

O barroco na talha neoclássica baiana

Luiz Alberto Ribeiro FREIRE *

As Irmandades, Ordens Terceiras, entalhadores e douradores empreenderam no oitocentos uma reforma ornamental contínua e ampla nos templos baianos. Muitas foram as razões alegadas nas atas das mesas para tal reforma, tais como, a ruína da antiga ornamentação, barroca ou rococó, e a atualização do estilo ornamental. As formas implantadas no lugar da talha barroca, rococó ou híbrida, são novas e variadas, mas, embora tenham se imposto ao antigo por sua modernidade, muito preservou dos estilos do passado, inclusive o barroco, o seu mais ferrenho antagonista.

A reforma principiou-se pontualmente na capela do Santíssimo Sacramento da Catedral da Sé de Salvador, em 1792. Nesta, ainda é perceptível o rococó simétrico da talha que reveste as paredes laterais, assim como é flagrante o barroco pozziano do seu retábulo, sobretudo no seu remate, mas neste altar já podemos ver os fundamentos estilísticos presentes na reforma sistemática do século dezenove, são eles: ênfase na arquitetura; uso de colunas de fustes retos; bicromia: branco para os fundos e ouro para os ornatos, desafogo dos ornatos, que ficaram com relevo delicado, livres e individualizados; diminuição radical da quantidade e expressividade dos ornamentos ¹.

Se as soluções adotadas na capela do Santíssimo da Catedral da Sé ficaram isoladas no final do século dezoito, o mesmo não ocorreu, quando a Igreja do Bonfim empreendeu sua reforma entre 1813 e 1818 ². A partir deste exemplo, todas as organizações religiosas irão planejar ou realizar a sua reforma orna-

* *Escola de Belas Arte da Universidade Federal da Bahia.*

¹ Carlos Ott vê nesta reforma da capela do Santíssimo Sacramento o primeiro empreendimento neoclássico na talha baiana. Apesar do barroco da estrutura retabular e do rococó pronunciado da talha de suas paredes e das linhas elegantes da peanha do Crucificado, consideramos esta iniciativa a primeira iniciativa neoclássica se atentarmos para as especificidades depurativas que este estilo adquiriu na Bahia. (OTT, Carlos. *História das Artes Plásticas na Bahia (1550-1900)*. Salvador: Alfa, 1992. V. 2 – Escultura, 102 p. il. p. 15)

² OTT, Carlos. *Evolução das artes plásticas nas Igrejas do Bonfim, Boqueirão e Saúde*. Salvador: Universidade Federal da Bahia/Centro de Estudos Baianos, 1979. 393 p. il. p. 144-148.

mental e muitas adotarão o novo retábulo-mor do Senhor do Bonfim concebido por *Antônio Joaquim dos Santos*³ como modelo.

A decoração da Igreja do Bonfim expressa a base compositiva preferida pelos baianos no oitocentos, quebra-se com aquela composição unitária do barroco muito bem ilustrada pelo interior da igreja do Convento de São Francisco, e adota-se o guarnecimento particular dos elementos e das aberturas arquitetônicas, assim como a individualização destacada do mobiliário sacro indispensável, os retábulos.

O retábulo-mor do Bonfim apresenta um modelo dos mais pomposos que se fizeram na cidade da Bahia, no século dezanove, segundo Carlos Ott, este modelo pode ter sido inspirado no retábulo aí existente até a reforma, que foi realizado em 1750 por Antônio Mendes da Silva⁴. Não possuímos memória iconográfica deste retábulo setecentista, mas se considerarmos o retábulo-mor da Igreja de N. Sra. da Conceição da Lapa, obra do mesmo entalhador, datado de 1755, podemos imaginar que o primeiro altar do Bonfim era um baldaquino de oito ou mais colunas salomônicas, com cúpula vazada e remate em bulbo, aliás este bulbo é chancela da retabilística baiana do século dezoito⁵, e têm precedentes na arte italiana, sobretudo nas obras difundidas por gravuras de Philippus Passarinus⁶, dos Bibienas⁷ e de Andrea Pozzo⁸, entre inúmeros arquitetos e ornamentistas italianos que o adotaram.

Paralelo a esta hipótese, que talvez nunca possa ser confirmada ou mesmo falseada, existem mais duas: a de que o modelo do baldaquino teria vindo do baldaquino do Santuário do Senhor Bom Jesus do Monte em Braga, concebido pelo arquiteto Carlos Amarante em 1798 e concluído por volta de 1813⁹, ano em que o do Senhor do Bonfim de Salvador foi contratado. Embora o princípio da cúpula sobre volutas seja o mesmo, o exemplar baiano muito se distancia deste protótipo português, o que nos faz pensar ter sido obra de geração local, principalmente se considerarmos a evolução simbólico-formal, que começa na coroa real fechada sobre volutas e termina na cúpula vazada sobre volutas em esses, evolução que têm estes começos representados na Bahia pelo remate dos dois retábulos do topo do transepto entalhados na primeira metade do século dezoito, da mencionada igreja do Convento de São Francisco de Salvador, com profundas raízes na arte italiana, podendo ser exemplificada por gravuras de

³ Idem, *ibidem*, p. 144.

⁴ Idem, p. 33.

⁵ BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil, estudo histórico e morfológico*. Rio de Janeiro: Record, 1956. 2v. v. I. 398 p. il. p. 308.

⁶ Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. *Coleção de gravuras avulsas de Philippus Passarinus*, gravura nº 6.

⁷ Idem. *Gravura avulsa de cenário teatral com jardim e três baldaquinos inventada por Joseph Galli Bibiena e esculpida por J. A. Pfeffel*.

⁸ PUTEI, Andrae. *Perspectiva pictorum et architectorum*. Roma: Typographia Antonii de Rubeis in Platea Cerensi, 1717. v. 2, figura 75.

⁹ LIMA, Maria Luísa Reis. *A renovação estética da igreja do Bom Jesus do Monte na época contemporânea*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1996. v. 1, p. 93, 112 e 118.

Carlo Rainaldi ¹⁰, Carlo Fontana ¹¹, G. M. Oppenord ¹² e Manuel Rodrigues dos Santos.

Não só este princípio simbólico da coroa real sobre volutas apareceu na Bahia do setecentos, mas também o da cúpula vazada e o dos remates em bulbos, que também devem ter contribuído para a inspiração da atual cúpula do Bonfim, que é oval, vazada e termina com uma cruz latina, tal como a coroa real fechada que simboliza a realeza de Cristo, e de Maria, que pela condição de mãe de Jesus, ganhou a realeza por toda a paixão que experimentou ao ver o martírio voluntário do filho.

O certo é que o canteiro de obras do Bonfim serviu de aprendizado para vários entalhadores que dele saíram para propagarem o modelo, alterando-o e formando a principal família tipológica dos retábulos baianos. *Joaquim Francisco de Matos Roseira*, que trabalhou no Bonfim na época da grande reforma, responsabilizou-se pelos principais altares do tipo na primeira metade do dezenove, entre eles o do retábulo-mor da igreja de N.Sra. do Pilar, o da igreja do S.S. da Rua do Passo e provavelmente projetou o altar-mor da antiga Catedral da Sé, somente reformado na segunda metade do século dezenove. *Vitoriano dos Anjos Figueiroa* também aparece na documentação do Bonfim na época da reforma, este entalhador migrou para a cidade de Campinas em São Paulo, em 1853 ¹³, e lá juntamente com outros oficiais e ajudantes que levou da Bahia, compôs um retábulo-mor para a catedral, que deriva do modelo do Bonfim, adotando o mesmo princípio da cúpula vazada sobre volutas, sendo que a cúpula se divide em dois círculos, um maior na base e outro menor no topo.

Provavelmente muitos outros entalhadores que trabalharam no Bonfim tenham levado o seu modelo de altar para várias igrejas da capital, do interior e para outras províncias do Império do Brasil. As razões deste modelo ter caído no gosto popular se explica também pela popularidade do culto ao Senhor do Bonfim da Bahia, unânime entre ricos e pobres, sobretudo pelos afro-descendentes adeptos do candomblé, maior contingente populacional da Bahia e até mesmo, pela existência de uma lembrança em forma de litografia do retábulo, cujo exemplar que restou data de 1869.

Esta foi uma importante tradição proveniente das soluções barrocas que prevaleceu na Bahia oitocentista e que se “neoclassicizou” incorporando todos aqueles caracteres já apontados e que garantiam quietude, simplicidade, equilíbrio e clareza requeridos pela estética neoclássica. Mas não só nesta tradição encontramos a persistência barroca, mas também em outros tipos de retábulos que não tiveram a mesma repercussão desta família, a exemplo do tipo

¹⁰ Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. RAINALDI, Carlo. *Gravura do teatro sacco ereto na igreja de Jesus, Roma, em 1650.*

¹¹ FONTANA, Carlo. Gravura avulsa do altar de Santa Maria, Traspontina, Burgo Novo, Roma, 1674 (Propriedade particular de Luiz Freire)

¹² Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. OPENNORD, G. M. *Livre d'autels et tombeaux.* Gravura nº 5.

¹³ BRITTO, Jalumá. *História da catedral*. In *Diário do Povo*, Campinas, Sábado 1º de Junho 1974. Cap. XIV. p. 117.

“baldaquino rematado com frontão curvo e cúpula bulbosa”, em que percebemos a permanência da solução pozziana e do bulbo, tão caro aos baianos do século dezoito.

De todos os baldaquinos erguidos na Bahia do século dezanove, somente três deles encarnam um neoclássico ortodoxo inspirado nas soluções retabilísticas dos altares do transepto do Santuário do Bom Jesus do Monte, em Braga e do retábulo-mor da igreja dos terceiros franciscanos do Porto. Derivam do primeiro exemplo os retábulos-mores da igreja dos terceiros franciscanos (1827-1828) e da igreja do convento franciscano de Santa Clara do Desterro (1847-1854), em Salvador. O segundo vai exercer uma influência tardia no baldaquino do altar-mor da igreja dos terceiros dominicanos da Bahia (1873-1875). Mesmo nestes exemplares, o gosto baiano pelas estruturas vazadas, ou mais precisamente pela cúpula vazada, transforma a “cúpula de barrete de clérigo” do primeiro, a ponto do exemplar do Desterro ser dotado de flores enormes e festivas e no exemplo dos terceiros dominicanos aparecer em forma de uma discreta “cúpula aberta”, formada por aros.

Se nos retábulos, a conformação neoclássica pouco vingou do ponto de vista estrutural, excetuando-se os retábulos-mores das igrejas da Ordem Terceira de São Francisco e de São Domingos de Gusmão nas outras peças ornamentais, sanefas, grades, púlpitos, remates de arcos-cruzeiros é muito perceptível a permanência do rococó nas sinuosidades sutis, na leveza dos vazados, mas não nos ornatos, pois raramente têm formas de rocalhas, filiando-se eles inteiramente ao estilo Luís XVI ou D. Maria I¹⁴.

Poderíamos mesmo afirmar que nestas peças ornamentais e no espírito da ornamentação que se formou na reforma ornamental do século dezanove prevaleceu os elementos deste estilo, que corresponde a uma primeira fase neoclássica, em que o radicalismo do estilo império ainda não tinha apartado as suas soluções formais daquelas dos estilos imediatamente precedentes. Foi este neoclássico que chegou cedo à Bahia, aportou ainda no último quartel do século dezoito e deixou conjuntos ornamentais exemplares, como o da igreja da Ordem Terceira do Carmo, o da igreja de São Pedro dos Clérigos e os retábulos colaterais da Igreja do Convento de Santa Tereza, um estilo que abdicou da dramaticidade barroca, associou-se à contenção neoclássica e se apegou ao sensualismo, graça, elegância e requinte do rococó.

Os arcos-cruzeiros mantém uma identidade muito particular, mas guardam similaridades com os demais ornatos da igreja, nos pilares e nos pés-direitos a ornamentação remete-nos às soluções do Luís XVI, ou seja, são divididos por molduras retas que formam reservas, cujos campos são ocupados por elementos decorativos como florões, rosetas, fios de trifólios e molduras entrelaçadas. Rematando as voltas dos arcos, na face voltada para a nave, verificamos uma

¹⁴ Natália Marinho Ferreira-Alves observou para o caso portuense uma tendência de se conservar as estruturas de retábulo do estilo anterior atualizando os ornatos para o novo estilo, confirmando a ocorrência de um hibridismo na talha portuguesa. Tal tendência parece ser própria do conservadorismo desta arte sacra e sobretudo pela informação artística das gravuras das oficinas de entalhadores



Fig. 1 – Retábulo-mor da igreja do Santíssimo Sacramento da Rua do Passo – Salvador - Bahia – Brasil



Fig. 2 – Retábulo-mor da igreja do Convento de Sta. Clara do Desterro Salvador - Bahia – Brasil



Fig. 3 – Púlpito e talha das paredes laterais da igreja do Santíssimo Sacramento da Rua do Passo – Salvador - Bahia – Brasil



Fig. 5 – Forro da nave da igreja do Santíssimo Sacramento e N. Sra. do Pilar – Salvador - Bahia – Brasil

variedade enorme de composições, que se distinguem segundo o tema central, em puramente ornamental, simbólica e figurativa-simbólica.

Os remates puramente ornamentais exibem plintos e vasos com flores; flores, folhas e rosas em meio as volutas, molduras entrelaçadas, fios de trifólios e fios de pérolas. Os simbólicos expõem em medalhões as armas ou monogramas dos oragos dos templos, ou os emblemas das ordens religiosas. Os figurativos-simbólicos, mais raros, apresentam nos medalhões a imagem em relevo dos santos oragos dos templos portando os emblemas da ordem¹⁵. Os ornatos que se desenvolvem nas laterais dos medalhões simbólicos e figurativos repetem os motivos decorativos citados. A regra estilística deste remates afasta-se do barroco e do rococó e exprimem o neoclássico na fase Luís XVI.

A composição dos púlpitos também se distancia dos exemplos barrocos, desaparece o guarda-voz, a porta de acesso ganha um remate ou uma sanefa e é guarnecida de elementos ornamentais. As bacias abandonam o formato cilíndrico e contra-curvado para adotarem formas poligonais (trapézios, meio octógonos, meio hexágono, retangular) com os cantos frontais enviezados.

A decoração dos púlpitos, que é concomitantemente ornato e estrutura, consiste em painéis vazados em cada lado, limitados por estreitas pilastras também vazadas com cornijamento na base e no topo que serve de pára-peito. Estes painéis vazados são preenchidos por emaranhados de molduras que se entrelaçam a folhas ou com florões inseridos em aros perlados, motivo dos mais comuns neste equipamento litúrgico. O término inferior destas bacias têm em regra um formato de cálice com secções côncavas e convexas, as vezes ornamentados¹⁶.

Também nos púlpitos encontramos a persistência do barroco, nas raras bacias cujos formatos apresentam abaulamentos em côncavos e convexas, mas estes formatos tornam-se incomuns na talha baiana do século dezanove, prevalecendo as soluções do Luís XVI.

Nos forros a diferenciação básica distingue o forro da capela-mor do da nave. Neles podemos acompanhar a evolução estilística do barroco ao neoclássico. Dividem-se em três categorias: a dos inteiramente pintados com quadros figurativos, entalhados e aqueles em que talha e pintura figurativa se conjugam.

Os tetos da capela-mor são predominantemente em abóbada de lunetas de tábuas corridas, pois a abertura de óculos no século dezanove, induziu a adoção deste tipo, assim como induziu a sua ornamentação constituída de faixas decorativas entalhadas com ornatos delicados dourados, faixas estas que eram denominadas na época por “pilastrinhas”. A disposição destas faixas seguia a seguinte regra: uma faixa central dividia o teto no sentido longitudinal e outras transversais separavam as lunetas da abóbada, que muitas vezes eram contornadas por elas ou por filetes e ornatos dourados. O fundo do teto era pintado

¹⁵ FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. *A talha neoclássica na Bahia*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2000. v. 1, 551 p. il. p. 371-374.

¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 374-377.

de azul celeste ou de uma tonalidade mais forte de azul, e nalgum campo, seja no campo acima do retábulo, nas lunetas, ou mesmo no centro da abóbada, aplicava-se estrelas entalhadas e douradas¹⁷.

Ao lado desta tradição eminentemente oitocentista ocorria uma outra, exemplificada por poucas igrejas, que devia muito ao passado barroco, sua composição consistia numa pintura que fingia óculos e platimbandas nas bordas com medalhão central figurado numa abóbada de berço de tábuas corridas, cujo exemplo está no teto da capela-mor da igreja de N. Sra. da Conceição do Boqueirão.

Nos tetos das naves as soluções são mais variadas. As abóbadas são sempre em tábuas corridas em formato de gamela, distinguindo-se três tipos preferenciais: os totalmente pintados com quadros figurativos e cenas, divididos por molduras numa ordenação geométrica marcante; os monocromados de azul celeste com medalhão central figurativo com moldura pintada¹⁸ e os similares aos anteriores, tendo as molduras dos medalhões entalhadas com filetes e finos ornatos dourados. Nas duas últimas soluções as estrelas douradas podem aparecer tanto entalhadas como douradas diretamente sobre as tábuas do forro.

Encontramos também um tipo de forro que muito deve às soluções renascentistas e barrocas que são os forros de caixotões poligonais com figuras e cenas policromadas, bem exemplificado pelo forro da nave da igreja da Ordem Terceira de São Francisco.

O modelo campo monocromado de azul celeste, salpicado de estrelas entalhadas e douradas, com medalhão e cena figurativa ao centro foi tão comum nas reformas oitocentistas, que os irmãos do Rosário dos Pretos das Portas do Carmo, em 1873, impossibilitados de substituírem a antiga pintura em quadratura barroca, pintaram-na de azul celeste até o contorno da cena central, transformaram a cena no campo de um medalhão e aplicaram estrelas entalhadas e douradas por todo o campo azul celeste¹⁹.

Os forros da capela-mor podiam terminar num cornijamento simples, em secções de cornijas que serviam de base e partida para a continuidade das faixas decorativas pelas paredes laterais. Na nave o cornijamento era mais expressivo e adquiria muitos formatos entre eles o misto de secções retas e curvas muito ao gosto barroco, retos com uma curvatura apenas em cima do arco-cruzeiro e totalmente reto, mais condizente com o gosto neoclássico. Estes cornijamentos exibiam um elemento, as cantoneiras, que também evoluíram no decorrer do século dezenove, elas podem aparecer em formato bulboso com rocalhas, em formato de vasos vazados, em feixes de plumas e finalmente numa discreta moldura, ou almofada triangular, correspondendo esta última ao espírito do neoclássico. As tendências dos forros das naves se repetem nos tetos dos nártex.

¹⁷ Idem, p. 378-383.

¹⁸ O estilo destes medalhões pode ser avaliado por suas molduras pintadas, podendo elas constituírem de ornatos esgarçadas e rocalhas, exemplificado pelo teto da nave da igreja dos Aflitos, ou serem retas com flores e folhas mais ao gosto do estilo Luís XVI.

¹⁹ FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. *Op. cit.* p. 380-383.

Nas grades que guarnecem as tribunas e o coro, o domínio dos motivos do Luís XVI é avassalador. Florões acânticos inseridos em aros perlados, fios de trifólios decrescentes pendentes, molduras entrelaçadas e delgadas folhas e flores, molduras que se movimentam em secções retas e curvas metamorfoseando em folhas, motivos losangulares e ovais acentuados por florões, sempre retas, vazadas e limitadas por pilastrinhas²⁰.

A mesma tendência estilística repete-se nos remates das portas, portas dos púlpitos e janelas apresentando vasos gomilados, bulbos, filetes de molduras, volutas e delicadas flores e folhas. As sanefas que encimam estas aberturas obedecem a uma tipologia básica cuja forma estrutural se inscreve num triângulo, os ornatos são sempre vazados e a composição assenta-se sobre uma moldura base e os ornatos evoluem das pontas para o centro e são na maioria das vezes constituídos de molduras fitomorfas, enrolamento de folhas, florões, volutas fitomorfas, vasos com flores e folhas, fios de trifólios decrescentes, secções de pontas de acantos, gomilados e pérolas, bem ao gosto do Luís XVI. Os remates dos óculos e demais aberturas para fins de iluminação seguem a mesma regra²¹.

Outras transformações bastante significativas para a identidade dos ambientes sacros baianos originada no século dezanove encontramos no âmbito das cores, da luz e dos materiais. Predomina no interior das igrejas reformadas a cor branca nas paredes e na talha, o perolado, ou o azul celeste, que normalmente se restringe à capela-mor, a riqueza policromática do barroco é substituída por bicromias branco-dourado, creme-dourado, azul celeste-dourado. Raros são os casos em que a pintura que imitava mármore de várias tonalidades ocupa a talha e as paredes do templo, ocorrendo isto na igreja de Santo Antônio Além do Carmo, onde o marmorizado em tons de rosa, azul, verde e cinza é extremamente claro, no da igreja do Rosário dos Pretos das Portas do Carmo, a pintura marmorizada ocupa apenas a talha e é extremamente escura.

Não só a pintura tornou estes ambientes claros, mas a abertura de óculos na capela-mor, de mais duas portas nas fachadas das igrejas, óculos na fachada no nível do coro e do nártex, e, às vezes janelas ou óculos na nave, possibilitou a penetração abundante de luz natural, nunca utilizada nesta escala no período barroco²². Até o século dezoito estes interiores eram lúgubres, com iluminação natural pontual, predominando a iluminação artificial das lâmpadas de azeite e das velas.

Para acentuar mais este caráter luminoso, leve, ventilado e claro temos no século dezanove a substituição do piso da igreja por mármore, preferencialmente de cores claras. Este novo material importado de Lisboa e de Gênova vêm substituir na nave os antigos assoalhos de madeira e de lajotas de barro cozido, estas últimas resistiam pouco ao trânsito de fiéis e terminavam se desgastando com o tempo²³. Tal substituição somente será possível por que o

²⁰ Idem, *Ibidem*, p. 358-364.

²¹ Idem, p. 364-365.

²² Idem, p. 347.

²³ Idem.

enterramento dentro das igrejas foi proibido por lei e sua prática foi definitivamente abolida após a epidemia de cólera morbus que abateu a população baiana em 1855.

Quanto ao piso há uma diferenciação entre os materiais e padrões empregados na capela-mor daqueles utilizados na nave, do arco-cruzeiro para o nártex. Muitas vezes o piso do presbitério era constituído de mármore de cores diferentes que formavam padrões geométricos, ou ornamentais com molduras, folhas, florões e elementos do gênero, contrapondo-se ao da nave que era composto por pedras quadradas de mármore branco e azul, ou branco e preto, dispostos alternadamente como um tabuleiro de xadrez ou ainda em diagonal. Nalguns casos o padrão corrente da nave estendia-se para o presbitério e até para os corredores laterais e sacristia ou sacristias. De qualquer maneira a cor e a dureza deste novo material confere aos ambientes sacros claridade e assepsia, visto ser um material de pouco desgaste e de fácil limpeza, além de ser considerado nobre face aos ladrilhos de barro de antanho.

Para completar esta ambiência de desafogo, frescor e claridade, teremos ainda no século dezenove a substituição das grades que dividiam a capela-mor e nave, que antes eram de jacarandá escuro, com um verniz negro novos materiais como o ferro e o mármore. Tanto os cancelos como as grades que isolavam os altares laterais foram permutados preferencialmente por gradis de ferro, constituindo-se em obra de serralheria a ser devidamente estudada²⁴.

De meados para o final do século as ordens e irmandades mais endinheiradas farão estas grades em mármore branco em forma de balaustradas, assim fizeram os irmãos do SS. Sacramento e N. Sra. do Pilar. Para avaliarmos o impacto destas substituições devemos pensar que o peso e a teatralidade dos escuros balaústres de jacarandá barrocos, ainda existentes no interior da famosa igreja do convento de São Francisco, renderam-se ao vazado e leveza das hastes de ferro ou a contenção dos balaústres de mármore branco, ou ainda das balaustradas de madeira recortada e vazada.

Diante de tantos resquícios barrocos, principalmente nas estruturas retabulísticas, como então se coloca a caracterização neoclássica desta reforma? Considerando o alto grau de hibridismo da talha baiana em todos os tempos, principalmente no século dezenove, logo observamos que as nomenclaturas europeias para os estilos pouco dizem da largueza e complexidade das interpretações baianas e brasileiras, não havendo um único termo que acomode a diversidade destas manifestações. Podemos dizer que a talha baiana do oitocentos ficou no entrecampo de barroco, Luís XVI e neoclássico ortodoxo.

Ou ainda que, por falta de propostas neoclássicas concretas para as estruturas retabulísticas, já que o neoclássico na sua fase avançada se identifica com os ideais da Revolução Francesa e por isso é anti-clerical, os artistas mantiveram a arquitetura de inspiração barroca, diminuindo os ornamentos, enfatizando a estrutura, preferindo os ornatos arquitetônicos da tradição greco-romana, substituindo as colunas salomônicas por colunas de fustes retos canelados com

²⁴ Idem. p.353-354.

ornatos discretos nos terços inferiores ou médios, diminuindo o relevo dos ornatos de modo a fugirem da dramática volumetria barroca, assim como fugiram do colorido voluptuoso da talha barroca para adotarem uma bicromia básica de branco e ouro, ou creme e ouro. Também expurgaram toda a simbologia de origem pagã, fenices, pelicanos, puttis, cariátides e atlantes, para enfatizarem as lições litúrgicas fundamentais: virtudes cristãs: cardiais e teologais, evangelistas e alegorias de outras virtudes.

Esta mistura que para os puristas é perturbadora, exótica e depreciativa, para nós é a força da expressão artística de um povo formado pelo amálgama étnico e cultural de matrizes ameríndias, africanas e europeias e em última instância representa uma sociedade baiana numa época em que vacilava entre a renovação e o conservadorismo, terminando por optar mais pelo conservadorismo, o que no entendimento de Kátia Matoso, determinou a estagnação econômica e social da Bahia a partir de meados do século dezanove²⁵.

O hibridismo estilístico da talha baiana do século dezanove é uma resposta criativa a estandartização formal do neoclássico, graças a este ecletismo a ornamentação sacra fugiu do enfado das soluções repetidas e secas, criando ambientes leves, animados, claros e requintados. É desta capacidade de inovar, mantendo as tradições, que o baiano oitocentista cria um neoclássico impar no cenário brasileiro e mundial, é através da síntese estilística e de influências que as igrejas da “Roma Negra” conhecem uma configuração ornamental diferente daquela do século dezoito sem negá-la completamente, talvez por que o baiano nunca tenha deixado de ser barroco na sua essência.

²⁵ MATTOSO, Katia M. de Queirós. *Bahia, Século XIX; uma província no Império*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. 747 p. il. p. 80-81.