAO ESTEVAO DO SACRAMENTO "DE PINTURA QUE FIS NO SOBRADO...PERTENCENTE A ORDEM 3. DO CARMO". (1841)
- 1841  
Nº 379 EM 24 DE ABRIL DE 1841, A ORDEM 3. DO CARMO DO SALVADOR PAGOU 40\$000 A FLORIAO ESTEVAO DO SACRAMENTO ROCHA "DE PINTURA DE HUM SOBRADO E LOJA NO COQUEIRO DE AGOA DE MENINOS". (1841)
- 1841  
Nº 377 EM 4 DE ABRIL DE 1841, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 13\$000 A FLORIAO ESTEVAO DO SACRAMENTO ROCHA "DE PINTURA DE HUM SOBRADO NO PACO DO SALDANHA". (1841)

**ROCHA, JOSÉ DA SILVA**

- 1813  
Nº 609 EM 31 DE OUTUBRO DE 1813, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 4\$160 A "JOZE DA SILVA ROCHA DA PINTURA QUE FIS NO SINO DA DITA IGREJA, E PINTURA DAS JANELLAS E CAIXILHOS, TUDO A OLEO, E DA CAZA DA LADEIRA DO CARMO JUNTO AO ADRO". (1813)
- 1825  
Nº 608 EM 26 DE ABRIL DE 1825, A IRMANDADE DE N.SRA. DO ROSARIO PAGOU 6\$000 "AO PINTOR JOSÉ DA SILVA ROCHA DA ENCARNACAO FEITA.....A ST.ANTONIO". (1825)
- 1825  
Nº 612 EM 2 DE NOVEMBRO DE 1825, A IRMANDADE DE N.SRA. DO ROSARIO DOS PRETOS PAGOU 5\$760 "AO PINTOR JOSÉ DA SILVA ROCHA DA PINTURA DE 18 TOXAS PARA A FESTA". (1825)
- 1826  
Nº 611 EM 11 DE DEZEMBRO DE 1826, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 4\$000 A JOSÉ DA SILVA ROCHA "DA PINTURA DO COMFICIONARIO". (1826)

**ROCHA, JOSÉ JOAQUIM DA**

- 1765  
Nº 782 ENTRE 1764-1765, A ST. CASA PAGOU 9\$600 "A LEANDRO FERREIRA DE SOUZA MESTRE PINTOR, E A JOZE JOAQUIM DA ROCHA, DA IMAGEM QUE FIZERAO DO SENHOR A COLUNA, E DOURAMENTO QUE FIZERAO NA MOLDURA DO DITO PAINEL, QUE POR PORTARIA DA MEZA SE MANDOUFAZER PARA O RECOLHIMENTO"; E TEM A NOTA MARGINAL QUE DIZ: "DESPEZA DE HUM PAINEL DO SR. A COLUNA PARA O RECOLHIMENTO". (1764-1765)
- 1777  
Nº 779 EM 1. DE JULHO DE 1777, A ST. CASA PAGOU 114\$340 "AO MESTRE PINTOR JOZE JOAQUIM DA ROCHA IMPORTANCIA DO PAINEL E RETABULO DA CAPELLA MOR DESTA SANTA CASA, COMO CONSTA DO DOCUMENTO NR.98"; E UMA NOTA MARGINAL DIZ: "PAINEL, E PINTURA DO RETABULO DA CAPELLA MOR". (1777)
- 1778  
Nº 780 EM 22 DE JUNHO DE 1778, A ST.CASA PAGOU 35\$000 "A JOZE JOAQUIM DA ROCHA EM DITO DIA DE VARIAS PINTURAS, QUE FES PARA ESTA ST. CASA, COMO CONSTA DO DOCUMENTO NR.47". (1778)
- 1778  
Nº 781 NO DIA 1. DE JUNHO DE 1778, A ST. CASA PAGOU A QUANTIA DE 580\$000 "AO MESTRE PINTOR JOZE JOAQUIM DA ROCHA EM DITO DIA EMPORTANCIA DA PINTURA, QUE FES NO RETABULO, E CAPELLA MOR DESTA ST.CASA, COMO CONSTA DO DOCUMENTO NR.34". (1778)
- 1780  
Nº 753 ENTRE 1779-1780, TOME DE COSTA E ARAUJO, TESOUREIRO DA ORDEM 3. DO CARMO DO SALVADOR "DESPENDEO MAIS O DITO THEZOUREIRO COATRO MIL REIS COM JOZEPH JOAQUIM DA ROCHA MESTRE PINTOR E DOURADOR PELLA OBRA DO RETABOLO DA NOSSA CAPELA MOR PRECOPOR QUE SE AJUSTOU E MOSTRAS PELLO DOCUMENTO NR.44".-E UMA NOTA MARGINAL DIZ: "PINTURA E DOURAMENTO DO RETABOLO DA CAPELA MOR". (1779-1780)
- 1780  
Nº 2 NO DIA 30 DE JUNHO DE 1780, A ST. CASA PAGOU 32\$000 "A JOZE JOAQUIM DA ROCHA EM DITO DIA, IMPORTANCIA DA PINTURA, E MOLDURA DO PAINEL DA VEZITACAM QUE FEZ PARA A SECRETARIA, COMO CONSTA DO DOCUMENTO NR.99 (1780)



**ROCHA, JOSÉ JOAQUIM DA**

- 1780  
Nº 754 NO DIA 30 DE JUNHO DE 1780, A ST.CASA PAGOU 32\$000 "A JOZE JOAQUIM DA ROCHA EM DITO DIA, IMPORTANCIA DA PINTURA, E MOLDURA DO PAINEL DA VEZITACAM QUE FEZ PARA A SECRETARIA, COMO CONSTA DO DOCUMENTO NR.99". (1780)
- 1780  
Nº 3 EM 10 DE SETEMBRO, "FALLESCO FRANCISCO, ESCRAVO DE JOZE JOAQUIM DA ROCHA, E PAGOU.....\$800" (1780)
- 1781  
Nº 4 NO DIA 29 DE JUNHO DE 1781, A ST. CASA PAGOU A QUANTIA DE 10\$000 "AO MESTRE PINTOR JOZE JOAQUIM DA ROCHA, EM DITO DIA, IMPORTANCIA DE RENOVAR O PAINEL DO RETRATO DE FRANCISCO FERNANDES DO CY COMO CONSTA DO DOCUMENTO NR.73"; E UMA NOTA MARGINAL DIZ:"REFORMA DO PAINEL DE FRANCISCO FERNANDEZ DO CY". (1781)
- 1786  
Nº 5 EM 26 DE ABRIL DE 1786, A ST. CASA DE MISERICORDIA DO SALVADOR PAGOU 73\$720 "AO MESTRE PINTOR JOZE JOAQUIM DA ROCHA EM DITO DIA DA PINTURA DOS OITO PAINES, QUE SERVEM NA PROCISSAO DOS FOGAREOS, E DE DOURAR OS CASTICAES, QUE NOVAMENTE SEFIZERAO PARA O THRONO DA CAPELLA MOR COMO CONSTA DO DOCUMENTO NR. 40" (1786)
- 1786  
Nº 756 EM 26 DE ABRIL DE 1786, A ST.CASA DE MISERICORDIA DO SALVADOR PAGOU 73\$720 "AO MESTRE PINTOR JOZE JOAQUIM DA ROCHA EM DITO DIA DA PINTURA DOS OITO PAINES, QUE SERVEM NA PROCISSAO DOS FOGAREOS, E DE DOURAR OS CASTICAES, QUE NOVAMENTE SE FIZERAO PARA O THRONO DA CAPELLA MOR COMO CONSTA DO DOCUMENTO NR.40". (1786)
- 1786  
Nº 757 "AOS CINCO DIAS DO MEZ DE NOVEMBRO DE MIL SETECENTOS E OITENTA E SEIS ANNOS NESTA CIDADE DO SALVADOR DA BAHIA DE TODOS OS SANTOS,E CONSISTORIO DA IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA MATRIZ DE S.PEDRO,SE ASSENTOU POR IRMAO DA MESMA IRMANDADE JOZE JOAQUIM DA ROCHA,E PROMETTEO GUARDAR AS LEYS DO COMPROMISSO;E PAGOU TRINTA E DOUS MIL REIS POR FICAR SERVINDO DO IRMAO DA RESURREICAO,CUJA QUANTIA RECEBEO A BOCA DO COFRE DA DITA IRMANDADE E DE COMO SE RECEBERAO ASSIGNOU ESTE TERMO COMIGO ESCRIVAO ACTUAL ABAIXO ASSIGNADO".MAS O PINTOR NAO ASSINOU.UMA NOTA MARGINAL DIZ:"O SR.JOZE JOAQUIM DA ROCHA,SOLTEIRO,E QUE SERVIU DE IRMAO DA RESSUREICAO ESTE PREZENTE ANNO".E OUTRA MAO ANTIGA ACRESCENTOU:"PINTOR,MORADOR JUNTO A IGREJA....
- 1786  
Nº 6 ENTRE 1786-1787, JUNTAMENTE COM OUTRAS SETE PESSOAS E PINTOR JOSÉ JOAQUIM DA ROCHA FOI ELEITO IRMAO DA RESSURREICAO E ELE TOMOU POSSE NO DIA CINCO DE NOVEMBRO DE 1786 E ASSINOU NO MESMO TERMO; A ASSINATURA E IGUAL A QUE SE ENCONTROU NA ST.CASA. (1786)
- 1790  
Nº 1 ENTRE 1779-1780, TOME DA COSTA E ARAUJO, TESOUREIRO DA ORDEM 3 DO CARMO DO SALVADOR "DEPENDEO MAIS O DITO THEZOUREIRO COATRO CENTOS MIL REIS COM JOZEPH JOAQUIM DA ROCHA MESTRE PINTOR E DOURADOR PELLA OBRA DO RETABOLO DA NOSSA CAPELA MORPRECO POR QUE SE AJUSTOU E MOSTRAS PELLO DOCUMENTO. NR. 44" - E UMA NOTA MARGINAL DIZ:"PINTURA E DOURAMENTO DO RETABOLO DA CAPELA MOR". (1779-1790)
- 1792  
Nº 759 NA IGREJA DO CONVENTO DAS MERCES,JOSÉ JOAQUIM DA ROCHA PINTOU CINCO QUADROS:1)O QUADRO DO TETO,REPRESENTANDO N.SRA.ENTREGANDO A URSULINAS PELAS MAOS DO MENINO JESUS AS VIRTUDES DA OBEDIENCIA,DA HUMILDADE E DO AMOR DE DEUS.2)A ASSUNCAO DE N.RA.,EM QUE REPETE O QUADRO DO MESMO TEMA NA CAPELA-MOR DA SANTA CASA,EM 1792,MODIFICANDO PARA MELHOR UM ANJO DO LADO DIREITO DE N.SRA.,RAZAO,POR QUE ATRIBUIMOS OS QUADROS AOS ANOS POSTERIORES A 1792.3)A DESCIDA DO ESPIRITO SANTO SOBRE N.SRAE OS APOSTOLOS.4)N.SRA.SUBINDO AO CEU.E 5)A COROACAO DE N.SRA.NO CEU.POR CAUSA DA REPETICAO DAS FIGURAS TIPICAS AO PINTOR DE DEUS PADRE,DE CRISTO,DE N.SRA.E DE TODO O QUADRO DA ASSUNCAO(MENOS O ANJO MENCIONADO)....(1777)
- 1792  
Nº 758 EM 30 DE JUNHO DE 1792, A ST. CASA DE MISERICORDIA DO SALVADOR PAGOU 581\$800 "AO MESTRE PINTOR JOZE JOAQIM DA ROCHA EM DITO DIA, DAS PINTURAS, E DOURAMENTOS, QUE FEZ NA CAPELLA MOR, E IGREJAS DESTA ST.CAZA". (1792)

**ROCHA, JOSÉ JOAQUIM DA**

- 1794  
Nº 10 EM 8 DE OUTUBRO DE 1794, ANTONIO JOAQUIM DOS SANTOS TOMOU DA ST. CASA UM EMPRESTIMO DE 150\$000, SERVINDO-LHE DE FIADORES "FELIX PEREIRA GUIMARAES E JOSÉ JOAQUIM DA ROCHA, PESSOAS BEM CONHECIDAS NESTA CIDADE", E JOSÉ JOAQUIM DA ROCHA ASSINA.(1794)
- 1795  
Nº 11 "AOS TRINTA E HUM DIA DO MES DE AGOSTO DE MIL SETTECENTOS E NOVENTA E SINCO ANNOS NESTA IRMANDADE DO SENHOR DA CRUS POR RESOLUCAO DO IRMAO PREZIDENTE ESCRIVAO THEZOUREIRO E MAIS IRMAOS MESARIOS DA ACTUAL MESA E MANDOU FASER TERMO DE IRMAO A JOZE JOAQUIM DA ROCHA PELA RAZAO DE CONHECEREM OS GRANDES BENEFICIOS QUE SEMPRE FES E FAS A NOSSA IRMANDADE, ACHANDO-SE SEMPRE NELLE HUM LOUVAVEL ZELLO A TUDO QUE HE PARA AUGMENTO DO CULTO DO MESMO SENHOR E PARA TODO TEMPO CONSTAR FIS O PRESENTE COMO ESCRIVAO ACTUAL DA IRMANDADE. (ASS) MANOEL PAULO FERREIRA DA SILVA (1795)
- 1795  
Nº 9 EM 5 DE NOVEMBRO DE 1795, A ST. CASA DE MISERICORDIA DO SALVADOR RECEBEU 4\$000 "DE JOZE JOAQUIM DA ROCHA... DA ESMOLA, QUE DEO PARA HUM JANTAR DOS PREZOS DA CADEA". (1795)
- 1796  
Nº 761 EM 14 DE ABRIL DE 1796, A ST.CASA PAGOU 12\$800 "AO MESTRE PINTOR JOZE JOAQUIM DA ROCHA EM DITO DIA IMPORTE DE HUM QUADRO NOVO, QUE FEZ DO SENHOR JEZUS DA CANA VERDE PARA O RECOLHIMENTO DESTA ST.CASA, E REFORMA DA MOLDURA DELLE". (1796)
- 1796  
Nº 12 EM 14 DE ABRIL DE 1796, A ST. CASA PAGOU 12\$800 "AO MESTRE PINTOR JOSÉ JOAQUIM DA ROCHA EM DITO DIA IMPORTE DE HUM QUADRO NOVO, QUE FEZ DO SENHOR JEZUS DA CANA VERDE PARA O RECOLHIMENTO DESTA ST.CASA, E REFORMA DA MOLDURA DELLE". (1796)
- 1797  
Nº 8 ENTRE 1796-1797, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PILAR GASTOU 368\$000 "COM A PINTURA E DOURAR COMFORME A CONTA DO MESTRE JOSÉ JOAQUIM DA ROCHA.
- 1797  
Nº 760 ENTRE 1796-1797, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PILAR GASTOU 368\$000 "COM A PINTURA E DOURAR CONFORME A CONTA DO MESTRE JOSÉ JOAQUIM DA ROCHA". (1796-1797)
- 1803  
Nº 13 ENTRE O DIA 1 DE NOVEMBRO DE 1802 E 31 DE OUTUBRO DE 1803, SOMOS INFORMADOS PELO PROCURADOR DA ORDEM 3 DO CARMO DO SALVADOR, FRANCISCO SALUSTIANO CORDEIRO DE ARAUJO - FEYO QUE ELE COBROU A IMPORTANCIA DE 10\$000 A JOSÉ JOAQUIM DA ROCHA POR ALUGUEL DE UMA CASA.(SERA QUE SE TRATA DO PINTOR, JOSÉ JOAQUIM DA ROCHA?) (1802-1803)
- 1807  
Nº 7 ENTRE OS IRMAOS DA ORDEM 3. DO BOQUEIRAO CONSTA "O IRMAO JOSÉ JOAQUIM DA ROCHA, HOMEM BRANCO, MORADOR NO GUADALUPE"; PAGOU AS SUAS CONTRIBUICOES DE 1789 ATE 1801;" FALECIDO EM 12 DE OUTUBRO DE 1807, SEPULTADO NO ESQUIFE DE NOSSA SENHORA DA PALMA". (1789-1807)
- 1871  
Nº 755 NO DIA 26 DE MARCO DE 1781, A ST.CASA PAGOU 15\$040 "A JOZE JOAQUIM DA ROCHA EM DITO DIA, DA PINTURA, E SANEFAS QUE FEZ PARA O PAINEL DA VEZITACAM QUE SE ACHA NA SECRETARIA COMO CONSTA DO DOCUMENTO NR.44". (1781)

**ROCHA, JOSÉ LOURENCO DA**

- 1839  
Nº 407 EM 1839, A IRMANDADE DE N. SRA. DO BOQUEIRAO PAGOU 5\$760 "A JOSÉ LOURENCO DA ROXA PELA ENCARNACAO E CONCERTO DA PRATA DA IMAGEM DO CHRISTO DO ALTAR MOR" E 14\$000 "AO MESMO POR ENCARNAR DUAS IMAGENS". (1839)
- 1841  
Nº 408 EM 1841, A IRMANDADE DE N. SRA. DO BOQUEIRAO PAGOU 48\$000 "A JOSÉ LOURENCO DA ROXA PELA PINTURA DA IGREJA". (1841)

**ROCHA, JOSÉ LOURENCO DA**

- 1843**  
Nº 402 EM 1843, A IRMANDADE DE N. SRA. DO BOQUEIRAO PAGOU 2\$080 "A JOSÉ LOURENCO DA ROXA POR PINTAR 13 TOXAS PARA A PROCISSAO DOS PASSOS". (1843)
- 1846**  
Nº 401 EM 17 DE OUTUBRO DE 1846, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 35\$200 A JOSÉ LOURENCO DA ROCHA POR "12 CASTICAES A 1\$600 (CADA) E 2 IMAGENS, A SABER HUMA SANTA E HUM SAO JOAQUIM A 8\$000" CADA. (1846)
- 1846**  
Nº 126 EM 1846, A IRMANDADE DE N. SRA. DO BOQUEIRAO PAGOU 46\$160 "A JOSÉ LOURENCO DA ROCHA PELA PINTURA DE EMPREITADA QUE FEZ NAS PORTAS, E CAIXILHOS DA FRENTE DA IGREJA, E O MAIS QUE NECESSARIO FOI NO INTERIOR DA CAPELLA". 1846
- 1847**  
Nº 147 EM 25 DE AGOSTO DE 1847, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 42\$240 A LOURENCO DA ROCHA "DE 28 CASTICAES QUE CONZERTEI E PRATEEI". (1847)
- 1847**  
Nº 146 ENTRE 1846-1847, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 42\$240 "A JOSÉ LOURENCO DA ROCHA, PELO CONSERTO E PRATIAMENTO DE 28 CASTICAES". (1846-1847)
- 1847**  
Nº 125 ENTRE 1846-1847, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 15\$000 "A JOSÉ LOURENCO DA ROCHA PELO CONSERTO E PINTURA DE 4 TOCHEIROS, E 6 CASTICAES DOS CARNEIROS". (1846-1847)
- 1848**  
Nº 149 ENTRE 1847-1848, A IRMANDADE DE N. SRA. DO BOQUEIRAO PAGOU 108\$000 "A JOZE LOURENCO DA ROCHA PELA PINTURA DA IGREJA, SACRISTIA, CAZA DA MEZA, CORREDORES, PORTAS E JANELLAS DE TODA A CAPELLA". (1847-1848)
- 1848**  
Nº 148 ENTRE 1847-1848, A IRMANDADE DE N. SRA. DO BOQUEIRAO PAGOU 12\$000 "A JOZE LOURENCO DA ROXA PELO DOURAMENTO DOS DITOS JARROS (FEITOS POR CIPRIANO FRANCISCO DE SOUZA PARA ORNATO DO SACRARIO) E BORDADURAS DE 32 TOXAS". (1847-1875)
- 1848**  
Nº 136 ENTRE 1847-1848, A IRMANDADE DE N. SRA. DA SAUDE PAGOU 6\$000 A JOSÉ LOURENCO DA ROCHA "POR PINTAR E DOURAR AS DUAS JARRAS DO PRESBITERIO". (1847-1848)
- 1848**  
Nº 139 ENTRE 1847-1848, A IRMANDADE DE N. SRA. DA SAUDE PAGOU 14\$400 "A JOZE LOURENCO DA ROXA POR PRATEAR OITO CASTICAES". (1847-1848)
- 1849**  
Nº 140 ENTRE 1848-1849, A IRMANDADE DE N. SRA. DA SAUDE PAGOU 10\$000 A JOSÉ LOURENCO DA ROCHA POR PRATEAR 2 CASTICAES. (1848-1849)
- 1851**  
Nº 145 ENTRE 1850-1851 DA IGREJA DO PASSO PAGOU 166\$000 "AO PINTOR, E DOURADOR JOSÉ LOURENCO DA ROXA POR VARIAS PINTURAS, E ENCARNACAO DE SANTOS". (1850-1851)
- 1851**  
Nº 143 EM 30 DE JUNHO DE 1851, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 166\$000 "A JOSÉ LOURENCO DA ROCHA DAS PINTURAS QUE FIS NOS ALTARES COLATERAES, E ARCO CRUZEIRO, A INCARNACAO, E DOURAMENTO DAS IMAGENS DA SENHORA ST. ANNA E S. JOAQUIM". (1851)
- 1851**  
Nº 141 ENTRE 1850-1851, A IRMANDADE DE N. SRA. DA SAUDE PAGOU 39\$000 A JOSÉ LOURENCO DA ROCHA PELO "DOURADO DE 6 CASTICAES PARA A BANQUETA DO SENHOR". (1850-1851)
- 1851**  
Nº 138 EM 30 DE JUNHO DE 1851, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE ST. ANA PAGOU 110\$000 A JOSÉ LOURENCO DA ROCHA "PELA PINTURA E DOURAR O ALTAR QUE DE NOVO SE FEZ NA SALLA DAS SESCOES DA MEZA DA IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO E S. ANA... E APROMPTAR A SNRA. SANTA ANNA E SUA SANTISSIMA FILHA DO MESMO ALTAR". (1851)

**ROCHA, JOSÉ LOURENCO DA**

- 1851  
Nº 137 EM 11 DE MAIO DE 1851, A ORDEM 3 DO CARMO PAGOU 4\$000 A JOSÉ LOURENCO DA ROCHA PELA "PINTURA DE QUINZE TOXAS".
- 1851  
Nº 135 EM 4 DE OUTUBRO DE 1851, A ORDEM 3 DO CARMO PAGOU 4\$000 A JOSÉ LOURENCO DA ROCHA PELA "PINTURA DE DOZE TOXAS". (1851)
- 1851  
Nº 133 EM 30 DE JUNHO DE 1851, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 166\$000 "A JOSÉ LOURENCO DA ROCHA DAS PINTURAS QUE FIS NOS ALTARES COLATERAES, E ARCO CRUZEIRO, A INCARNACAO, E DOURAMENTO DAS IMAGENS DA SNRA. ST. ANNA E S.JOAQUIM".
- 1851  
Nº 142 ENTRE 1850-1851, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 166\$000 "AO PINTOR, E DOURADOR JOSÉ LOURENCO DA ROXA POR VARIAS PINTURAS E INCARNACOES DE SANTOS". (1850-1851)
- 1852  
Nº 134 EM 23 DE AGOSTO DE 1852 A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 367\$320 A JOSÉ LOURENCO DA ROCHA "POR ENGESSAR 2 ALTARES NOVOS, PULPITOS, CORO, E DA SEGUNDA MAO EM TRONO, E 2 ALTARES DE N. SR., E O DE ST. ANNA, E ARCO CRUZEIRO 150\$000. IMPORTANCIA DA PINTURA EM TODAS AS PAREDES DA IGREJA 90\$000. IDEM PELA INCARNACAO DA IMAGEM DE S. MIGUEL 25\$000. IDEM PELA INCARNACAO DA IMAGEM DE S. JOSÉ 16\$000. IDEM PELA PINTURA E PRATIAMENTO DE 1 CRUZ PARA OS ENTERROS 6\$000. IDEM POR PRATIAIR 24 CASTICAES MESNS 1\$280 = 30\$720. IDEM POR PRATIAIR 6 GRADES DE CAPELA MOR 1\$600 = 9\$600. IDEM POR PRATIAIR 6 CRUZES, E INCARNACAO DAS . IDEM POR PRATIAIR 32 BIXEIROS A 320 REIS 10\$240. IDEM NA PINTURA E CONCERTO DE 36 ARANDELAS.
- 1852  
Nº 132 ENTRE 1851-1852, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 367\$320 "A JOSÉ LOURENCO DA ROCHA PELA PINTURA DA CAPELLA MOR, ARCO CRUZEIRO, ALTARES, PULPITOS, CORO, TRIBUNAS, PAREDES DA IGREJA, E ENCARNACAO DE IMAGENS".(1851-1852)
- 1852  
Nº 144 ENTRE 1851-1852, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 165\$000 "AO MESTRE PINTOR E DOURADOR JOSÉ LOURENCO DA ROCHA, POR DIVERSAS OBRAS". (1851-1852)
- 1853  
Nº 129 EM 3 DE SETEMBRO DE 1853, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 165\$000 A JOSÉ LOURENCO DA ROCHA "A SABER 48\$000 POR PINTAR E PRATIAIR 48 CASTICAES DO TRONO= 37\$000 POR PINTAR E PRATIAIR E DOURAR 4 TOXEIROS DO PRESBITERIO =37\$000 POR PINTAR E DOURAR 20 JARRAS PARA OS ALTARES = 45\$000 POR ENCARNAR O SR. CRUCIFICADO QUE ESTA NO TRONO, SUA CRUZ E PINTAR O DOCEL DO MESMO SENHOR = 8\$000 POR PINTAR E DOURAR UMA ESTANTE PARA O MISSAL".
- 1854  
Nº 130 EM 25 DE AGOSTO DE 1854, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 5\$120 "A JOSÉ LOURENCO DA ROCHA POR PRATIAIR E PINTAR QUATRO CASTICAES". (1854)
- 1864  
Nº 131 ENTRE 1863-1864, A IRMANDADE DE N. SRA. DA SAUDE E GLORIA PAGOU 140\$000 "A JOSÉ LOURENCO DA ROCHA DE CONCERTAR, PRATIAIR E DOURAR 26 CASTICAES, 4 EVANGELISTAS, E 14 JARRAS". (1863-1864)
- 1867  
Nº 127 ENTRE 1866-1867, A IRMANDADE DE N. SRA. DA SAUDE E GLORIA PAGOU 24\$000 "A JOSÉ LOURENCO (DA ROCHA)PELO CONCERTO E PRATICAMENTE DE 8 CASTICAES". (1866-1867)

**ROCHA, MACARIO JOSÉ DA**

- 1855  
Nº 548 EM 6 DE MAIO DE 1855, O MESTRE PINTOR, MACARIO JOSÉ DA ROCHA APRESENTOU-SE JUNTAMENTE COM OS PINTORES JOSÉ RODRIGUES NUNES E BENTO CAPINAM NO CONSISTORIO DA IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE ST.ANA, PARA CONHECER OBRASPROJETADAS DE PINTURA E DOURAMENTO NA DITA IGREJA E PODER FAZER O SEU ORCAMENTO. (1855)

**ROCHA, MANOEL DA SILVA**

**1839** EM 1839, A IRMANDADE DE N. SRA. DO BOQUEIRAO PAGOU 4\$000 "A MANOEL DA SILVA ROXA  
Nº 404 POR PINTAR A GRADE DA CAPELLA MOR". (1839)

**ROCHA, RAIMUNDO NONATO DA SILVA**

**1858** EM 22 DE MARCO DE 1858, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 25\$000 A RAIMUNDO NONATO DA  
Nº 795 SILVA ROCHA PELA "ENCARNACAO DAS IMAGENS DE S. JOÃO, E MAGDALENA". (1858)

**1860** EM 22 DE JULHO DE 1860, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 14\$000 A RAIMUNDO NONATO DA  
Nº 797 SILVA ROCHA "DO CONCERTO E INCARNACAO DE HUMA IMAGEM DE N.S. DA SOLIDADE E  
HUM S. PEDRO DE PEDRA". (1860)

**1860** EM 8 DE OUTUBRO DE 1860, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 691\$000 A RAIMUNDO NONATO DA  
Nº 796 SILVA ROCHA POR "113 CASTICAES PRATEADOS, IDEM "4 TOCHEIROS GRANDES, IDEM DITOS  
MENORES, IDEM 4 EVANGELISTAS, IDEM 4 BANCOS DE CASTICAES GRANDES, 2 JARROS PARA  
RETOCAR E CONCERTAR". (1860)

**1861** EM 2 DE SETEMBRO DE 1861, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 20\$000 A RAIMUNDO NONATO  
Nº 794 DA SILVA ROCHA "DE DUAS PIANHAS DOIRADAS". (1861)

**1862** EM 31 DE MAIO DE 1862, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU  
Nº 788 90\$800 A RAIMUNDO NONATO DA SILVA ROCHA "DAS SEGUINTE OBRAS PARA A MESMA  
IGREJA: PINTURA DE 2 BANCOS DE INCOSTO A 2\$500 = 5\$000. IDEM POR UM DITTO PEQUENO =  
\$800. IDEM POR DOIRAR, E PINTAR 16 JARRAS (A 2\$000). 32\$000. IDEM POR PINTAR 20 TOXAS A  
400 REIS = 8\$000. IDEM PELA DITTA NAS ESTANTES DO CORO. 10\$000. IDEM PELA DITTA DO  
ORGAO 15\$000. IDEM POR DOURAR 2 JARROS GRANDES 20\$000. 90\$800". (1862)

**1862** ENTRE 1861-1862, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 90\$800 "A  
Nº 793 RAIMUNDO NONATO DA SILVA ROCHA IMPORTE DE DIVERSAS PINTURAS". (1861-62)

**1862** EM 31 DE MARCO DE 1862, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU  
Nº 792 90\$000 A RAIMUNDO NONATO DA SILVA ROCHA "DE DIVERSAS PINTURA QUE FIZ PARA A  
DITA IGREJA". (1862)

**1865** EM 25 DE OUTUBRO DE 1865, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 50\$000 A RAIMUNDO NONATO  
Nº 785 DA SILVA ROCHA PELA "ENCARNACAO DA IMAGEM DO SENHOR MORTO QUE SAI NA  
PROCISSAO DA SEXTA FEIRA DA PAIXAO". (1865)

**1865** EM 2 DE OUTUBRO DE 1865, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 532\$500 A RAIMUNDO NONATO  
Nº 789 DA SILVA ROCHA "DA LIMPEZA E PINTURA DA CAPELA MOR.... DO DOURAMENTO DO NICHU  
DE N.SRA. E SACRARIO E PINTURA DOS FORROS DAS TRIBUNAS, PULPITOS E CORO" E  
OUTROS TRABALHOS A MAIS. (1865)

**1865** EM 17 DE OUTUBRO DE 1865, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 47\$000 "A RAIMUNDO NONATO  
Nº 791 DE ENCARNAR A IMAGEM DE N.SRA. DO MONTE DO CARMO E DOURAMENTO DO SACRARIO E  
LIMPEZA DO RETABOLO". (1865)

**1865** EM 4 DE JANEIRO DE 1865, A ORDEM 3. DO CARMO DO SALVADOR PAGOU 5\$00 A RAIMUNDO  
Nº 790 NONATO DA SILVA ROCHA "DA INCARNACAO DE HUMA PEQUENA IMAGEM DO SANTO  
CHRISTO". (1865)

**1866** EM 29 DE AGOSTO DE 1866, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 20\$000 A RAIMUNDO NONATO DA  
Nº 786 SILVA ROCHA "DA PINTURA E DOURAMENTO DA URNA E TOCHEIROS DOS FUNERAES DOS  
IRMAOS DA MESMA ORDEM". (1866)

**ROCHA, RAIMUNDO NONATO DA SILVA**

- 1866  
Nº 787 EM 12 DE OUTUBRO DE 1866, A ORDEM 3 DO CARMO PAGOU 30\$000 A RAIMUNDO NONATO DA SILVA ROCHA "DA PINTURA E DOURADO DE 26 JARROS DO THRONO, E DOUS JARROS DOS PRESBITERIO". 1866
- 1866  
Nº 784 EM 20 DE MARCO DE 1866, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 25\$000 A RAIMUNDO DA SILVA ROCHA PELA "ENCARNAÇÃO DE N.SRA. DAS DORES QUE SAI EM PROCIAÇÃO LIMPEZA DE DUAS CREDENCIAIS DOURADAS" E OUTROS CONSERTOS PEQUENOS. (1866)
- 1870  
Nº 783 ENTRE 1869-1870, A IRMANDADE DE N.SRA. DA SAUDE E GLORIA PAGOU 32\$000 "A RAIMUNDO NONATO DA SILVA ROCHA DO DOURAMENTO DE 20 JARRAS". (1869-1870)

**ROCHA, SACRAMENTO FLORIANO ESTEVAO DO**

- 1841  
Nº 378 EM 7 DE OUTUBRO DE 1841, A ORDEM 3. DO CARMO DO SALVADOR PAGOU 24\$000 A FLORIANO ESTEVAO DO SACRAMENTO "DE PINTURA QUE FIS NO SOBRADO A LADEIRA DO TABOAO". (1841)

**RODRIGUES, FRANCISCO JOSÉ**

- 1848  
Nº 53 EM 30 DE SETEMBRO DE 1848, A ORDEM 3 DO CARMO PAGOU 12\$520 A FRANCISCO JOSÉ RODRIGUES "DA PINTURA DE NOVE PORTAS, E HUMA JANELLA DA CAZA DA PREGUICA PERTENCENTE A MESMA ORDEM." (1848)
- 1848  
Nº 51 EM 1 DE MARCO DE 1848, A ORDEM 3 DO CARMO PAGOU 6\$000 A FRANCISCO JOSÉ RODRIGUES "DE SEIS JANELLAS QUE PINTEI NA CAZA DAS PORTAS DO CARMO". (1848)
- 1848  
Nº 52 EM 27 DE MAIO DE 1848, A ORDEM 3 DO CARMO PAGOU 10\$000 A FRANCISCO JOSÉ RODRIGUES "DA PINTURA DE TREZE GRADES DE FERRO DAS JANELLAS DOS CORREDORES DAS TRIBUNAS, E TRES DITAS DAS JANELLAS DA SECRETARIA" (1848)
- 1849  
Nº 50 EM 4 DE ABRIL DE 1849, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE STA. ANA PAGOU 25\$000 A FRANCISCO JOSÉ RODRIGUEZ "PELA PINTURA QUE FIZ EM 7 CASAS A LADEIRA DO ALVO". (1849)
- 1849  
Nº 54 EM 5 DE OUTUBRO DE 1849, A ORDEM 3 DO CARMO PAGOU 450\$000 A FRANCISCO JOSÉ RODRIGUES "PROVINIENTE DA PINTURA DE TODA A CAZA DA PREGUICA PERTENCENTE A MESMA ORDEM." (1849)
- 1850  
Nº 49 ENTRE 1849-1850, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE STA. ANA PAGOU 28\$000 "AO PINTOR FRANCISCO JOSÉ RODRIGUEZ PELA PINTURA DAS CASAS 31 E 32 " PERTENCENTES A DITA IRMANDADE". (1849-1850)
- 1850  
Nº 56 EM 14 DE OUTUBRO DE 1850, A ORDEM 3 DO CARMO PAGOU 180\$000 A FRANCISCO JOSÉ RODRIGUES "PINTURA DA CAZA A LADEIRA DO CARMO PERTENCENTE A MESMA ORDEM". (1850)
- 1850  
Nº 55 EM 19 DE FEVEREIRO DE 1850, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE ST. ANA PAGOU 28\$000 A FRANCISCO JOSÉ RODRIGUEZ PELA "PINTURA DE TREZ CAZAS NA LADEIRA DO ALVO". (1850)
- 1851  
Nº 57 EM 11 DE OUTUBRO DE 1851, A ORDEM 3 DO CARMO PAGOU 20\$000 A FRANCISCO JOSÉ RODRIGUES "DA PINTURA DAS 3 GRADES DE FERRO DA SECRETARIA E BARRAS DE OLHO DA DITA E DA VARANDA E DOS CORREDORES DA MESMA ORDEM." (1851)
- 1851  
Nº 60 EM 29 DE JANEIRO DE 1851, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE ST. ANA PAGOU 130\$000 A FRANCISCO JOSÉ RODRIGUEZ " DA PINTURA QUE FIZ NO SOBRADO DEFRENTE DO DESTERRO." (1851)

**RODRIGUES, FRANCISCO JOSÉ**

- 1851**  
Nº 59 ENTRE 1850-1851, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 180\$000 " A FRANCISCO JOSÉ RODRIGUEZ, PELA PINTURA " DE UMA SOBRADO PERTENCENTE A IRMANDADE". (1850-1851)
- 1851**  
Nº 58 ENTRE 1850-1851, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO, PAGOU 180\$000 " A FRANCISCO JOSÉ RODRIGUES, PELA PINTURA "DO SOBRADO NOVO". (1850-1859)
- 1852**  
Nº 61 EM 15 DE JANEIRO DE 1852, A ORDEM 3 DO CARMO PAGOU A FRANCISCO JOSÉ RODRIGUEZ 4\$000 "DA PINTURA QUE FIS NA PORTA DA IGREJA E DA GRADE DO CARNEIRO." (1852)
- 1852**  
Nº 62 EM 28 DE ABRIL DE 1852, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 40\$860 A FRANCISCO JOSÉ RODRIGUEZ "DA PINTURA QUE FIZ EM 8 PROPRIEDADES" DA DITA IRMANDADE. (1852)
- 1853**  
Nº 64 ENTRE 1852-1853, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 192\$500 " A FRANCISCO JOSÉ RODRIGUES PELA PINTURA QUE FEZ NA PORTAS, JANELLAS, CAIXOES DE VIDRACAS E TAPAVENTO DA IGREJA". (1852-1853)
- 1859**  
Nº 63 AOS 21 DE OUTUBRO DE 1859, O TESOUREIRO DO COLEGIO DE S. JOAQUIM PAGOU 250\$000 " A FRANCISCO JOSÉ RODRIGUES PELA PINTURA DO COLEGIO". (1859)

**RODRIGUES, JOÃO FRANCISCO LOPES**

- 1853**  
Nº 389 EM 23 DE AGOSTO DE 1853, A ORDEM 3. DE S. DOMINGOS PAGOU 5\$000 A JOÃO RODRIGUEZ "DO DESENHO DA PORTADA" DA CASA DE ASILO DA ORDEM 3. DE S. DOMINGOS. (1853)
- 1854**  
Nº 385 AOS 18 DE SETEMBRO DE 1854, A IRMANDADE DA IGREJA DA AJUDA PAGOU 5\$00 A "A JOÃO FRANCISCO LOPES RODRIGUES PELO DESENHO DE UMA CUSTO DIA". (1854)
- 1854**  
Nº 386 EM 3 DE MARCO DE 1854, A IRMANDADE DO SR. DO BOMFIM PAGOU 133\$000 A JOÃO FRANCISCO LOPES RODRIGUEZ "DE FEITIO DE MEDIDAS DOURADAS E BEGODINHOS", E MAIS 45\$000, NO MESMO DIA, DE "FEITIO DOURADAS". (1854)
- 1862**  
Nº 387 EM 14 DE JANEIRO DE 1862, A IRMANDADE DO SR. DO BOMFIM PAGOU 45\$000 A JOÃO FRANCISCO LOPES RODRIGUES "DO DOURAMENTO DE 90 MEDIDAS PARA A FESTIVIDADE DO MESMO SENHOR". (1862)
- 1871**  
Nº 383 AOS 5 DE AGOSTO DE 1871, O TESOUREIRO DO COLEGIO DE SAO JOAQUIM PAGOU 60\$000 "A JOÃO FRANCISCO LOPES RODRIGUES PELO CONCERTO DE CINCO RETRATOS NA SALA DA MESA". (1871)
- 1883**  
Nº 556 AOS 10 DE JANEIRO DE 1883, O TESOUREIRO DA IRMANDADE DO BOMFIM PAGOU 100\$000 A JOÃO FRANCISCO LOPES RODRIGUES "DO DOURAMENTO DE CEM FITAS MUITO RICAS COM ESTAMPAS". (1883)
- 1885**  
Nº 555 AOS 30 DE JANEIRO DE 1885, O TESOUREIRO DA IRMANDADE DO BOMFIM PAGOU 142\$000 A JOÃO FRANCISCO LOPES RODRIGUES "DE FITAS MUITO RICAS". (1885)

**RODRIGUEZ, MANOEL**

- 1858**  
Nº 520 EM 21 DE OUTUBRO DE 1858, O CONVENTO DO CARMO DE CACHOEIRA PAGOU 5\$000 "AO MANOEL RODRIGUEZ POR HUMA IMAGEM DE CRISTO QUE ESTIMEI EM 5\$000 PARA O ALTAR DE SAO JOSÉ". (1858)
- 1858**  
Nº 511 EM 10 DE JUNHO DE 1858, O CONVENTO DO CARMO DE CACHOEIRA PAGOU 5\$000 "AO MANOEL RODRIGUEZ POR CONTA DAS ENCARNACOES DAS IMAGENS". (1858)

**ROMAO, FRANCISCO DA SILVA**

1854 EM 1854, NO PALACIO DA ASSOCIACAO COMERCIAL INAUGUROU-SE UMA TELA A OLEO DE D.  
Nº 403 MARCOS DE NORONHA E BRITO, CONDE DOS ARCOS, PINTADO POR FRANCISCO DA SILVA  
ROMAO. (1854)

**S.ESTEVAO, CONSTANTINOPE**

1829 EM 4 DE JUNHO DE 1829, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU  
Nº 501 7\$000 A "CONSTANTINOPE S.ESTEVAO...DA PINTURA QUE FIZ EM HUMA CAZA A BAIXA DOS  
SAPATEIROS" PERTENCENTE A DITA IRMANDADE.

**SACRAMENTO, ADAO HIGINO DO**

1808 EM 1808, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 22\$720 "AO MESTRE ADAM HIGINO DO  
Nº 645 SACRAMENTO...DA PINTURA DAS PORTAS ROTULAS, JANELLAS E PULPITOS DA ORDEM 3.  
CARMELITA". (1808)

**SACRAMENTO, JOAQUIM GERVASIO DO**

1842 EM 19 DE NOVEMBRO DE 1842, A IRMANDADE DE N. SRA. DO ROSARIO DOS PRETOS PAGOU  
Nº 370 19\$000 A JOAQUIM GERVASIO DO SACRAMENTO POR DOURAR "DOIS THOXEIROS, 1 CRUS E 8  
CASTICAIS". (1842)

**SACRAMENTO, JOAQUIM LIBANIO DO**

1856 EM 27 DE MAIO DE 1856, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE ST.ANA PAGOU  
Nº 547 5\$200 A JOAQUIM LIBANIO (DO SACRAMENTO)"DA PINTURA DE TREZE TOCHAS QUE  
APPRONTEI". (1856)

1858 EM 1858, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE ST.ANA PAGOU 50\$000 A  
Nº 541 JOAQUIM LIBORIO DO SACRAMENTO "DE COATRO EVANGELISTAS QUE PINTEI". (1858)

1859 EM 5 DE ABRIL DE 1859, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE ST.ANA PAGOU  
Nº 540 6\$500 A JOAQUIM LIBANIO DO SACRAMENTO "DE TREZE TOCHAS QUE PINTEI PARA A" DITA  
IRMANDADE. (1859)

1859 NUMA SESSAO DA IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE ST.ANA, DE 19 DE J...DE  
Nº 543 1859, RESOLVEU-SE MANDAR FAZER A OBRA DO "DOURAMENTO E PINTURA DA FABRICA POR  
DUZENTOS MIL REIS"; TRATA-SE DA SACRISTIA DA FABRICA. (1859)

1860 EM 28 DE JANEIRO DE 1860, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE ST.ANA  
Nº 534 PAGOU 10\$000 A JOAQUIM LIBANIO DO SACRAMENTO "PELLA ENCARNACAO DA IMAGEM DE  
CHRISTO E PINTURA DA CRUS E CALVARIO DA MESMA IMAGEM COLOCADA NA SACRISTIA  
DA FABRICA".(1860)

1861 EM 3 DE MAIO DE 1861, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DE ST.ANA PAGOU  
Nº 546 410\$000 A JOAQUIM LIBANIO DO SACRAMENTO "PELA PINTURA DO FORRO DO CORREDOR DO  
LADO DO NORTE E POR DOURAR E PINTAR A SACHRISTIA DO SS.SACRAMENTO" (1861)

**SACRAMENTO, JOSÉ ESTEVÃO DO**

1839 EM 13 DE DEZEMBRO DE 1839, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO  
Nº 405 PAGOU 4\$000 A JOSÉ ESTEVÃO DO SACRAMENTO "DA PINTURA QUE FIZ NA CAZA TERREA  
PEGADA A MESMA MATRIZ". (1839)

**SANT'ANA, FELISBERTO COELHO DE**

1801 EM 7 DE AGOSTO DE 1801, A IRMANDADE DO S.B.J. DA CRUZ DA IGREJA DA PALMA PAGOU  
Nº 840 8\$320 A FELISBERTO COELHO DE ST. ANA DOS "RETOQUES QUE FIZ NAS MASANETAS, VARAS  
DO PALLIO E VARAS DOS MEZARIOS E OUTRAS MIUDEZAS MAIS".

1805 EM 20 DE OUTUBRO DE 1805, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 10\$560 A FELISBERTO COELHO  
Nº 843 DE ST. ANA "PROCEDIDOS DA PINTURA QUE FIZ EM QUARENTE E QUATRO TOXAS".

1806 EM 1. DE ABRIL DE 1806, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 9\$280 A FELISBERTO COELHO DE ST.  
Nº 844 ANA "NA PINTURA QUE FIZ EM VINTE E NOV TOXAS PARA A PROCISSAO DA 6. FEIRA MAIOR".



**SANT'ANA, FELISBERTO COELHO DE**

- 1807  
Nº 842 EM NOVEMBRO DE 1807, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 9\$280 REIS "A FELISBERTO COELHO DE ST. ANNA DA PINTURA, QUE FES NAS TOCHAS PARA A MEZA".
- 1807  
Nº 845 EM 15 DE DEZEMBRO DE 1807, A ORDEM 3. DO CARMOPAGOU 9\$280 A FELISBERTO COELHO DE ST. ANA "DE VINTE NOVE TOXAS QUE REPINTEI COM AS ARMAS DA MESMA ORDEM".
- 1808  
Nº 841 EM MARCO DE 1808, A ORDEM TERCEIRA DO CARMO PAGOU 20\$000 REIS "AO PINTOR FELISBERTO COELHO DE ENCARNAR O BOM E MAO LADRAO".
- 1811  
Nº 846 ENTRE 1811-1812, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PILAR PAGOU 130\$000 "AO PINTOR FELISBERTO POR PINTAR DE NOVO TODAS AS PORTAS DO INTERIOR E FORA DA IGREJA, DOURAR TODAS AS DA SACRISTIA E CORREDOR E 3 CADEIRAS RAZAS".
- 1813  
Nº 847 EM 5 DE JUNHO DE 1813, A ST. CASA PAGOU 14\$000 "AO PINTOR FELISBERTO COELHO DE STA. ANNA... DE 14 CASTICAES DA IGREJA DESTA ST. CAZA QUE POR ORDEM DESTA MEZA OS PRATEOU".

**SANTOS, JOÃO DA SILVA**

- 1829  
Nº 459 EM 22 DE JULHO DE 1829, A ORDEM 3. DE SAO DOMINGOS PAGOU 21\$580 A JOÃO DA SILVA SANTOS PELA OBRA "DE PINTOR DE VARIAS COUSAS" EM PINTAR E DOURAR 4 EVANGELISTAS, 4 TOCHEIRAS, 2 ANJOS E 40 TOCHAS. (1829)

**SANTOS, JOSÉ DIAS DO**

- 1847  
Nº 346 ENTRE 1846-1847, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PILAR PAGOU 120\$000 "AO PINTOR JOSÉ DIAS DOS SANTOS PELA PINTURA DAS PORTAS, JANELLAS, FORRO". (1846-1847)

**SANTOS, TORQUATO PINHEIRO**

- 1825  
Nº 463 AOS 30 DE SETEMBRO DE 1825, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE S. PEDRO VELHO PAGOU 4\$040 A TORQUATO PINHEIRO SANTOS "IMPORTANCIA DAS TINTAS PARA A PINTURA DO ZIMBORIO DA TORRE". (1825)
- 1825  
Nº 462 AOS 20 DE SETEMBRO DE 1825, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE S. PEDRO PAGOU 39\$720 DE "ENCARNAR AS IMAGENS DO SR. MORTO E NOSSA SENHORA DA SOLIDADE, RETOCAR HUM SR. MENINO". (1825)

**SEVERO, MANOEL**

- 1851  
Nº 552 DE 25 DE JULHO ATE 2 DE AGOSTO DE 1851, O PINTOR MANOEL SEVERO TRABALHOU NAS OBRAS DE PINTURA DA ORDEM 3.DE S.DOMINGOS. (1851)

**SILVA, ANTONIO MANOEL DA**

- 1846  
Nº 352 EM 12 DE OUTUBRO DE 1846, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 40\$000 A ANTONIO MANOEL DA SILVA "DA PINTURA QUE FIZ NA CAPELLA DOS NOVICOS DA MESMA ORDEM". (1846)

**SILVA, BELARMINO MAXIMINIANO DA**

- 1862  
Nº 89 EM 22 DE FEVEREIRO DE 1862, A ORDEM 3 DE S. DOMINGOS PAGOU 6\$000 A BELARMINO MAXIMINIANO DA SILVA POR "QUINZE TOCHAS PARA PINTAR E DOURAR." (1862)
- 1865  
Nº 90 EM 5 DE ABRIL DE 1865, A ORDEM 3 DO CARMO PAGOU 17\$500 A "BELARMINO MAXIMINIANO DA SILVA DA PINTURA E DOIRADO DE 35 TOXAS." 1865
- 1867  
Nº 91 EM 14 DE MARCO DE 1867, A ORDEM 3. DE SAO DOMINGOS PAGOU 14\$440 "A BALARMINO MAXIMIANO DA SILVA POR PINTURA DE CERA". 1867
- 1869  
Nº 93 EM 31 DE JANEIRO DE 1869, A ORDEM 3 DE S. DOMINGOS PAGOU 7\$200 A BALARMINO MAXIMIANO DA SILVA "POR PINTAR DEZOITO TOCHAS". 1869
- 1869  
Nº 92 EM 31 DE JANEIRO DE 1869, A ORDEM 3 DE S. DOMINGOS PAGOU 7\$200 A BELARMINO MAXIMIANO "DE DEZOITO TOCHAS QUE PINTEI PARA A MESMA VEN. ORDEM". (1869)

**SILVA, BELARMINO MAXIMINIANO DA**

- 1870**  
Nº 94 EM 10 DE MARÇO DE 1870, A ORDEM 3 DE S. DOMINGOS PAGOU 11\$000 A BELARMINO MAXIMINIANO DA SILVA POR "PINTURAS QUE FIZ EM 16 TOCHAS". 1870
- 1871**  
Nº 97 EM 30 DE ABRIL DE 1871, A ORDEM 3 DE S. DOMINGOS PAGOU 8\$500 A BELARMINO MAXIMINIANO DA SILVA "POR PINTAR 17 TOCHAS". 1871
- 1871**  
Nº 101 EM 31 DE JUNHO DE 1871, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE ST. ANA PAGOU 19\$200 A BELARMINO MAXIMINIANO DA SILVA "DE PINTURA DE VINTE TOCHAS E MAIS VELAS QUE PINTEI PARA AS FESTIVIDADES". 1871
- 1871**  
Nº 95 EM 20 DE ABRIL DE 1871, A ORDEM 3 DE S. DOMINGOS PAGOU 8\$500 A BELARMINO MAXIMINIANO DA SILVA POR "PINTURAS QUE FIZ EM 17 TOCHAS." (1871)
- 1871**  
Nº 96 ENTRE 1870-1871, A IRMANDADE DE N. SRA. DA SAUDE E GLORIA PAGOU 4\$000 "A BELARMINO MAXIMINIANO DA SILVA POR PRATIAIR SEIS CASTICAES". 1870-71
- 1871**  
Nº 98 EM 15 DE OUTUBRO DE 1871, A IRMANDADE DE SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE ST. ANA PAGOU 6\$000 A BELARMINO MAXIMINIANO DA SILVA "POR PINTAR SEIS TOCHAS DE PAU QUE SERVEM NO DIARIO". (1871)
- 1871**  
Nº 100 EM 20 DE JULHO DE 1871, A ORDEM 3 DO CARMO PAGOU 20\$000 A BELARMINO MAXIMINIANO DA SILVA DE "PINTURAS E DOURAMENTOS QUE FIZ EM 4 JARRAS PARA O ANDOR DA MESMA SENHORA DO CARMO." 1871
- 1871**  
Nº 99 EM 13 DE OUTUBRO DE 1871, A ORDEM 3 DO CARMO PAGOU 40\$000 A BELARMINO MAXIMINIANO DA SILVA " DE PRATIAIR O CASTICAL E O PE DO DITO COM LETRAS DE OURO, E VARIOS CONCERTOS DE ENTALHADOR, E PINTAR AS ARANDELLAS DO DITO CASTICAL." 1871
- 1872**  
Nº 103 EM 6 DE JULHO DE 1872, A ORDEM 3 DO CARMO PAGOU 600\$000 A BELARMINO MAXIMINIANO DA SILVA DE "DOURAMENTOS E PINTURAS QUE FIZ EM DOZE JARROS" GRANDES E 12 PEQUENOS. (1872)
- 1872**  
Nº 104 EM 4 DE FEVEREIRO DE 1872, A ORDEM 3 DE S. DOMINGOS PAGOU 37\$240 A BELARMINO MAXIMINIANO DA SILVA "DE ENCARNAR 3 IMAGENS DE CHRISTO" E OUTROS TRABALHOS. (1872)
- 1872**  
Nº 105 EM 13 DE FEVEREIRO DE 1872, A ORDEM 3 DE S. DOMINGOS PAGOU 8\$000 A BELARMINO MAXIMINIANO DA SILVA " DE ENCARNAR UMA IMAGEM DO ST. CHRISTO DO ALTAR MOR". (1872)
- 1872**  
Nº 106 EM 12 DE AGOSTO DE 1872, A ORDEM 3 DO CARMO PAGOU 94\$000 A BELARMINO MAXIMINIANO DA SILVA "DE PRATEAR E CONCERTAR QUATRO TOCHEIROS GRANDES DO PRESBITERIO." (1872)
- 1872**  
Nº 107 EM 2 DE ABRIL DE 1872, A ORDEM 3 DO CARMO PAGOU 33\$500 A BELARMINO MAXIMINIANO DA SILVA PELAS "PINTURAS QUE FIZ EM 61 TOCHAS PARA A MESMA ORDEM 3." 1872
- 1872**  
Nº 108 EM 15 DE OUTUBRO, A ORDEM 3 DO CARMO PAGOU 28\$000 A BELARMINO MAXIMINIANO DA SILVA " DE DOURAR AS LETRAS EM TRINTA E SEIS BANQUINHOS DE PALHINHAS 18\$000. DE ENCARNAR AS MAOS DE SANTA THEREZA, E PRATEAR A POMBA DA MESMA SANTA 10\$000. 28\$000. (1872)

**SILVA, BELARMINO MAXIMINIANO DA**

- 1872**  
Nº 102 EM 24 DE FEVEREIRO DE 1872, A ORDEM 3 DE S. DOMINGOS PAGOU 5\$000 A BELARMINO MAXIMINIANO DA SILVA POR "PINTURAS QUE FIZ EM 10 TOCHAS PARA A MESMA ORDEM". (1872)
- 1873**  
Nº 109 EM 31 DE JULHO DE 1873, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE ST. ANA PAGOU 12\$500 A BELARMINO MAXIMINIANO DA SILVA "POR DOURAR E PINTAR 25 TOCHAS". 1873
- 1874**  
Nº 110 EM 18 DE NOVEMBRO DE 1874, A ORDEM 3 DE S. DOMINGOS PAGOU 18\$000 A BELARMINO MAXIMINIANO DA SILVA PELO "DOURAMENTO E PINTURAS QUE FEZ EM DOIS TOCHEIROS E UMA CRUZ E UMA IMAGEM DE CHRISTO". (1874)
- 1875**  
Nº 113 EM 1 DE FEVEREIRO DE 1875, A ORDEM 3 DE S DOMINGOS PAGOU 8\$000 A BELARMINO MAXIMINIANO DA SILVA POR "PINTURAS QUE FEZ EM 16 TOCHAS". (1875)
- 1875**  
Nº 112 EM 27 DE AGOSTO DE 1875, A ORDEM 3 DE S. DOMINGOS PAGOU 7\$500 A BELARMINO MAXIMINIANO DA SILVA POR "PINTURAS QUE FIZ EM 15 TOCHAS PARA A MESMA ORDEM." 1875
- 1875**  
Nº 65 EM 31 DE JULHO DE 1875, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE ST. ANA PAGOU 54\$500 A BELARMINO MAXIMIANO DA SILVA "POR PRATEAR QUATRO EVANGELISTAS E TREZE TOCHAS PINTADAS PARA A FESTA DA MESMA IRMANDADE". (1875)
- 1875**  
Nº 111 EM 14 DE SETEMBRO DE 1875, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE ST. ANA PAGOU 36\$000 A BELARMINO MAXIMINIANO DA SILVA "PELO PRATIAMENTO DE DOZE CASTICAES PARA A IGREJA". 1875
- 1876**  
Nº 66 EM 21 DE MARCO DE 1876, A ORDEM 3 DE S. DOMINGOS PAGOU A BELARMINO MAXIMIANO DA SILVA POR "PINTURAS QUE FIZ EM 15 TOCHAS, PARA A MESMA ORDEM." (1876)
- 1877**  
Nº 67 EM 10 DE SETEMBRO DE 1877, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE ST. ANA PAGOU 4\$000 A BERLAMINO MAXIMIANO DA SILVA DA "PINTURA QUE FIZ EM 8 TOCHAS A 500 REIS". (1877)
- 1877**  
Nº 68 EM 30 DE JULHO DE 1877, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE ST. ANA PAGOU 10\$000 A BERLAMINO MAXIMIANO DA SILVA DA "PINTURA QUE FIZ EM VINTE TOCHAS A 500 REIS CADA UMA". (1877)
- 1877**  
Nº 69 EM 20 DE ABRIL DE 1877, A ORDEM 3 DE S. DOMINGOS PAGOU 4\$000 A BERLAMINO MAXIMIANO DA SILVA POR "PINTURAS QUE FEZ EM 8 TOXAS A 500 REIS". (1877)
- 1877**  
Nº 70 EM 31 DE JULHO DE 1877, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE ST. ANA PAGOU 10\$000 A BERLAMINO MAXIMIANO DA SILVA "POR QUE PINTEI TOXAS DA IRMANDADE". (1877)
- 1878**  
Nº 71 EM 31 DE JULHO DE 1878, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE ST. ANA PAGOU 13\$000 A BERLAMINO MAXIMIANO DA SILVA "DE PINTURA DE 26 TOCHAS PARA AS FESTAS DO ORAGO E SENHORA ST. ANA". (1878)
- 1878**  
Nº 72 EM 1878, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE ST. ANA PAGOU 13\$000 "A BERLAMINO MAXIMIANO PELA PINTURA DE 26 TOCHAS".
- 1880**  
Nº 76 EM 23 DE NOVEMBRO DE 1880, A ORDEM 3 DE S. DOMINGOS PAGOU 54\$000 A BELARMINO MAXIMINIANO DA SILVA POR "DOURAR E PINTAR DE PRETO 4 TOCHEIROS GRANDES". 1880

**SILVA, BELARMINO MAXIMINIANO DA**

- 1880**  
Nº 73 ENTRE 1879-1880, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE ST. ANA PAGOU 10\$000 "A BELARMINO MAXIMIANO DA SILVA PELA PINTURA DE VINTE TOCHAS." (1879-1880)
- 1880**  
Nº 74 EM 2 DE AGOSTO DE 1880, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE ST. ANA PAGOU 10\$000 A BELARMINO MAXIMIANO DA SILVA "DA PINTURA DE VINTE TOXAS". (1880)
- 1881**  
Nº 75 EM 17 DE MARÇO DE 1881, A ORDEM 3 DE S. DOMINGOS PAGOU 9\$000 A BELARMINO MAXIMINIANO DA SILVA DE "PINTURAS QUE FIZ EM DEZOITO TOCHAS A 500 REIS". (1881)
- 1882**  
Nº 77 EM 16 DE FEVEREIRO DE 1882, A ORDEM 3 DE S. DOMINGOS PAGOU 8\$000 A BELARMINO MAXIMINIANO DA SILVA DE "PINTURAS QUE FIZ EM DEZESSEIS TOCHAS" A 500 REIS CADA. (1882)
- 1884**  
Nº 78 EM 19 DE JANEIRO DE 1884, A ORDEM 3 DE S. DOMINGOS PAGOU 30\$000 A BELARMINO MAXIMINIANO DA SILVA DE "CONCERTOS E PRATIAMENTOS QUE FIZ EM 6 CASTICAIS DE PAU". 1884

**SILVA, BOAVENTURA RIBEIRO DA**

- 1805**  
Nº 450 EM 4 DE DEZEMBRO DE 1805, A ST. CASA PAGOU 12\$000 "A BOAVENTURA RIBEIRO DA SILVA.....IMPORTE DA PINTURA QUE FEZ NAS JANELLAS DA SECRETARIA DESTA ST. CAZA, E EM HUMA PROPRIEDADE A ELLA PERTENCENTE". (1805)

**SILVA, INACIO MARQUES DA**

- 1815**  
Nº 606 EM 30 DE AGOSTO DE 1815, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 170\$000 A "IGNACIO MARQUES DA SILVA...PELLA PINTURA QUE PINTEI NA DITTA FREGUEZIA DAS PORTAS E JANELLAS". (1815)

**SILVA, JOÃO GOMES DA**

- 1801**  
Nº 451 EM 20 DE OUTUBRO DE 1801, A IRMANDADE DE N. SRA. DO ROSARIO DOS PRETOS PAGOU 53\$150 A JOÃO GOMES DA SILVA "PARA A PINTURA DA OBRA DA MESMA IGREJA". (1801)

**SILVA, JOSÉ RAIMUNDO DA**

- 1837**  
Nº 172 EM OUTUBRO DE 1837, JOSÉ RAIMUNDO DA SILVA PINTOU AS "BARRAS DO CORPO DA CAPELA DE S. JOSÉ, DA CAPELA MOR, A PINTURA DAS PAREDES E TECTO DA MESMA, DO ARMARIOZINHO E PEDESTAES DO ARCO CRUZEIRO E DAS BARRAS DA SACRISTIA, PINTURA NO LUGAR ONDEESTA O ESGUIXO, HUMA MAO DE BRANCO NO FORRO DA DITA SACRISTIA E POR DENTRO DO ARMARIO DELA E A PINTURA DO ALTARSINHO DA PORTARIA SOBRE O QUAL ESTA O PAINEL DE N. SRA. DAS DORES". (1841)
- 1841**  
Nº 174 EM 4 DE ABRIL DE 1841, A ORDEM 3 DO CARMO PAGOU 60\$000 A JOSÉ RAIMUNDO DA SILVA "PROVENIENTE DA PINTURA QUE FIS, A ENCARNACAO DA IMAGEM DO SNR., DA LAVAGEM DO BOM E MAO/LADRAO, E O VERNIS EM TODA A ARMACAO DO PASSO, E ALGUMAS MIUDEZAS MAIS".(1841)
- 1841**  
Nº 173 EM 26 DE ABRIL DE 1841, A ORDEM 3 DO CARMO PAGOU 5\$000 A JOSÉ RAIMUNDO DA SILVA "DA INCERCAO DA IMAGEM DE NOSSA SENHOR DO CARMO E SEU MENINO DEOS". (1841)
- 1844**  
Nº 169 EM 26 DE MAIO DE 1844, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 70\$000 A JOSÉ RAIMUNDO DA SILVA "DA PINTURA FEITA NA CAZA" DA DITA IRMANDADE. (1844)
- 1844**  
Nº 175 EM 1844, A IRMANDADE DE N. SRA. DO BOQUEIRAO PAGOU 2\$080 "A JOSÉ RAIMUNDO DA SILVA POR PINTURAS DAS TOCHAS". (1844)
- 1845**  
Nº 167 ENTRE 1844-1845, A IRMANDADE DE N. SRA. DA SAUDE E GLORIA PAGOU 55\$000 "AO MESTRE PINTOR JOSÉ RAIMUNDO DA SILVA POR PINTAR SEIS PAINEIS PARA O CORPO DA IGREJA, PINTURA, E DOURAMENTO DO NICHU DA SECRETARIA". (1844-1845)

**SILVA, JOSÉ RAIMUNDO DA**

- 1850  
Nº 170 ENTRE 1849-1850, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 220\$000 "A JOSÉ RAIMUNDO (DA SILVA), IMPORTANCIA DA PINTURA ". (1849-1850)
- 1851  
Nº 171 AOS 16 DE AGOSTO DE 1851, O TESOUREIRO DO COLEGIO DE S. JOAQUIM GASTOU 18\$000 COM "JOSÉ RAIMUNDO DA SILVA POR PRATEAR 16 CASTICAES". (1951)
- 1852  
Nº 166 EM 29 DE MARÇO DE 1852, A ORDEM 3 DO CARMO PAGOU 18\$450 A JOSÉ RAIMUNDO DA SILVA, 16\$000 PELA "PINTURA DO SANTO SUDARIO" E O RESTO POR OUTROS TRABALHOS. (1852)
- 1852  
Nº 168 EM 7 DE ABRIL DE 1852, A ORDEM 3 DO CARMO PAGOU 12\$000 A JOSÉ RAIMUNDO DA SILVA PELA "PINTURA DA CRUZ CALVARIO, ESCADAS" ETC. (1852)

**SILVA, MANOEL INACIO DA**

- 1847  
Nº 176 AOS 23 DE FEVEREIRO DE 1847, A IRMANDADE DO SR. DOS PASSOS DA IGREJA DA AJUDA PAGOU 24\$000 A MANOEL INACIO DA SILVA "DOS SEIS PASSOS DA RUA QUE PINTEI ". UM DESSES PASSOS FICA NO PACO SALDANHA. (1847)

**SILVEIRA, FELISBERTO RAFAEL DA**

- 1841  
Nº 393 EM 25 DE SETEMBRO DE 1841, A IRMANDADE DO S.B.J. DA CRUZ PAGOU 12\$800 A FELISBERTO RAFAEL DA SILVEIRA "PROVENIENTE DA PINTURA E DOURAMENTO DE TRINTA E SEIS TOXAS E QUATRO VELLAS". (1841)

**SOUZA, ALBINO PEREIRA**

- 1835  
Nº 852 EM 20 DE DEZEMBRO DE 1835, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 20\$000 "A COMPRA DE SEIS LIVROS DE OURO PARA O DOURAMENTO DOS CITADOS RAMALHATES DE ALTAR".

**SOUZA, ALBINO PEREIRA DE**

- 1835  
Nº 596 EM 30 DE JULHO DE 1835, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 22\$000 A ALBINO PEREIRA DE SOUZA "POR CONTA DOS DOURADOS DOS RAMALHETES QUE ESTOU DOURANDO POR ESTA MESMA ORDEM". O DITO PINTOR SO ASSINOU COM UMA CRUZ, "POR NAO SABER ELLE LER NEM ESCREVER". COMO CONSTA DO RECIBO SEGUINTE, TRATOU-SE DE RAMALHETES DE TALHA. (1835)
- 1835  
Nº 424 EM 30 DE JULHO DE 1835, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 22\$000 "A ALBINO PEREIRA DE SOUZA POR CONTA DO DOURAMENTO DOS RAMALHETES DOS ALTARES". (1835)
- 1849  
Nº 593 AOS 4 DE MAIO DE 1849, A IRMANDADE DO SR. DOS PASSOS DA IGREJA DA AJUDA PAGOU 9\$280 A ALBINO PEREIRA DE SOUZA "DE EMCARNAR DUAS IMAGENS DE SANTO CRISTO, A SABER HUMA GRANDE POR 6\$000 E HUMA PEQUENA POR 3\$000 E HUMA COROA DE ESPINHOS POR DUZENTOS E OITENTA". (1849)

**SOUZA, ALEXANDRE DE**

- 1802  
Nº 453 EM 22 DE AGOSTO DE 1802, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 40\$500 A O PINTOR ALEXANDRE DE SOUZA "DE PINTAR AS PORTAS E JANELLAS DO FRONTESPICIO DA IGREJA". (1802)
- 1817  
Nº 449 ENTRE 1816-1817, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 7\$780 "AO MESTRE ALEXANDRE DE SOUZA.....DA PINTURA DAS PORTAS DA IGREJA A OLIO, E JANELLAS". (1816-1817)
- 1817  
Nº 454 ENTRE 1816-1817, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 7\$780 "AO MESTRE ALEXANDRE DE SOUZA.....DA PINTURA DAS PORTAS DA IGREJA A OLIO, E JANELLAS". (1816-1817)

**SOUZA, CIPRIANO FRANCISCO DE**

- 1850  
Nº 583 ENTRE 1849-1850, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PILAR PAGOU 58\$000 "A CIPRIANO FRANCISCO DE SOUZA PELO QUADRO QUE FEZ POR BAIXO DO CORO". (1849-1900)

**SOUZA, CIPRIANO FRANCISCO DE**

1859 EM 1859, CIPRIANO FRANCISCO DE SOUZA FEZ A PROPOSTA A IRMANDADE DO  
Nº 582 SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO DE DOURAR E PINTAR A DITA IGREJA PELA QUANTIA  
DE 11.000\$000. (1859)

**SOUZA, GABRIEL NUNES DE**

1823 ENTRE 1822-1823, A IRMANDADE DO SR. DO BOMFIM PAGOU 16\$000 REIS "A GABRIEL NUNES  
Nº 474 DE SOUZA DA PINTURA DA SACRISTIA". (1822-1823)

1829 ENTRE 1828-1829, A IRMANDADE DE N. SRA. DO ROSARIO DOS PRETOS PAGOU 16\$000 "A  
Nº 474 GABRIEL NUNES DE SOUZA PELA PINTURA DA CAZA". (1828-1829)

**SOUZA, JOÃO JOSÉ ALVAREZ**

1859 ENTRE 1858-1859, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 48\$160 "A  
Nº 588 JOÃO JOSÉ ALVAREZ DE SOUZA PELA PINTURA QUE FEZ". (1858-1859)

**SOUZA, JOÃO JOSÉ ALVES DE**

1857 ENTRE 1856-1857, A IRMANDADE DE N.SR. DA SAUDE E GLORIA PAGOU 8\$000 "A JOÃO JOSÉ  
Nº 537 ALVES DE SOUZA POR PINTAR QUATRO PORTAS, TRES CABECAS DOS SINOS". (1856-1857)

1859 EM 25 DE JUNHO DE 1859, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU  
Nº 587 48\$160 A JOÃO JOSÉ ALVES DE SOUZA "DA PINTURA QUE FIZ NA CAZA DA LADEIRA DO  
CARMO.....DA PINTURA DA PORTA DO QUINTAL DA IGREJA"DO PASSO. (1859)

**SOUZA, JORGE DE**

1839 EM 22 DE AGOSTO DE 1839, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU  
Nº 396 3\$120 A JORGE DE SOUZA "DA PINTURA DE TREZE TOXAS A 240 REIS CADA HUMA". (1839)

1841 EM 3 DE MAIO DE 1841, A ORDEM 3. DE SAO DOMINGOS PAGOU 2\$321 A JORGE DE SOUZA "DE  
Nº 395 ENCARNACAO DE QUATRO IMAGENS DE CHRISTO". (1841)

1841 EM 15 DE ABRIL DE 1841, A ORDEM 3. DE SAO DOMINGOS PAGOU 2\$600 A JORGE DE SOUZA  
Nº 394 "DA ENCARNACAO DE HUMA IMAGEM DE CHRISTO COM SUA CRUZ DE JACARANDA, E  
OUTRA DITA PRATEADA". (1841)

**SOUZA, JOSÉ DE AZEVEDO E**

1810 NO DIA 23 DE MARCO DE 1810, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 13\$920 A JOSÉ DE AZEVEDO E  
Nº 271 SOUZA "DA PINTURA DAS PORTAS DA IGREJA E CORREDORES". (1810)

1814 EM 6 DE NOVEMBRO DE 1814, SOMOS INFORMADOS QUE A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU  
Nº 272 3\$120 "A JOSÉ DE AZEVEDO E SOUZA, DE 13 TOCHAS QUE PINTOU". (1814)

1815 NO DIA 25 DE MARCO DE 1815, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 9\$840 REIS "A JOSÉ DE  
Nº 278 AZEVEDO SOUZA, DA PINTURA DAS TOCHAS PARA A PROCISSAO". (1815)

1817 NO DIA 25 DE OUTUBRO DE 1817, SOMOS INFORMADOS QUE A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU  
Nº 276 53\$280 REIS "A JOZE DE AZEVEDO DE PRATIAE 12 CASTICAES HUMA CRUS, E 4  
EVANGELISTAS". (1817)

1817 NO DIA 25 DE OUTUBRO DE 1817, SOMOS INFORMADOS QUE A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU  
Nº 277 6\$400 REIS "AO PINTOR JOSÉ DE AZEVEDO" POR TRABALHOS EM CASAS DA DITA ORDEM.  
(1817)

1818 EM 5 DE FEVEREIRO DE 1818, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU MAIS 24\$000 REIS AO PINTOR,  
Nº 284 JOSÉ DE AZEVEDO E SOUZA, PARA COMPLETAR OS 36\$000 REIS, SOMA PELA QUAL  
PROMETEU FAZER A "PINTURA DAS IMAGENS DO SETE PASSOS" DA IGREJA DA DITA ORDEM.  
(1818)

**SOUZA, JOSÉ DE AZEVEDO E**

- 1818**  
Nº 275 ENTRE 1817-1818, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU A QUANTIA DE 960 REIS AO MESTRE PINTOR, JOSÉ DE AZEVEDO E SOUZA "DE RETOCAR A IMAGEM DE SANCTA THEREZA". (1817-1818)
- 1818**  
Nº 280 EM 15 DE JANEIRO DE 1818, O PINTOR, JOSÉ DE AZEVEDO E SOUZA RECEBEU DA ORDEM 3. DO CARMO "DOZE MIL REIS POR CONTA DA PINTURA DAS IMAGENS DO SETE PASSOS CUJAS AS AJUSTEI POR TRINTA E SEIS MIL REIS". (1818)
- 1818**  
Nº 281 ENTRE 1817-1818, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU A QUANTIA DE 36\$000 REIS "AO MESTRE PINTOR JOZE DE AZEVEDO E SOUZA DE PINTAR AS IMAGENS DA IGREJA". (1817-1818)
- 1818**  
Nº 279 EM 5 DE FEVEREIRO DE 1818, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU MAIS 24\$000 REIS AO PINTOR, JOSÉ DE AZEVEDO E SOUZA, PARA COMPLETAR OS 36\$000 REIS, SOMA PELA QUAL PROMETEU FAZER A "PINTURA DAS IMAGENS DO SETE PASSOS" DA IGREJA DA DITA ORDEM. (1818)
- 1824**  
Nº 268 EM 15 DE ABRIL DE 1824, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 11\$520 A JOSÉ DE AZEVEDO E SOUZA "DE TRINTA E SEIS TOXAS QUE PINTEI A TREZENTOS E VINTE CADA HUMA PARA A PROCISSAO DE 6. FEIRA DA PAIXAO". (1824)
- 1824**  
Nº 274 ENTRE 1823-1824, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 8\$000 REIS "A JOZE DE AZEVEDO, E SOUZA DA PINTURA DOS BANCOS E GRADE DE FERRO". (1823-1824)
- 1824**  
Nº 273 EM 1824, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 5\$190 REIS "A JOZE DE AZEVEDO E SOUZA, DA PINTURA, E PROMTIFICACAO DO SENHOR RESSUSSITADO, ANJO SEPULCHRO, E PAUTA". (1824)
- 1824**  
Nº 269 EM DEZEMBRO DE 1824, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 11\$520 PELA "PINTURA DE 36 TOXAS COMO (CONSTA) DO RECIBO DE JOZE DE AZEVEDO E SOUZA". (1824)
- 1825**  
Nº 264 EM 19 DE MARCO DE 1825, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU A QUANTIA DE 11\$520 A JOSÉ DE AZEVEDO E SOUZA POR "TRINTA E SEIS TOXAS, QUE PINTEI PARA ESTA VEN. ORDEM 3. DE N. SRA. DO CARMO". (1825)
- 1825**  
Nº 263 EM 1825, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 22\$000 "A JOZE DE AZEVEDO E SOUZA, DE ENCARNAR O SENHOR DO TRONO E ENVERNIZAR A CRUZ". (1825)
- 1825**  
Nº 270 EM 1825, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 11\$520 A JOSÉ DE AZEVEDO E SOUZA POR UM TRABALHO DE PINTURA NAO ESPECIFICADA. (1825)
- 1825**  
Nº 267 EM 20 DE JULHO DE 1825, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 22\$000 A JOSÉ DE AZEVEDO E SOUZA "DE INCARNAR A IMAGEM DE CHRISTO DO TRONO JUNTO COM A CRUS". (1825)
- 1826**  
Nº 265 EM 28 DE OUTUBRO DE 1826, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 9\$840 "AO PINTOR JOZE DE AZEVEDO E SOUZA, IMPORTANCIA DA PINTURA DE 12 TOXAS PARA OS IRMAOS DA MEZA DO PREZENTE ANNO DE 1826 PARA 1827". (1826)
- 1827**  
Nº 260 EM 19 DE ABRIL DE 1827, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 13\$440 A JOSÉ DE AZEVEDO E SOUZA "DE TRINTA E SEIS TOXAS E O CIRIO E AS TRES VELAS TORCIDAS PARA ALELUIA". (1827)
- 1827**  
Nº 266 EM 19 DE ABRIL DE 1827, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 7\$000 "AO MESTRE PINTOR JOSÉ DE AZEVEDO E SOUZA, PROVENIENTES DAS PINTURAS QUE FEZ NESTA VENERAVEL ORDEM". (1827)

**SOUZA, JOSÉ DE AZEVEDO E**

- 1827  
Nº 261 EM 28 DE ABRIL DE 1827, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 6\$400 AO PINTOR, JOZE DE AZEVEDO E SOUZA "DE DEZESSEIS JARRAS QUE PRATIEI PARA A MESMA ORDEM". (1827)
- 1828  
Nº 255 EM 16 DE FEVEREIRO DE 1828, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 8\$000 AO PINTOR JOSÉ DE AZEVEDO E SOUZA "DE DAR PRETO EM TODAS AS GRADES DE FERRO DO CARNEIRO E AS DE CIMA DA CAPELINHA E CAZA DOS VIGARIOS". (1828)
- 1828  
Nº 259 EM 16 DE MAIO DE 1828, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 2\$000 AO PINTOR JOZE DE AZEVEDO E SOUZA "DA PAUTA QUE PINTEI PARA OS IRMAOS COMVIDADOS PARA A PROCISSAO DE 6 FEIRA MAIOR". (1828)
- 1828  
Nº 258 EM 15 DE OUTUBRO DE 1828, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 10\$880 "AO MESTRE PINTOR JOSÉ DE AZEVEDO E SOUZA, IMPORTANCIA DE 34 TOXAS QUE PINTOU PARA A PROCISSAO DO ENTERRO DO SENHOR". (1828)
- 1828  
Nº 262 EM 2 DE MARCO DE 1828, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 11\$000 AO PINTOR JOSÉ DE AZEVEDO E SOUZA "DA PINTURA DO PASSO DO DECIMENTO, E BARRAS DO CORREDOR DA VARANDA". (1828)
- 1828  
Nº 257 EM 4 DE MAIO DE 1828, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 11\$000 "AO MESTRE PINTOR JOSÉ DE AZEVEDO E SOUZA, POR PINTAR AS PILICAS DOS BRACOS DO SENHOR, 2 TITULOS, 3 CRAVOS, 2 MARTELOS, E PRATIAI OS VASOS DAS 3 MARIAS E DOURAR AS FOLHAS DO LIVRO DE S. JOSÉ, TUDO PARA SERVIR EM 6. FEIRA MAIOR, E PROCISSAO". (1828)
- 1828  
Nº 256 EM 29 DE MARCO DE 1828, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 46\$000 AO PINTOR JOSÉ DE AZEVEDO E SOUZA "DA PINTURA DAS BARRAS DOS CORREDORES E CAZA DA CERA E A CAPELINHA DA MESMA ORDEM". (1828)
- 1829  
Nº 253 EM 17 DE ABRIL DE 1829, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 100\$000 AO PINTOR, JOSÉ DE AZEVEDO E SOUZA "POR DOURAR A NOVA URNA, TODA ENTALHADA, FEITA ESTE ANNO PARA O DEPOSITO DO TUMULO DO SENHOR, RECOLHIDA A PROCISSAO DO ENTERRO". (1829)
- 1829  
Nº 250 EM 17 DE ABRIL DE 1829, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 640 REIS AO PINTOR JOSÉ DE AZEVEDO E SOUZA "POR ENSANGOENTAR A TOALHA COM QUE SE CINGE O SENHOR". (1829)
- 1829  
Nº 254 EM 17 DE ABRIL DE 1829, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 9\$600 AO PINTOR, JOSÉ DE AZEVEDO E SOUZA "PARA DOIRAR DE NOVO AS 4 MACINETAS DE COMPOR O ANDOR DE N. SRA. DA SOLEDADE NO DIA DE 6. FEIRA MAIOR, E NA PROCISSAO DE N. SNRA. DO CARMO". (1829)
- 1829  
Nº 251 EM 17 DE ABRIL DE 1829, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 20\$000 "AO NOSSO IRMAO PINTOR JOSÉ DE AZEVEDO E SOUZA DE ENCARNAR DE NOVO A SAGRADA IMAGEM DE N. SNR. MORTO". (1829)
- 1829  
Nº 252 EM OUTUBRO DE 1829, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 36\$000 "AO MESTRE PINTOR JOZE DE AZEVEDO E SOUZA, IMPORTANCIA DA PINTURA DAS PORTAS, JANELLAS, E CORREDORES" DA DITA ORDEM. (1829)
- 1829  
Nº 249 EM 22 DE JUNHO DE 1829, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 12\$480 "A JOZE DE AZEVEDO E SOUZA POR TOXAS QUE PINTOU PARA ESTA ORDEM". (1829)
- 1830  
Nº 248 EM 17 DE OUTUBRO DE 1830, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 39\$200 A JOSÉ DE AZEVEDO E SOUZA "DE QUARENTA E OITO TOXAS QUE PINTEI E 20\$000 DA PINTURA DA SANCHRISTIA". (1830)



**SOUZA, JOSÉ DE AZEVEDO E**

1830 EM 4 DE FEVEREIRO DE 1830, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 10\$000 A JOSÉ DE AZEVEDO E  
Nº 247 SOUZA DA "PINTURA DAS TOXAS". (1830)

1831 EM 24 DE ABRIL DE 1831, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 18\$800 "A JOZE DE AZEVEDO E  
Nº 246 SOUSA, IMPORTANCIA DE 44 TOCHAS QUE PINTOU PARA A PROCISSAO DO ENTERRO DO  
SENHOR". (1831)

**SOUZA, JOSÉ JOÃO ALVES DE**

1860 ENTRE 1857-1860, A IRMANDADE DE N.SRA.DA SAUDE E GLORIA PAGOU 14\$000 "AO MESTRE  
Nº 536 PINTOR JOZE JOÃO ALVES DE SOUZA" POR TRABALHO NAO ESPECIFICADO. (1857-1860)

**SOUZA, LUIS DE**

1826 EM 18 DE AGOSTO DE 1826, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 24\$000 A LUIS DE SOUZA "DA  
Nº 465 PINTURA QUE FIS NAS CAZAS NOVAS DO TABOAO". (1826)

**SOUZA, MARCELINO GUEDES DE**

1820 ENTRE 1818-1820, A IRMANDADE DO BOMFIM PAGOU A IMPORTANCIA DE 53\$360 "A  
Nº 594 MARCELINO GUEDES DE SOUZA PELA PINTURA DE SEIS IMAGENS DE CHRISTO, DA IMAGEM  
DE NOSSA SENHORA DA GUIA, E A DE S.GONCALO". (1818-1820)

1826 ENTRE 1825-1826, O TESOUREIRO DA IGREJA DO BOMFIM PAGOU 47\$300 "A MARCELINO  
Nº 467 GUEDES DE SOUZA DE PRATIAE 45 CASTICAES". (1825-1826)

**ST. ESCOLASTICA, JOAQUIM LOPES DE**

1803 EM 17 DE JULHO DE 1803, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU  
Nº 448 32\$000 A JOAQUIM LOPES DE ST. ESCOLASTICA "DA PINTURA DA CAZA NOVA DA IRMANDADE  
DEFRONTE A IGREJA". (1803)

**ST. ROZA, FELIX DE SOUZA**

1816 EM 28 DE JANEIRO DE 1816, A ST. CASA PAGOU 12\$000 "DAS PINTURAS QUE MANDOU FAZER  
Nº 432 POR ORDEM DA MEZA PELO MESTRE FELIX DE SOUZA SANTA ROZA". (1816)

**ST.ANA, FELIX COELHO DE**

1808 EM 25 DE MAIO DE 1808, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 10\$480 REIS A FELIX COELHO DE  
Nº 644 ST.ANA "PROCEDIDOS DA PINTURA QUE FIS EM 41 TOXAS". (1808)

**ST.ANA, INOCENCIO DE**

1833 EM 6 DE AGOSTO DE 1833, A ORDEM 3.DE SAO DOMINGOS PAGOU 20\$000 A INOCENCIO DE  
Nº 498 ST.ANA "DAS PINTURAS QUE FIS PELA ORDEM 3.DE SAO DOMINGOS". (1833)

1833 EM 7 DE DEZEMBRO DE 1833, A ORDEM 3.DE SAO DOMINGOS PAGOU 4\$000 A INOCENCIO DE  
Nº 497 SANTA ANA "DE PINTAR A CASA NR.2, PORTAS, JANELAS E GRADES". (1833)

**ST.ANA, JOAQUIM GERVASIO DE**

1829 EM 10 DE SETMBRO DE 1829,A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO  
Nº 500 PAGOU 37\$400 "A JOAQUIM DE ST.ANNA..DA INCARNACAO DE HUMA IMAGEM DO S.CRISTO E  
CARVALHO E MADALENA DA SACRISTIA E DA PINTURA DE HUMA CAZA PERTENCENTE A  
MESMA IRMANDADE". (1829)

1833 EM 31 DE AGOSTO DE 1833, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU  
Nº 499 20\$000 A JOAQUIM DE ST.ANNA "DA PINTURA DA CAZA A BAIXA DOS SAPATEIROS". (1833)

1834 EM 26 DE MARCO DE 1834, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 18\$000 A JOAQUIM GERVASIO DE  
Nº 484 ST.ANA "DA PINTURA, QUE FIS NA DITTA ORDEM 3." (1834)

1835 EM 1835, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 640 REIS "AO PINTOR STA.ANNA PARA ENCARNAR E  
Nº 483 IMBETUMAR OS PES DE S.JOÃO EVANGELISTA". (1835)

1835 ENTRE 1834-1835, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 6\$000  
Nº 493 "AO PINTOR JOAQUIM GERVASIO DE ST. ANNA DA PINTURA DA DITA PORTA E DAS MESMAS  
DOS OUTROS SINOS". (1834-1835)

**ST.ANA, JOAQUIM GERVASIO DE**

- 1852  
Nº 494 EM 13 DE OUTUBRO DE 1852, A ORDEM 3.DO CARMO PAGOU 80\$000 A JOAQUIM GERVAZIO DE ST.ANA "DA PINTURA QUE FIZ NA FRENTE DA DITA ORDEM". (1852)
- 1859  
Nº 487 EM 31 DE OUTUBRO DE 1859, A ORDEM 3.DO CARMO PAGOU 10\$000 A JOAQUIM GERVASIO DE ST.ANA "DA PINTURA QUE EU FIZ NA MESMA ORDEM". (1859)
- 1859  
Nº 486 EM 14 DE OUTUBRO DE 1859, A ORDEM 3.DO CARMO PAGOU 130\$000 A JOAQUIM GERVASIO DE ST.ANA "DA PINTURA QUE FIZ NA MESMA IGREJA". (1859)
- 1860  
Nº 491 ENTRE 1859-1860, A ORDEM 3.DO CARMO PAGOU 10\$00 A "JOAQUIM GERVASIO DE ST.ANNA POR PINTURA DOS CARNEIROS". (1859-1860)
- 1860  
Nº 488 ENTRE 1859-1860, A ORDEM 3.DO CARMO PAGOU 30\$000 A "JOAQUIM GERVASIO DE ST.ANNA POR ENCARNAR DUAS IMAGENS". (1859-1860)
- 1860  
Nº 489 EM 18 DE JANEIRO DE 1860, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 30\$000 AO PINTOR JOAQUIM GERVASIO DE ST.ANA "DAS IMAGENS DE CRISTO QUE PINTEI E A NOSSA SENHORA, A SABER 10\$000 DOS CRISTOS E 20\$000 DO CONSERTO E PINTURA DE NOSSA SENHORA". (1860)
- 1861  
Nº 490 EM 27 DE MARÇO DE 1861, A ORDEM 3.DO CARMO PAGOU 20\$000 "AO PINTOR GERVASIO DE ST.ANA" POR UMA TRABALHO NAO ESPECIFICADO. (1861)
- 1863  
Nº 485 EM 31 DE OUTUBRO DE 1863, A ORDEM 3.DO CARMO PAGOU 66\$000 "A JOAQUIM GERVAZIO DE ST.ANA PELA PINTURA DE PORTAS E GRADES". (1863)

**ST.ROZA, ANTONIO DE SOUZA**

- 1820  
Nº 492 EM 23 DE JUNHO DE 1820, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 5\$760 AO PINTOR ANTONIO DE SOUZA ST. ROZA "DA PINTURA DOS SEIS CASTICAES PEQUENOS DO CARNEIRO". (1820)

**TEOFILO, ELLESBAO**

- 1855  
Nº 557 EM 1855, A IRMANDADE DE N.SRA. DO BOQUEIRAO PAGOU 17\$757 "A ELLESBAO THEOFILO POR SALDO DA PINTURA QUE FEZ EM 1854". (1854-1855)

**TORRES, JOAQUIM DE ST. ANA**

- 1835  
Nº 425 ENTRE 1834-1835, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 10\$240 "AO PINTOR JOAQUIM DE ST. ANNA TORRES DO PRATIAMENTO DAS QUATRO JARRAS NOVAS". (1834-1835)

**TUDIO, MARCOS AURELIO**

- 1858  
Nº 519 EM 3 DE FEVEREIRO DE 1858, A IRMANDADE DO SR.DO BOMFIM PAGOU 200\$000 A MARCOS AURELIO TUDIO "DA PINTURA DAS PORTAS DO INTERIOR DA IGREJA, BANCOS, GRADES DE FERRO DO EXTERIOR E RETOQUES EM PAREDES A COLA". (1858)

**VALADAO, JOAQUIM JOSÉ MARTINZ**

- 1852  
Nº 574 ENTRE 1851-1852, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PILAR PAGOU 33\$000 "A JOAQUIM JOSÉ MARTINZ VALLADAO POR ENCARNAR AS IMAGENS DO SR.DO BOM CAMINHO E S. SEBASTIAO". (1851-1852)

**VALONGO, TEOTONIO FERREIRA**

- 1852  
Nº 578 ENTRE 1851-1852, A IRMANDADE DO SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PILAR PAGOU 35\$000 "A THEOTONIO FERREIRA VALONGO PELA PINTURA QUE FEZ NA CAZA DA IRMANDADE AO LARGO DO PILAR". (1851-1852)

**VAZ, MANOEL**

- 1851  
Nº 553 EM AGOSTO DE 1851, O PINTOR, MANOEL VAZ TRABALHOU NA ORDEM 3. DE S. DOMINGOS DE EMPREITADA, PINTANDO "AS FLORES DOS NIXOS". (1851)
- 1851  
Nº 568 DE 25 DE JULHO ATE 9 DE AGOSTO DE 1851, O PINTOR MANOEL VAZ TRABALHOU NAS OBRAS DE PINTURA DA ORDEM 3. DE S. DOMINGOS. (1851)

**VELASCO, ANTONIO JOAQUIM FRANCO**

- 1817  
Nº 604 EM 6 DE SETEMBRO DE 1817, NO EDIFICIO DA ASSOCIACAO COMERCIAL FOI INAUGURADO O RETRATO DO CONDE DOS ARCOS, PINTADO POR ANTONIO JOAQUIM FRANCO VELASCO. NO MUSEU DO ESTADO DA BAHIA SE GUARDA UM RETRATO DO CONDE DOS ARCOS DO MESMO PINTOR QUE PARECE TER SIDO O ESTUDO DO ACIMA MENCIONADO. (1817)
- 1818  
Nº 607 AOS 20 DE FEVEREIRO DE 1818, O PINTOR ANTONIO JOAQUIM FRANCO VELASCO FOI CONTRATADO PELA IRMANDADE DO SR. DO BOMFIM PARA DOURAR E PINTAR A DITA IGREJA. (1818)
- 1820  
Nº 605 ENTRE 1818-1820, A IRMANDADE DO SR. DO BOMFIM PAGOU 7:355\$840 REIS "A ANTONIO JOAQUIM FRANCO VELASCO, PELA PINTURA, E DOURAMENTO DE TODA A IGREJA" DO BOMFIM. (1818-1820)

**VELOZO, LUIS PEREIRA**

- 1845  
Nº 354 EM 19 DE SETEMBRO DE 1845, A IRMANDADE DO S.B.J. DA CRUZ DA IGREJA DA PALMA PAGOU 7\$640 A LUIS PEREIRA VELOZO "DE VINTE E SEIS TOXAS QUE PINTEI". (1845)

**VELOZO, TRANQUILINO PEREIRA**

- 1823  
Nº 322 ENTRE 1822-1823, A IRMANDADE DO SR. DO BOMFIM PAGOU 31\$560 REIS "A TRANQUILINO PEREIRA VELLOZO DE PINTAR AS MEDIDAS". (182-1823)
- 1824  
Nº 321 ENTRE 1823-1824, A IRMANDADE DO SR. DO BOMFIM PAGOU 47\$265 "A TRANQUILINO PEREIRA VELLOZO DE PINTAR MEDIDAS". (1823-1824)
- 1825  
Nº 323 ENTRE 1824-1825, A IRMANDADE DO SR. DO BOMFIM PAGOU 23\$735 "A TRANQUILINO PEREIRA VELLOZO DAS MEDIDAS QUE PINTOU". (1824-1825)
- 1826  
Nº 324 ENTRE 1825-1826, O TESOUREIRO DA IGREJA DO BOMFIM PAGOU 24\$000 "A TRANQUILINO PEREIRA VELLOZO DE PRATIAIR 20 CASTICAES", E OUTRA SOMA ILEGIVEL PARA PINTAR MEDIDAS. (1825-1826)
- 1827  
Nº 315 ENTRE 1826-1827, A IRMANDADE DO SR. DO BOMFIM PAGOU 17\$440 AO PINTOR TRANQUILINO PEREIRA VELOZO POR UM TRABALHO NAO ESPECIFICADO. (1826-1827)
- 1827  
Nº 318 ENTRE 1826-1827, A IRMANDADE DO SR. DO BOMFIM PAGOU 69\$820 "AO PINTOR TRANQUILINO PEREIRA VELOZO QUE PINTOU AS MEDIDAS". (1826-1827)
- 1828  
Nº 320 ENTRE 1827-1828, A IRMANDADE DO SR. DO BOMFIM PAGOU 96\$090 A "TRANQUILINO PEREIRA VELLOZO DE PINTAR MEDIDAS". (1827-1828)
- 1829  
Nº 319 ENTRE 1828-1829, A IRMANDADE DO SR. DO BOMFIM PAGOU 21\$690 A PINTOR "TRANQUILNO PEREIRA (VELLOZO)PELA PINTURA DE MEDIDAS". (1828-1829)
- 1829  
Nº 314 ENTRE 1828-1829, A IRMANDADE DO SR. DO BOMFIM PAGOU 90\$690 AO PINTOR "TRANQUILINO PEREIRA (VELLOZO)PELA PINTURA DE MEDIDAS". (1828-1829)
- 1830  
Nº 316 ENTRE 1829-1830, O TESOUREIRO DA IGREJA DO BOMFIM PAGOU 105\$360 "A TRANQUILINO PEREIRA VELOZO DE PINTAR MEDIDAS", E MAIS 10\$00 AO MESMO "DE PINTAR E DOURAR 24 JARROS NOVOS". (1829-1830)
- 1831  
Nº 317 ENTRE 1830-1831, O TESOUREIRO DA IGREJA DO BOMFIM PAGOU 131\$000 A TRANQUILINO PEREIRA VELOZO "DO DOURAMENTO DE 100 CASTICAES". (1830-1831)
- 1833  
Nº 310 EM 1 DE MAIO DE 1833, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 4\$800 A TRANQUILINO PEREIRA VELOZO "DE DOZE TOXAS QUE PINTEI PARA O EMTERRO DO SENHOR."(1833)

**VELOZO, TRANQUILINO PEREIRA**

- 1834**  
Nº 308 ENTRE 1834-1835, A IRMANDADE DO SR. DO BOMFIM PAGOU 150\$000 "A TRANQUILINO PEREIRA VELLOZO POR DOURAR E ESTOFAR DOUS ANJOS DA CAPELA MOR". (1834-1835)
- 1834**  
Nº 311 ENTRE 1833-1834, O TESOUREIRO DA IGREJA DO BOMFIM PAGOU 100\$000 "A TRANQUILINO FERREIRA VELLOZO DE DOURAR E PINTAR 806 MEDIDAS DO SR. DO BOMFIM". (1833-1834)
- 1834**  
Nº 307 EM 26 DE ABRIL DE 1834, A ORDEM 3. DE SAO DOMINGOS PAGOU 5\$760 A TRANQUILINO PEREIRA VELOZO "DE 36 MEDIDAS DOURADAS QUE POR SUA ORDEM FIS PARA A FESTA DE S.GONCALO". (1834)
- 1835**  
Nº 312 ENTRE 1834-1835, O TESOUREIRO DA IGREJA DO BOMFIM PAGOU 200\$000 "A TRANQUILINO PEREIRA VELLOZO PELA PINTURA DA IGREJA E ILUMINACAO". (1834-1835)
- 1835**  
Nº 306 ENTRE 1834-1835, A IRMANDADE DO SR. DO BOMFIM PAGOU 110\$220 A TRANQUILINO PEREIRA VELOZO "DE PINTAR E DOURAR 7917 MEDIDAS". (1834-1835)
- 1835**  
Nº 309 EM 10 DE MAIO DE 1835, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 12\$800 A TRANQUILINO PEREIRA VELOZO "EMPORANCIA DE QUARENTA TOXAS QUE PINTEI PARA A PROCICAO DO EMTERRO DO SENHOR". (1835)
- 1835**  
Nº 313 ENTRE 1834-1835, A IRMANDADE DO SR. DO BOMFIM PAGOU 71\$680 A TRANQUILINO PEREIRA VELOZO "DE PRATIAE 56 CASTICAES". (1834-1835)
- 1836**  
Nº 302 ENTRE 1835-1836, A IRMANDADE DO SR. DO BOMFIM PAGOU 156\$840 A TRANQUILINO PEREIRA VELOZO DA PINTURA DE MEDIDAS. (1835-1836)
- 1837**  
Nº 303 ENTRE 1836-1837, A IRMANDADE DO SR. DO BOMFIM PAGOU A TRANQUILINO PEREIRA VELOZO PELA PINTURA DE MEDIDAS. (1836-1837)
- 1839**  
Nº 300 EM 31 DE MARCO DE 1839, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 9\$600 A TRANQUILINO PEREIRA VELOZO "EMPORTE DE 30 TOXAS QUE PINTEI PARA A PROCICAO DO EMTERRO DO SENR.". (1839)
- 1842**  
Nº 289 EM 8 DE MAIO DE 1842, A IRMANDADE DO S.B.J. DA CRUZ DA IGREJA DA PALMA PAGOU 3\$840 A TRANQUILINO PEREIRA VELOZO "DE DOZE TOXAS QUE PINTEI PARA O SNR. DA CRUZ". (1842)
- 1844**  
Nº 297 AOS 31 DE MARCO DE 1844, A IRMANDADE DO SR. DOS PASSOS DA IGREJA DA AJUDA PAGOU 33\$000 A TRANQUILINO PEREIRA VELOZO "DAS TRES CADEIRAS QUE DOUREI E PINTEI PARA OS PADRES DA FESTA, INCLUINDO NESTA QUANTIA O CONSRTO DAS DITAS, DAMASCO PARA OS ASSENTOS, BRIM PARA AS DITAS, (PANO DE) OLANDA PARA A COBERTURA". - ESTAS CADEIRAS AINDA EXISTEM NA IGREJA NOVA. (1844)
- 1844**  
Nº 293 AOS 18 DE MAIO DE 1844, A IRMANDADE DO SR. DOS PASSOS DA IGREJA DA AJUDA PAGOU 3\$640 A TRANQUILINO PEREIRA VELOZO "PELO CONSRTO DA CRUZ DA IMAGEM DA CASA DA MEZA, E A PINTURA DA MESMA, ASSIM COMO DA CRUS GRANDE QUE SERVE NA PROCISSAO".(1844)
- 1844**  
Nº 294 AOS 26 DE AGOSTO DE 1844, A IRMANDADE DO SR. DOS PASSOS DA IGREJA DA AJUDA PAGOU A TRANQUILINO PEREIRA VELOZO "DE TREZE TOXAS QUE PINTEI PARA A FESTA DO MESMO SENHOR". (1844)

**VELOZO, TRANQUILINO PEREIRA**

- 1845**  
Nº 298 AOS 15 DE SETEMBRO DE 1845, A IRMANDADE DO SR. DOS PASSOS DA IGREJA DA AJUDA PAGOU A TRANQUILINO PEREIRA VELOZO "18\$760 DE TREZE TOXAS QUE PINTEI PARA A FESTA DO MESMO SENHOR". (1845)
- 1847**  
Nº 299 AOS 21 DE AGOSTO DE 1847, A IRMANDADE DO SR. BOM JESUS DOS PASSOS DA IGREJA DA AJUDA PAGOU 4\$160 A TRANQUILINO PEREIRA VELOZO "DE TREZE TOXAS QUE PINTEI". (1847)
- 1848**  
Nº 295 AOS 20 DE ABRIL DE 1848, A IRMANDADE DO SR. DOS PASSOS DA IGREJA DA AJUDA PAGOU 3\$000 A TRANQUILINO PEREIRA VELOZO "DE 14 VELAS QUE PINTEI PARA A BANQUETA DA CAPELA". (1848)
- 1848**  
Nº 301 AOS 3 DE MAIO DE 1848, A IRMANDADE DO SR. DOS PASSOS DA IGREJA DA AJUDA PAGOU 4\$160 A TRANQUILINO PEREIRA VELOZO "DA PINTURA DE 13 TOXAS". (1848)
- 1849**  
Nº 305 AOS 4 DE MAIO DE 1849, A IRMANDADE DO SR. DOS PASSOS PAGOU 3\$000 A TRANQUILINO PEREIRA VELOZO "DE 14 VELAS QUE PINTEI PARA A BANQUETA". (1849)
- 1849**  
Nº 304 AOS 18 DE SETEMBRO DE 1849, A IRMANDADE DO SR. DOS PASSOS DA IGREJA DA AJUDA PAGOU 7\$160 A TRANQUILINO PEREIRA VELOZO "DE 13 TOXAS E 14 VELAS QUE PINTEI". (1849)
- 1852**  
Nº 296 EM 28 DE FEVEREIRO DE 1852, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 9\$760 A TRANQUILINO PEREIRA VELOZO "DE 30 TOXAS QUE PINTEI PARA A PROCISSAO DE CINZA". (1852)

**VERGNE, JOAQUIM MAURICIO**

- 1836**  
Nº 420 EM 27 DE AGOSTO DE 1836, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 10\$000 A JOAQUIM MAURICIO VERGNE DE "PRATEAR ONZE BIXEIROS DO TRONO". (1836)
- 1841**  
Nº 414 EM 31 DE MARCO DE 1841, A ORDEM 3. DE SAO DOMINGOS PAGOU 6\$560 A JOAQUIM MAURICIO VERGNE "DO CONCERTO DAS DUAS CREDENCIAS E PARA PINTA-LAS". (1841)
- 1841**  
Nº 413 EM 1. DE ABRIL DE 1841, A IRMANDADE DO S.B.J. DA CRUZ DA IGREJA DA PALMA PAGOU 2\$880 A JOAQUIM MAURICIO VERGNE "DA PINTURA DA NOVE TOCHAS PARA SEXTA FEIRA DAS DORES". (1841)
- 1846**  
Nº 415 AOS 20 DE ABRIL DE 1846, A IRMANDADE DO SR. DOS PASSOS DA IGREJA DA AJUDA PAGOU 7\$600 A JOAQUIM MAURICIO VERGNE "DE HUMA IMAGEM DO SENHOR CRUCIFICADO COM SEOS CRAVOS DE PRATA QUE LHE TROQUEI PARA O ALTA DO SENHOR DA SALVACAO". (1846)
- 1853**  
Nº 418 AOS 23 DE DEZEMBRO DE 1853, O TESOUREIRO DO COLEGIO DE S. JOAQUIM PAGOU 16\$000 "A JOAQUIM MAURICIO VERGNE POR IMAGENS QUE ENCARNOU". (1853)
- 1859**  
Nº 417 EM 26 DE JANEIRO DE 1859, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE ST. ANA PAGOU 32\$000 A JOAQUIM MAURICIO VERGNE "DE DOIS FLOROES DOURADOS PARA O FORRO DO CORREDOR DA MATRIZ, E DOIS GANXOS DE FERRO PARA PENDURAR LUSTRES". (1859)

**VERGNE, LUIS JACINTO**

- 1797**  
Nº 820 NO LIVRO DE IRMAOS DA IRMANDADE DE SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE ST. ANA CONSTA COMO IRMAO "LUIS JACINTO VERGNE, CAZADO, LIVRO 2º, Fo. 108", SEM MAIS NADA; MAS COMO SABEMOS DE OUTRO FONTE DA MESMA IRMANDADE, ENTROU NELA EM 1797.
- 1797**  
Nº 821 NO CATALAGO DOS IRMAOS DA IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DE ST. ANA CONSTA COMO IRMAO "LUIZ JACINTHO VERGNE, ENTRADA EM 1797".
- 1816**  
Nº 819 ENTRE 1816-1817, A IRMANDADE DO SS. SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO PAGOU 86\$400 A LUIS JACINTO VERGNE POR CRUZES, CASTICAIS E 4 IMAGENS DE CRISTOS PRATEADAS.

**VERGNE, LUIS JACINTO**

- 1819**  
Nº 816 ENTRE 1819-1820, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU (UMA QUANTIA ILEGIVEL) "A LUIS JACINTO VERGNE DE PINTAR, E DOURAR A DITA GRADE" DE FERRO DA IGREJA DA DITA ORDEM.
- 1820**  
Nº 818 NO MÊS DE OUTUBRO DE 1820, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 10\$000 REIS AO PINTOR, LUIS JACINTO VERGNE DA PINTURA DA GRADE DE FERRO DA CAPELA-MOR DA DITA ORDEM.
- 1820**  
Nº 817 EM 15 DE OUTUBRO DE 1820, O TESOUREIRO DA ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 10\$00 REIS A LUIS JACINTO VERGNE "DE PINTURA E DOURAR"
- 1826**  
Nº 804 EM 4 DE AGOSTO DE 1826, A ORDEM 3. DE SÃO DOMINGOS PAGOU 4\$800 A LUIS VERGNE "PELA PINTURA DE 15 TOXAS QUE PREPAREI PARA SERVIREM NAS FESTIVIDADES DO ST. PATRIARCA".
- 1827**  
Nº 805 EM 15 DE OUTUBRO DE 1827, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 2\$560 "A LUIS JACINTO VERGNE, IMPORTANCIA DA PINTURA NA DITA GRADE DA PORTA" DA SECRETARIA.
- 1829**  
Nº 822 ENTRE 1829-1830, A IRMANDADE DE NOSSA SENHORA DA SAUDE PAGOU 27\$200 A "LUIS JACINTO VERGNE DE PRATEAR-SE 18 CASTICAES, HUMA CRUZ GRANDE, DUAS DITAS PEQUENAS, E DE CONSERTA-SE ALGUMAS PESSAS, QUE ESTAVAO EM MAU ESTADO".
- 1831**  
Nº 806 ENTRE 1831-1832, A ORDEM 3. DE SÃO DOMINGOS PAGOU 6\$400 POR "DUAS CREDENCIAIS PRONTAS, PINTADAS E DOURADAS A LUIS JACINTO VERGNE".
- 1832**  
Nº 809 EM 23 DE JUNHO DE 1832, A ORDEM 3. DE SÃO DOMINGOS PAGOU 5\$000 A LUIS JACINTO VERGNE "DE DOURAR HUMA PESSA NO ALTAR DE NOSSA SENHORA DO ROSARIO".
- 1832**  
Nº 808 EM 11 DE AGOSTO DE 1832, A ORDEM 3. DE SÃO DOMINGOS PAGOU 76\$000 A LUIS JACINTO VERGNE "IMPORTANCIA DO DOURAMENTO DO NOVO SACRARIO QUE SE FEZ PARA A MESMA ORDEM, FICANDO A MESMA ORDEM OBRIGADA A PAGAR 44\$000 DE MILHEIROS DE OURO QUE SE COMPRARAO... PARA O DITO FEITO."
- 1832**  
Nº 810 EM 3 DE SETEMBRO DE 1832, A ORDEM 3. DE SÃO DOMINGOS PAGOU 4\$000 A LUIS JACINTO VERGNE "POR CONTA DA OBRA, QUE LHE ESTOU APRONTANDO". E EM 22 DO MESMO MÊS E ANO, A DITA ORDEM PAGOU AO MESMO MAIS 3\$040 "DOS QUATRO TOXEIROS, E SUAS ARANDELLAS".
- 1832**  
Nº 807 EM 29 DE JANEIRO DE 1832, A ORDEM 3. DE SÃO DOMINGOS PAGOU 6\$070 A LUIS JACINTO VERGNE PELA PINTURA DE MEDIDAS E PELO CONserto DE TOUXEIROS
- 1833**  
Nº 811 EM 7 DE JANEIRO DE 1833, A ORDEM 3. DE SÃO DOMINGOS PAGOU 4\$000 A LUIS JACINTO VERGNE DE "JARROS PINTADOS E DOURADOS". E NO DIA 28 DE FEVEREIRO DE 1833, A MESMA ORDEM PAGOU-LHE 4\$000 "DE DOURAR O PEDESTAL ONDE SE EXPOE O SACRAMENTO".
- 1833**  
Nº 812 EM 18 DE AGOSTO DE 1833, A ORDEM 3. DE SÃO DOMINGOS PAGOU 32\$320 A LUIS JACINTO VERGNE POR PINTAR TOCHEIROS E CASTICAIS.
- 1834**  
Nº 813 EM 1 DE MAIO DE 1834, A ORDEM 3. DE SÃO DOMINGOS PAGOU 4\$160 A LUIS JACINTO VERGNE POR TREZE TOXEIROS PINTADOS.
- 1836**  
Nº 814 EM 2 DE JANEIRO DE 1836, A SANTA CASA PAGOU 44\$800 "A LUIS JACINTO VERGNE PELA IMPORTANCIA DO CONserto E PRATEAMENTO DE CASTICAES".

**VERGNE, LUIS JACINTO**

1836 EM 30 DE JANEIRO DE 1836, A SANTA CASA PAGOU 26\$560 "A LUIS JACINTHO VERGNE DE  
Nº 815 PRATEAR 65 BICHEIROS E DOUS CEREAS".

**VIEIRA, BENJAMIM**

1859 EM 1859, O PINTOR BENJAMIM VIEIRA FEZ UMA PROPOSTA A IRMANDADE DO  
Nº 508 SS.SACRAMENTO DA IGREJA DO PASSO DE PINTAR E DOURAR A DITA IGREJA POR 8:000\$000.  
(1859)

**VIEIRA, JOÃO NAZARIO DE JESUS**

1848 AOS 14 DE FEVEREIRO DE 1848, A IRMANDADE DO SR. DOS PASSOS PAGOU 72\$040 A JOÃO  
Nº 431 NAZARIO DE JESUS VIEIRA "DO PRATIADO DOS CASTISSAES E JARRAS DA CAPELLA DO  
SENHOR DOS PASSOS". (1848)

**VIRGENS, JOSE FRANCISCO DAS**

1789 POR UM TERMO DE 8 DE JUNHO DE 1789, SOMOS INFORMADOS QUE O MESTRE PINTOR, JOSE  
Nº 849 FRANCISCO DAS VIRGENS ESTAVA FAZENDO A PINTURA DO PACO SALDANHA POR 60\$000,  
QUANDO A OBRA FOI DEBARGADA PELO MESTRE CARPINTEIRO ANTONIO DA COSTA  
BARBOZA, OBRIGANDO-SE O DITO PINTOR A CONCLUIR A DITA PINTURA LOGO QUE FOR  
DESEMBARGADA AQUELA OBRA.

1811 ENTRE AS DESPESAS DA IRMANDADE DO SENHOR DO BOMFIM ENTRE 1811-1812, CONSTAM  
Nº 848 AS SEGUINTE: "FITAS PARA MEDIDAS EM TODO O ANNO E PINTURA DAS DITAS". PAGOU-SE  
150\$680 REIS POR "11 1/2 DUZIAS DE MEDIDAS DOURADAS FEITAS PELO PINTOR JOZE  
FRANCISCO DAS VIRGENS" E 9\$200 REIS POR "3 1/2 DUZIAS DE DITAS PRATIADAS PELO DITO",  
E 2\$240 REIS POR "7 1/2 DUZIAS DE DITAS PINTADAS PELO DITO".

**XAVIER, ANTONIO**

1841 EM OUTUBRO DE 1841, O HOSPICIO DO PILAR PAGOU 16\$320 AO "PINTOR ANTONIO XAVIER",  
Nº 381 NAO SE ESPECIFICANDO POREM O TRABALHO. (1841)

**XAVIER, JOSÉ CIRIACO**

1853 EM 1853, A ORDEM 3. DO CARMO PAGOU 10\$000 "A JOSÉ CIRIACO XAVIER POR ENCARNAR  
Nº 562 S.THEREZA". (1853)