Ourivesaria baiana colonial: os ourives e suas obras

Mercedes ROSA

No Brasil Colonial, a ourivesaria e a prataria começaram à sombra de artífices vindos de Portugal. Suas origens traziam as bases estéticas de sua arte e os seus arraigados sistemas artesanais, pois, desde o século XII sabemos que a Metrópole trabalhava a prata.

As primeiras peças de prata, de que se tem conhecimento no Brasil, são as pedidas nas *Cartas Avulsas dos Jesuítas* (1550/1568). Em 1561, o primeiro Bispo, D. Pero Fernandes Sardinha, teve o cuidado de trazer "ornamentos, sinos, peças de prata e outras alfaias do Serviço da Igreja e todo o mais conveniente ao serviço do culto divino". Ainda através das *Cartas Avulsas dos Jesuítas* sabemos que, por volta de 1568, um devoto ourives, chegado de Portugal, tomou o encargo de fazer para os Padres da Companhia dos Jesuítas, uma custódia coberta de jóias e cadeias de ouro, que os devotos quiseram oferecer "trabalho que parecia melhor que em alguns Mosteiros de Lisboa".

Parece, portanto, e nisso os historiadores são de unânime opinião, de que estes dados constituem uma espécie de certidão de nascimento dessa arte no Brasil, depois continuada, localmente por artesãos portugueses, seguidos, logo depois, por naturais brasileiros, que deram prosseguimento às coordenadas artísticas e assim foi até o século XIX.

No começo do século XVII, entre vários ourives de naturalidade portuguesa, como: Joaquim Soares da Fonseca, de Lisboa; Francisco de Sousa Salgado, de Braga; João Pereira da Silva, de Vila de Caminha e Domingos e Antonio Francisco, de Lisboa, destacaram-se alguns baianos, como Pedro Guerreiro de Aguirre, João de Almeida Pacheco, Manoel de Almeida Pacheco, Antonio dos Santos, Jacinto Ferreira dos Santos, Manoel Pereira de Sousa e outros. Entretanto, Francisco Vieira, o "Fanho", de origem portuguesa, é a grande figura da ourivesaria baiana no século XVII.

A estes ourives coube a continuidade da arte, aprendida dos mestres portugueses. Todavia, não há vestígios de suas obras, devido à prática de serem destruídas as peças existentes, para com sua matéria serem confeccionadas peças de "novo estilo". Como exemplo temos a informação nos arquivos da Santa Casa de Misericórdia da Bahia, da transformação, em 1706, de dez castiçais velhos em castiçais novos. Em 1742, grande quantidade de prata velha foi igualmente fundida para que dela se fizesse "prata nova", também na mesma Santa Casa. Isto acontecia, com muita e lamentável freqüência, em todas as ordens religiosas e igrejas, conforme está registrado nos seus livros de atas. Aliás, sabe-se ser este um costume não só brasileiro, mas também de outros países. Só que no Brasil, dado ser relativamente pequeno nosso acervo artístico do século XVII, a carência é ainda maior, privando-nos de uma informação completa e justificando, assim, ser escasso todo um espólio renascentista em favor dum rico espólio barroco. Há disso inúmeros exemplos, cujos registros são conhecidos e essa informação está bem documentada por todos os historiadores especializados, sendo muito curiosa uma ata de reuniões da Mesa da Ordem Terceira de São Francisco em 1803, onde se encarrega o ourives Capitão Joaquim Alberto Conceição Matos, de fazer seis castiçais grandes, de banqueta, da capela

mor, uma cruz e outros quatro castiçais menores para o altar de São Francisco, precisamente com a prata de dez castiçais de banqueta antigos, que os mesários achavam "velhos" e "pesados". Os exemplos são vários. E a destruição dos objetos do século XVII, que hoje seriam preciosos e de incalculável valor, não teria sido somente por motivos de ostentação e até de rivalidade entre as várias Igrejas e Ordens Religiosas, mas, igualmente por causa do seu desgaste, especialmente os turíbulos, dado ao fogo de brasa que guardavam nas cerimônias. São também muito escassos os livros de registro que ficaram nas Ordens Religiosas e nas Igrejas. A umidade e o calor, aliados à insensibilidade que naquele tempo reinava entre alguns mesários, foram responsáveis por essa lacuna.

Chegaram até nós apenas as seguintes peças:

Cibório em prata dourada (1699), pertencente ao Seminário de Santa Tereza, hoje Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia.

Os relicários de Santa Luzia, Santo Amaro e São Bento, pertencentes à Ordem de São Bento.

Nossa Senhora das Maravilhas e Nossa Senhora de Guadalupe, imagens de madeira com revestimento de prata, hoje no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia.

No século XVII, copiavam-se os estilos vindos da Metrópole, repetiam-se as fórmulas estéticas e também os objetos, tanto religiosos como profanos. Seguem-se linearmente todas as diretrizes artesanais, inclusive a própria liga ou "título", que era de 11 dinheiros ou 10 dinheiros e seis grãos.

A matéria prima, o Brasil não possuía. A prata que precisávamos vinha do México, Espanha, ou das minas de Potosí. As caravelas traziam patacas, prata lavrada, ou por lavrar. Vinham pelo Rio da Prata e pelo Amazonas. As pessoas que as traziam pelo Amazonas eram chamadas de "peruleiros", por virem diretamente do Peru. Aqui a prata era trocada por chapéus, fazendas, açúcar, etc. Entre essas mercadorias de troca estava também o escravo africano. Salvador, a capital da Colônia, foi seu principal centro comercial. Esse movimento começou no século XVI, atingindo o seu apogeu no século XVII. Além dessa prata vinda do exterior, com freqüência a matéria prima provinha de peças fora de uso, ou cujo estilo não agradava mais e que eram fundidas juntamente pelos ourives, àquela ainda não lavrada e a moedas em circulação. Na realidade, o que não existia era prata nativa. Tinha que vir de fora.

O Brasil, como colônia portuguesa, cumpria as leis emanadas da Metrópole, como a de 04 de agosto de 1688, que obrigava a cumprir determinadas condições de título da prata e quilates do ouro. Por essa lei foram criados os cargos de ensaiadores e contrastes, que verificavam em Portugal a qualidade dos metais e faziam a avaliação das peças. No Brasil, com esta mesma finalidade, foi promulgada uma Provisão em Julho de 1718, para que aqui também se cumprisse, fielmente, a determinação legal portuguesa. Havia então, um paralelismo na arte e nas suas conotações fiscais. E assim, o Senado da Câmara da Bahia, nomeou em 21 de março de 1719, os seus dois primeiros ensaiadores, que foram Manoel Lopes da Cunha e Lourenço Ribeiro da Rocha.

A marca ou punção de Manoel Lopes da Cunha está registrada como ensaiador de ouro, nos livros de atas do Senado da Câmara, com data de 13 de maio de 1727, onde se diz textualmente "se registrou em uma pasta de chumbo, que se guarda neste Senado, a marca da cidade com que há de marcar as obras oficiais deste ofício".

Sobre Lourenço Ribeiro da Rocha, consta o seu registro no mesmo livro, em 12 de janeiro de 1725: "registrou a marca seguinte (B coroado), que fica impressa em uma pasta

de estanho, que se guardará neste mesmo Senado, com a qual há de marcar todas as obras que os mais ourives lavrarem..." Este mesmo Lourenço, também exercia as funções de ourives, tendo registrado, neste mesmo dia, a sua marca "com que há de marcar obras que ele próprio lavrar". Essa marca era constituída pelas letras LR. Com estas marcas, registra-se no Brasil a oficialização destas profissões. Outros ensaiadores e inúmeros ourives deixaram suas marcas nos livros de registro de marcas.

No século XVIII continua-se a linha portuguesa, tanto estética, quanto oficial. Vivencia-se o barroco, o apogeu da prata portuguesa e brasileira. Idênticas folhas de acanto, volutas com o mesmo movimento, cartelas iguais, conchas semelhantes e, na prataria religiosa, querubins se reproduziam com as mesmas características étnicas de face e cabelo. Examinadas as peças, comparativamente, é possível ver as mesmas técnicas de repuxado, o mesmo trabalho do cinzelado e gravado, a mesma forma da batida e também da fundição. Montadas de forma precisamente igual, confundem-se por vezes ainda as suas origens, quando marca identificadora não as distinguem. Era uma só arte, feita em terras distantes. E, para culminar com esta identidade, que só as marcas podem diferenciar, os ourives dispensavam, às vezes, submeter as peças ao exame do oficial encarregado de atestar a qualidade da liga. Ora porque os ourives eram clandestinos, ora porque as encomendas feitas se destinavam à casa real, às Irmandades e Confrarias, e estas consideravam desnecessários esses detalhes, confiando nos ourives para não trocar para mais baixo a qualidade do metal empregado.

Existiam também no Brasil os chamados "pseudocontrastes", que eram marcas imitando as portuguesas. Isto se explica porque os objetos de prata feitos em Portugal eram, logicamente, mais apreciados e, portanto, mais valorizados. Então os nossos ourives trabalhavam o metal no mesmo estilo, com as mesmas técnicas, davam-lhe idêntico acabamento, em tudo semelhantes ao trabalho dos portugueses. E aí gravavam punções com o P ou L coroado, porém não idênticas às portuguesas, apresentando pequenas diferenças. Essas peças eram vendidas como feitas no Reino.

Em decorrência do fausto de sua arte, das facilidades de contatos com altas personalidades civis e religiosas, do valor intrínseco da matéria prima que manuseavam, inclusive das moedas circulantes que lhes entregavam para aproveitamento, o ofício de ourives era o mais destacado dos ofícios mecânicos, a ponto de figurar na principal procissão da época, que era a de Corpus Christi com seus juízes e bandeiras, conforme uso nos hábitos do Reino.

Da importância social de seus melhores elementos sobressaíram grandes famílias, como, por exemplo, a de Bento da Conceição, ourives, pai de outro grande artista, de maior produtividade da Bahia, na segunda metade do século XVIII, o Capitão Joaquim Alberto da Conceição Matos. Até os nossos dias, chegaram algumas alfaias de igrejas e irmandades feitas por este ourives, assim como também temos conhecimento, pelos acervos de museus e coleções particulares, da beleza da prata civil por ele trabalhada.

No século XVIII, Portugal teve o esplendor da corte de D. João V, e o equivalente no Brasil, com a riqueza das minas, do conseqüente fausto das igrejas e solares.

A nossa ourivesaria começa a andar com os seus próprios pés, ainda que copiando a portuguesa. O historiador Waldemar Matos cita no seu estudo sobre ourives baianos que, das 48 cartas de exame de ourives por ele encontradas nos livros do Arquivo Histórico do Senado da Câmara da Bahia, no período de 1724 a 1757, apenas um ourives da prata era de nacionalidade portuguesa, sendo todos os outros 47 baianos. Era evidente que uma

reação deveria ser esperada. A Coroa não poderia deixar de sofrer influências para que esse estado de coisas não continuasse prejudicando interesses considerados poderosos. Nesta altura, o contrabando de ouro desviava somas vultuosas de impostos, causando prejuízos nos reais quintos.

Muito contribuiu para a modificação da situação vigente, o Alvará que, no Rio de Janeiro em 1742 e na Bahia em 1752, determinou o arruamento dos ourives do ouro e da prata "com o fim de melhor se fazer a fiscalização e evitar que, clandestinamente, fundissem o ouro extraviado das minas, descaminhado do direito do fisco".

Antes, no século XVII, quando a profissão de ourives começou a progredir, e que a matéria prima era insuficiente, eles não tinham dúvida em lançar mão da moeda circulante para fundição. Isto provocou uma tal quantidade de queixas e reclamações, que da Metrópole veio o Alvará de 1621, em que se proibia que "nenhum mulato, negro ou índio, mesmo liberto, podia exercer o cargo de ourives".

Voltando ao século XVIII, depois do Alvará de arruamento, o Brasil recebeu a Carta Régia de 30 de julho de 1766, que modificava radicalmente, toda uma estrutura já funcionando normalmente. Por essa carta, extinguiam-se os ofícios de prata e de ouro por completo. Deixava de existir toda uma arte baseada na tradição portuguesa, com seus cânones clássicos, seus mestres radicados, seus hábitos e costumes, já mais que centenários, enfim, toda uma cultura, que se afirmava sólida e definida, era varrida sumariamente. A Carta era violentíssima. Suas ordens eram para que os mestres e aprendizes fossem incorporados aos exércitos das Províncias e que todas as lojas fossem fechadas, as forjas demolidas, os instrumentos seqüestrados e levados para a Casa da Moeda, e que os escravos fossem devolvidos aos seus senhores. E, para acabar de vez com a arte da ourivesaria, permitia que os mestres portugueses que o desejassem poderiam voltar para o Reino. Mas, se assim era a vontade Real, não acreditamos que tal tivesse sido obedecida de forma tão radical. Os fenômenos sociais não podem ser feitos e determinados por ordem de quem quer que seja. Sua evolução prende-se sempre a circunstâncias várias que, no caso, eram duma individualidade prática, pois ninguém poderia sequer, consertar qualquer peça, por menor que fosse, dar enfim, assistência a patrimônios valiosos, bem como nenhum governante poderia deixar de atentar para o desemprego em tão grande escala. A reação era de se esperar. Ninguém pode destruir uma arte com uma lei, por mais drástica que seja ela. E a conclusão a que chegamos é que no Brasil nunca se produziu tão bem e admiravelmente. As encomendas das Irmandades Religiosas continuaram a ser feitas abertamente, os modelos do Reino a serem reproduzidos. Os senhores de então, não deixaram de ser atendidos em seus pedidos, as oficinas continuaram a produzir e faziam tudo clandestinamente. Nesta época, a Bahia e o Rio de Janeiro produziram tanto, que exportaram objetos de prata, baixelas principalmente, para Buenos Aires e Angola. Um dos melhores exemplos da ourivesaria baiana, neste período de proibição, é a grandiosa Custódia do Convento do Desterro, maravilhosa peça em ouro, cravejada de pedras preciosas. Esta talvez seja a mais impressionante peça de ourivesaria religiosa brasileira, que sob o desenho de artista nacional foi cuidadosamente executada pelo ourives baiano Boaventura de Andrade, em 1807. Além dessa peça, há inúmeras outras, evidentemente sem qualquer marca, por motivos óbvios, e que são muito freqüentes nas coleções particulares, em museus e Irmandades Religiosas.

Também desta época da proibição é o belo sacrário da Antiga Sé, hoje no Museu de Arte Sacra. Encomendado em 1792 a Joaquim Alberto da Conceição Matos é uma obra monumental e que se mostrava ostensivamente, contrariando as disposições régias. São

variadíssimos os exemplos de obras encontradas, algumas de grande realce, feitas na clandestinidade. Essa condição de trabalho tem a vantagem de gerar novas idéias. Os ourives, livres das leis, começaram a dar tratos à imaginação e novas formas surgiram, composições inéditas nasceram. É evidente, porém, que as Irmandades e as pessoas, que possuíam poder aquisitivo para continuar fazendo as encomendas, tinham também as mesmas preferências, de acordo com os estilos vindos de Portugal. Com uma defasagem aproximada de uma década, o que no Brasil se produzia, era o que vinha do Reino. Mas começaram a aparecer nos fins do XVIII, além dos elementos tradicionais, outros que surgiram, timidamente, e que podemos considerar nacionais, tais como os de nossa flora, com sua tipicidade caracterizada. Como elementos da flora, começaram a ser introduzidos os cajus, os abacaxis, etc. Da fauna, começaram a aparecer os tatus. Figuras de índio, com seus cocares e tangas, iniciam a representação iconográfica. Essas formas sempre estão envolvidas com as formas tradicionais, dando novo interesse às peças trabalhadas, que assim atendem à demanda. E, dessas novidades nasceram novas exigências, novas utilidades tomaram vulto, atendendo à própria vida social de então: as farinheiras para completar as baixelas, os cocos para retirar água das talhas de barro e, cuja forma é tão semelhante ao fruto, e que têm cabos também ricamente trabalhados. Mas, deve-se dizer que, nestes dois elementos criados para atender a necessidades regionais, somente as formas são novas, pois suas decorações são baseadas nos elementos portugueses tradicionais.

Outras particularidades da vida regional levaram nossos ourives à produção de objetos que ficaram conhecidos, em todo o país e no estrangeiro, como típicos: no sul a cuia de chimarrão com sua bombilha, os cabos de rebenques belíssimamente trabalhados apresentando, alguns, figuras de animais ou humanas no arremate, os arreios, as esporas, as caçambas para montaria em jacarandá e prata, ou toda em prata; as graciosas sandálias femininas de montaria com a face ricamente decorada; as bainhas das facas e punhais. E de Minas Gerais, principalmente, as jóias de coco e ouro e da Bahia as magníficas jóias em ouro usadas pelas crioulas baianas nos séculos XVIII e XIX. Quanto a estas jóias, Luís dos Santos Vilhena, nas suas "Cartas", em 1802, refere-se a elas dizendo que as escravas "carregavam consigo valor bastante para comprar duas ou três negras iguais às que as carregavam".

Não poderemos deixar de fazer referência aos negros, citados em todos os livros especializados, como também ligados à arte da ourivesaria, e até, na sua condição de escravos, especificamente citados no Bando de 1621. Era reconhecida a habilidade dos negros no trabalho dos metais, principalmente os de nação islamizada. Vilhena, nas suas Cartas, dizia que quase monopolizavam esse ofício. No início do século XIX, Maria Graham já observava que "os negros e mulatos... são melhores artistas e artífices". Martius, o cientista, disse: "Entre os naturais são os mulatos que manifestam maior capacidade para as artes mecânicas". Os negros islamizados do Alto Sudão, que vieram para cá, já sabiam fundir metais. Eles trouxeram para o Brasil a sua arte e aqui, aproveitados nas oficinas dos ourives, deram a sua feição própria, não só quanto à ornamentação, como quanto ao objeto propriamente dito. Não se deve, portanto, deixar de atentar para uma possível influência nessa variante estilística, mesmo porque, tudo leva a crer que os famosos "balangandans" foram pelos negros executados, na maioria das vezes, clandestinamente. As pencas de balangandans eram de uso das pretas baianas. Estas feiticeiras jóias da Bahia merecem um estudo à parte. É provável que a origem primitiva dos balangandans seja realmente baiana. O que parece é que tinham sido fabricados a princípio pelos negros islamizados, que tinham muita leveza no trabalho do cinzel e, trabalhavam na Bahia, em ofi-

cinas escondidas. Estudando uma penca de balangandans vemos que, a origem dos objetos é quase toda ocultista e votiva, em que o elemento decorativo é de influência africana ou inspiração brasileira. O que se sabe é que estas peças unidas por um simbolismo comum nasceram da necessidade das pretas de se protegerem com amuletos. Assim, por exemplo, a romã e a uva se associam à fecundidade, o caju à abundância; as figas, os signos de Salomão e os dentes dos animais aos "bons fados", fechando-lhes o corpo. E assim, elas preveniam o mau olhado, as desventuras do azar, os males do amor.

Já a prataria sacra do século XVIII nos legou obras ainda existentes em museus e irmandades, em perfeito estado de conservação. Não são muitos, mas são magníficos exemplares da mão de obra baiana daquela época, que escaparam de serem fundidas e transformadas em outras peças. Podemos citar:

- O frontal do altar-mor do Convento do Carmo, que tem gravado o nome do ourives e a data: Caetano Mendes da Costa, 1731.
- Castiçais de banqueta (seis) executados em 1749, por Antonio Coutinho da Cruz, nascido em Santa Eulália de Bandoma (Bispado do Porto), com prata de peças antigas e patacas circulantes. Têm contraste da Bahia – B coroado – e as iniciais do ourives – A.C. Foram feitos para a Santa Casa da Misericórdia.
- Salva executada pelo ourives do ouro, Albano José Coelho, 1754, para o Mosteiro de S. Bento. Com a marca do ourives "A. J. C.", pesa 3.100 Kg e 0,68 de diâmetro. Bela peça com características do século XVII.
- Para o Convento da Lapa, em 1759, Manoel Soares de Madureira, ourives nascido no Porto, fez uma âmbula de ouro com inscrição na base "DONUM PIAE IOANNAE DO NASCIMENTO DE IESU ANNO 1759". É a única peça de ouro conhecida, executada no século XVIII.
- De 1774, custódia de prata dourada com incrustação de pedras preciosas e semi preciosas. Tem inscrição na base identificando a data. Está no Museu de Arte Sacra da UFBA.
- Nos anos de 1780 e 1781, o ourives Domingos de Sousa Marques, também oriundo do Porto, executou castiçais de banqueta (6) para a Sé Primacial e, mais outros seis castiçais de banqueta e uma cruz para a Igreja de N.S. da Conceição da Praia.
- Da autoria de João da Costa Campos, para a Sé Primacial e hoje no Museu de Arte sacra, o belíssimo e imponente frontal de altar.
- Joaquim Alberto da Conceição Matos, um dos principais ourives do século XVIII, executou em 1792 um Sacrário para a Sé Primacial e, em 1798, outro Sacrário para a Igreja do Pilar. Ambos foram confeccionados com prata de peças consideradas "velhas" e de estilo ultrapassado. Ambos se encontram sob a guarda do Museu de Arte Sacra da UFBA.

Estas são as peças religiosas que mais se destacaram no século XVIII. Podemos notar que algumas delas foram feitas em plena época da proibição, isto é, depois de 1776, ano da famosa Carta Régia. Nas coleções particulares e em outros museus encontramos outras peças setecentistas, principalmente deste período, em que era proibido trabalhar a prata no Brasil.

Contudo, o século XVIII é extremamente ingrato em certos campos de investigação, principalmente os referentes à ourivesaria civil ou profana. Enquanto que a religiosa nos mantêm informados através os registros das Irmandades e Confrarias, ou nas atas das reu-

niões das Mesas Administrativas, das encomendas profanas não ficaram qualquer sinal de encomenda ou compra. Os viajantes, que nos deixaram informações, só começam a deixar escritas as suas anotações, a partir do século XIX. É verdade que temos algumas notícias da prataria civil no século XVI quando Gabriel Soares de Souza, no seu *Tratado Descritivo do Brasil em 1587*, diz haver notado que na cidade de Salvador e seus arredores contavam-se "muitos moradores ricos de fazenda de raiz, peças de prata e ouro, jaezes de cavalos e, alfaias de casa", alguns com "dois e três mil cruzados em jóias de ouro e prata lavrada na mesa ostentando "serviço de prata" e trazendo suas mulheres "mui bem ataviadas de jóias de ouro". Sem dúvida, a maior parte dessas jóias e alfaias foi importada de Portugal. Não havia no Brasil de então, ourives em quantidade suficiente para receber tantas encomendas. Em meados do século XVII tínhamos apenas sete ourives na Bahia. Só no início do século XVIII é que este número aumentou, continuando a crescer durante todo esse século. Já os inventários de Garcia d'Ávila e de Mem de Sá (este 3° Governador Geral do Brasil), do século XVI, citam algumas pratas de uso doméstico.

Na vida profana do século XVIII, segundo um viajante, o luxo era sólido e bárbaro. Baixelas, talheres, aparelhos de chá e café, bacias e gomis, copos, facas e punhais com bainhas de prata, arreios de cavalo, um luxo de prata e ouro que, muitas vezes, não correspondia a modéstia da habitação e do seu mobiliário. Alguns nomes ficaram célebres como possuidores de extraordinária fortuna em alfaias e jóias. Podemos citar Guilherme Pompeu de Almeida, da Paraíba, que era dono, no século XVII, de mais de 40 arrobas de prata em baixelas. Militão José Álvares, no século XIX, chegou a possuir um aparelho de chá em ouro maciço. Maria Graham nos dá notícias das belíssimas pratas da Baronesa de Campos de Goitacazes. A Viscondessa do Rio Seco servia os jantares em baixela de prata. Cita o historiador Wanderley de Pinho que, Carolina Joanico Calado descreve uma festa em que ela e o marido foram homenageados por um baiano onde "havia dois serviços para cada pessoa, um de ouro outro de prata" pertencentes ao dono da casa. Muitos outros exemplos poderiam ser citados aqui. Como dissemos, no século XVIII as fontes de informação são escassas. Mas muitas vezes encontramos, ao estudar o século seguinte, nos seus primeiros anos, registro de tais e tais objetos, que vieram do século anterior.

Assim, seguiu a evolução da arte da ourivesaria até que, em 11 de agosto de 1815, um Alvará Régio, derrogou a Carta Régia de 1766.

Entramos então no século XIX, o grande fornecedor de acervos, em plena vigência estilística do neoclássico, que domina plenamente todo o seu primeiro quartel. Depois os ourives passaram a copiar outros estilos, começaram a surgir os sinais duma descaracterização começada na Europa, que devido às facilidades técnicas da industrialização, ainda não divulgadas no Brasil, procuravam na variedade o que não tinham interesse em fixar nos estilos. Começaram a aparecer ourives de toda a procedência, especialmente franceses e, como não podíamos competir com o mercado europeu, pois nosso artesanato permanecia limitado às nossas contingências, inunda-se o Brasil com a prata industrializada. Portugal e França e até a Alemanha e a Inglaterra se fizeram representar. Simplesmente, essa inundação não contribuiu em nada para despertar nos ourives brasileiros, qualquer idéia inovadora. Assim, praticamente morreu esta arte tão fascinante e que, através de seus mestres, tanto nos uniu a Portugal.

Bibliografia

ALVES, Marieta. *Dicionário de artistas e artífices na Bahia*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976.

_____. *Mestres ourives de ouro e prata*. Salvador: Imprensa Oficial, 1962. (Publicações do Museu do Estado, 6).

_____. Remanescentes, na Bahia, do estilo barroco: talha e alfaias. *Universitas*, Salvador, 2: 43-52, 1969.

ATAS da Câmara 1625-1641. Bahia, Prefeitura Municipal do Salvador, 1949. (Documentos Históricos do Arquivo Municipal, 2).

ATAS da Câmara 1690-1702. Bahia, Prefeitura Municipal do Salvador, (Documentos Históricos do Arquivo Municipal).

BASTOS, Haydée Di Tommaso. Contribuição para o estudo da ourivesaria no Brasil. *Anuário do Museu Imperial*, Petrópolis, 4: 239-257, 1943.

CANNABRAVA, Alice Peffer. *O comércio português no Rio da Prata (1580-1640)*. São Paulo: 1944.

COSTA, Laurindo. As corporações dos ourives. In: CONGRESSO E EXPOSIÇÃO DE OURIVESARIA PORTUGUESA, 1, Porto, 1925.

_____. O luxo e sua repressão. In: CONGRESSO E EXPOSIÇÃO DE OURIVESARIA PORTUGUESA, 2, Lisboa, 1926.

DIÁLOGO das grandezas do Brasil. Rio de Janeiro, Academia Brasileira, 1930.

GRAHAM, Maria. *Journal of a voyage to Brazil, and residence there, during part of the years 1821, 1822, 1823*. London: 1824.

LEVY, Fortunée. Prata; as minas, as lendas, a arte dos prateiros. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, 6: 253-274, 1945.

MARCAS dos ensaiadores 1725-1766. Bahia: Prefeitura Municipal do Salvador. (Documentos Históricos do Arquivo Municipal).

MATTOS, Waldemar. *Registro das marcas dos ensaiadores de ouro e prata da cidade do Salvador 1725-1845*. Salvador: Prefeitura Municipal, 1952. (Documentos Históricos do Arquivo Municipal).

OLIVEIRA, Octávia C. S. Ourivesaria brasileira. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, 9: 22-37, 1948.

PINHO, Wanderley. *Salões e damas do Segundo Reinado*. São Paulo, Liv. Martins, 1942. RUGENDAS, João Maurício. *Viagem pitoresca através do Brasil*. São Paulo, Liv. Martins, 1940. (Biblioteca Histórica Brasileira, 1).

SANTOS, Francisco Marques dos. A ourivesaria do Brasil antigo. *Estudos Brasileiros*, Rio de Janeiro, 1943.

SOMBRA, Severino. *História monetária do Brasil Colonial*. Rio de Janeiro, 1938.

SPIX, J. B. von & MARTIUS, C. F. P. Von. *Viagem pelo Brasil*. Rio de Janeiro, 1938.

TAULLARD, A . *Platería Sudamericana*. Buenos Aires, Peuser, 1941.

TORRE REVELLO, José. *La orfebrería colonial em Hispanoamérica y particularmente em Buenos Aires*. 1945.

VALLADARES, José Gisella. *Ourivesaria*. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica, 1968. (Coleção Brasileira de Ouro, 1946).

VIDAL, Manoel Gonçalves. *Marcas de contrastes e ourives portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1974. 2v.

VILHENA, Luiz dos Santos. *Recopilação de notícias soteropolitanas e brasílicas, contidas em XX cartas...* Bahia: Imprensa Official do Estado, 1921. 2v.

Fig. 1. Cibório em prata dourada, 1699. Acervo Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia – UFBA.

Fig. 2. Santa Luzia – Busto relicário em prata, séc. XVII. Acervo Mosteiro de São Bento da Bahia.

Fig. 4. Custódia em prata dourada, 1774. Acervo Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia - UFBA.

Fig. 3. Salva em prata, 1754. Marca do ourives baiano Albano José Coelho. Acervo Mosteiro de São Bento da Bahia.

Fig. 5.
Castiçais em prata, 1780-81.
Marca do ourives baiano
Domingos de Souza Marques. Antiga Sé.
Acervo Museu de Arte Sacra da
Universidade Federal da Bahia – UFBA.