



# Anais do IV Encontro Internacional de História Colonial

Volume 7

Arte e história no mundo ibero-  
americano (séculos XV~XIX) (2)

ISBN 978-85-61586-57-7

Realização

PPHIST/UFPA  
FAHIS/UFPA

Apoio



Reitoria  
Propesp  
Proex  
IFCH  
CMA



**Fadesp**  
Fundação de Amparo e Desenvolvimento da Pesquisa



Conselho Nacional de Desenvolvimento  
Científico e Tecnológico



### **Ficha Catalográfica**

Anais do IV Encontro Internacional de História Colonial. Arte e História no mundo ibero-americano (séculos XV-XIX) / Rafael Chambouleyron & Karl-Heinz Arenz (orgs.). Belém: Editora Açaí, volume 7, 2014.

341 p.

ISBN 978-85-61586-57-7

1. História – Arte. 2. Arte – Mundo Ibero Americano. 3. História da Arte - História Social – Artes visuais. 4. Arte – sociedade. 5. Arte – política. 6. História – Arte colonial.

CDD. 23. Ed. 338.9949

Apresentamos os *Anais do IV Encontro Internacional de História Colonial*, realizado em Belém do Pará, de 3 a 6 de Setembro de 2012. O evento contou com a participação de aproximadamente 750 pessoas, entre apresentadores de trabalhos em mesas redondas e simpósios temáticos, ouvintes e participantes de minicursos. O total de pessoas inscritas para apresentação de trabalho em alguma das modalidades chegou quase às 390 pessoas, entre professores, pesquisadores e estudantes de pós-graduação. Ao todo estiveram presentes 75 instituições nacionais (8 da região Centro-Oeste, 5 da região Norte, 26 da região Nordeste, 29 da região Sudeste e 7 da região Sul) e 26 instituições internacionais (9 de Portugal, 8 da Espanha, 3 da Itália, 2 da França, 2 da Holanda, 1 da Argentina e 1 da Colômbia). O evento só foi possível graças ao apoio da Universidade Federal do Pará, da FADESP, do CNPq e da CAPES, instituições às quais aproveitamos para agradecer. Os volumes destes *Anais* correspondem basicamente aos Simpósios Temáticos mais um volume com alguns dos textos apresentados nas Mesas Redondas.

Boa leitura.

A Comissão Organizadora

## Sumário

|                                                                                                                                                                                                                                                                                |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Iconografias sobre a Eucaristia Cristã em Pinturas de José Teófilo de Jesus e José Joaquim da Rocha no século XVIII em Salvador – Bahia</b><br><i>Maria de Fátima Hanaque Campos &amp; Roberta Bacellar Orazem</i> .....                                                    | 175 |
| <b>Remanescentes Escultóricos na imaginária religiosa em igrejas da antiga São Paulo de Piratininga</b><br><i>Maria José Spiteri Tavoraro Passos</i> .....                                                                                                                     | 189 |
| <b>Literatura Artística nas bibliotecas jesuíticas de Portugal e seu ultramar</b><br><i>Marília de Azeambuja Ribeiro</i> .....                                                                                                                                                 | 209 |
| <b>José Joaquim da Rocha e a projeção das falsas arquiteturas: o estudo da Arquitetura Fingida presente na pintura da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia através dos métodos propostos por Vignola e Andrea Pozzo</b><br><i>Mônica Farias Menezes Vicente</i> ..... | 225 |
| <b>A Talha Barroca e Rococó: a aplicação da Anamorfose na construção de ornamentos nas Minas Gerais</b><br><i>Mozart Alberto Bonazzi da Costa</i> .....                                                                                                                        | 243 |
| <b>História da pintura paulista do século XVII ao XIX: estudos e novas perspectivas</b><br><i>Myriam Salomão</i> .....                                                                                                                                                         | 262 |
| <b>Memórias medievais na produção da Azulejaria Portuguesa</b><br><i>Paulo César Alves de Carvalho</i> .....                                                                                                                                                                   | 279 |
| <b>É também lusa a arquitetura dos agudás no golfo do Benim?</b><br><i>Roberto Conduru</i> .....                                                                                                                                                                               | 291 |
| <b>Francisco de Holanda e a alteração do Estatuto do Pintor em Portugal durante o século XVI</b><br><i>Rogéria Olímpio dos Santos</i> .....                                                                                                                                    | 303 |
| <b>“A visão do Bispo de Alexandria no cárcere”: uma obra do período barroco Luso-Brasileiro na Amazônia</b><br><i>Rosa M. Lourenço Arraes</i> .....                                                                                                                            | 316 |
| <b>O Mestre Ladrilhador Bartolomeu Antunes e sua atuação no convento Franciscano de Salvador</b><br><i>Sílvia Barbosa Guimarães Borges</i> .....                                                                                                                               | 328 |

## Iconografias sobre a Eucaristia Cristã em Pinturas de José Teófilo de Jesus e José Joaquim da Rocha no século XVIII em Salvador – Bahia

Maria de Fátima Hanaque Campos e Roberta Bacellar Orazem<sup>1</sup>

### Introdução

Com a aceitação e ampliação do cristianismo, o culto cristão renova-se e integra-se a um novo espaço simbólico e litúrgico – a Igreja. Através do culto eucarístico, reproduz-se o sacrifício de Cristo na cruz, no qual o padre consagra o pão e o vinho sobre o altar como fez Cristo na última ceia. O Concílio de Trento (1545-1563) definiu regras rígidas, dando ênfase ao culto através de práticas de uso predominante a todos os fiéis, e na procissão do Corpo de Deus para ser exposto à pública adoração.

Esses postulados do cristianismo foram adotados na dinâmica do Antigo Regime através de práticas religiosas que sustentavam as relações de poder do Estado Português em consonância com o Padroado Régio. Na sociedade colonial brasileira, a atuação das irmandades do Santíssimo Sacramento foi fundamental na exteriorização do culto cristão, com a realização de procissões de *Corpus Christi*, assim como na construção e melhoramentos das dependências dos templos e o embelezamento interno e externo dos templos.

O objetivo principal desta pesquisa é a análise iconográfica das pinturas encomendadas, em 1793, pela Irmandade do SS. Sacramento da antiga Sé ao pintor José Teófilo de Jesus, e das pinturas encomendadas entre 1796-1797, pela Irmandade do SS. Sacramento da Igreja do Pilar ao pintor José Joaquim da Rocha, ambas com mesmo programa iconográfico.

Para tal, iniciamos o trabalho expondo a temática do culto eucarístico, discutindo desde os seus primórdios, com o sacrifício pascal, às mudanças impostas pelo Concílio de Trento. Em seguida, abordamos a atuação das irmandades do Santíssimo Sacramento, que foram promotoras do culto cristão no período colonial brasileiro. Finalmente, analisamos os quadros dos pintores José Teófilo de Jesus e José Joaquim da Rocha, considerando semelhanças na temática, na utilização de símbolos, signos e objetos como representações do culto eucarístico. Também, destacamos o valor simbólico emanado dessas pinturas e constituído pela Irmandade do S.S. Sacramento, considerando-a como encomendantes das referidas obras artísticas.

---

<sup>1</sup> Professora de História da Universidade Estadual de Feira de Santana e Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

## Culto Eucarístico

As referências para a formação do cristianismo encontram-se no judaísmo. Para Rieff o culto cristão absorve, nas suas origens, as práticas comunitárias judaicas integradas no seu culto a Deus. O sacrifício é uma das práticas que advém do culto judaico, mas que também foi praticado em várias culturas como os gregos, romanos, astecas. Qualquer objeto poderia ser usado, como frutas e cereais, mas o maior valor estava na matança de animais.

No culto judaico, o sacrifício de um animal era feito como uma forma de aproximar-se de Deus. O ritual ocorria na véspera da Páscoa, daí o termo cordeiro pascal, quando acontecia a matança de um cordeiro ordenada por um sacerdote juntamente com uma comunidade. O ritual passou a ser usado na eucaristia cristã, mas como um "sacrifício sem derramamento de sangue" para distingui-lo de sacrifícios de sangue.

Ao longo dos séculos, houve uma iconografia variada para a representação do sacrifício de Jesus, filho de Deus, em que se destaca a do cordeiro em sacrifício, ostentando o Estandarte da Ressurreição. A morte de Cristo na Cruz foi associada ao sacrifício do cordeiro pascal, cuja cerimônia foi estabelecida por Moisés: "o inocente cordeiro que os hebreus e outros povos imolavam nos altares sacrificando-o a Deus para terem a sua benevolência".<sup>2</sup> Dessa forma, associou-se uma prática ritualística judaica – o sacrifício do cordeiro pascal, com novos valores do cristianismo. Uma vez que esse tema é exaltado na representação da existência do filho de Deus – Jesus Cristo, que passou por um ritual de sacrifício, de sofrimento e morte na cruz. Assim, a matança do cordeiro é também a do Cristo Salvador, cujo sangue foi derramado para salvar os homens e também para aproximá-los de Deus, daí a sua associação com o sacramento da Eucaristia.

O sacrifício de Jesus Cristo foi prenunciado com a passagem da última ceia celebrada, na qual o filho de Deus anuncia, diante dos seus apóstolos, a sua morte e propõe a união - a comunhão - entre seus seguidores. Na ceia, a oferenda do vinho e do pão passou então a ser associada simbolicamente ao derramamento do sangue e a entrega do corpo de Jesus Cristo. Assim, a Igreja Católica passou a celebrar a passagem do pão e do vinho para o corpo e sangue de Jesus Cristo (a transubstanciação). A eucaristia é uma celebração em memória da morte e ressurreição de Cristo, é um banquete pascal, em que se recebe Cristo. Eucaristia também está associada a hóstia sagrada e a comunhão eucarística.

Martins aponta que, até o século IX, a eucaristia - a oferenda do vinho misturado ao pão - era guardada nas casas e igrejas a fim de se poder comungar diariamente. Na

---

<sup>2</sup> EUSEBIO, M. F. A apropriação cristã da iconografia Greco-latina: o tema do Bom Pastor. In: *Mathesis*, 14, 2005. Disponível em: <<http://z3950.crb.ucp.pt/biblioteca>>. Acesso em: 22 fev. 2012., p. 15.

igreja, destinou-se inicialmente à sacristia, mas, a partir do século XIII, surgem nichos móveis de formas variadas – os tabernáculos – para a guarda da eucaristia.

O Concílio de Trento (1545-1563) deu atenção ao Sacramento da Eucaristia tanto no plano doutrinal como no campo da prática cultural e celebrativa. O rito da elevação da hóstia e do cálice, após a consagração, data dos começos do século XIII. Entretanto, o Concílio definiu normas rígidas para o culto à Eucaristia: a guarda deveria ser exclusivamente na igreja e no altar-mor; ênfase ao culto através de práticas de uso predominante a todos os fiéis e de culto, como na procissão do Corpo de Deus, para ser exposto à pública adoração.

Renovou-se, assim, “o fenômeno devocional da visão da hóstia”.<sup>3</sup> Nesse sentido, há o objetivo de se associar o sacrifício do filho de Deus com o ritual da missa. Essa expressão religiosa provocou maior exposição ao culto eucarístico através da exposição do Santíssimo, nas procissões como a de *Corpus Christi*, e de novas devoções.

O culto à Eucaristia assume espaço primordial no interior dos templos religiosos, assim como nas práticas religiosas públicas e nas festas religiosas – as procissões. As festas eram cultos religiosos que simbolizavam a devoção aos santos, a Maria e a Jesus Cristo. Segundo Campos estas práticas também estavam relacionadas com as da Paixão de Cristo.

O Concílio também estimulou o referido culto através da produção de imagens e pinturas para maior entendimento dos novos dogmas da fé. Sendo assim, nesse primeiro momento, entendemos que as pinturas, as quais iremos analisar, foram produzidas a partir de algumas premissas principais a serem tratadas: a) o propósito de contribuir nos valores simbólicos pós-tridentino defendidos pelas ordens religiosas na colônia portuguesa; b) a identificação da missa com a idéia do sacrifício de Jesus na cruz.

## As Irmandades do Santíssimo Sacramento no Brasil Colonial

A atuação das Irmandades do Santíssimo Sacramento caracterizou essas instituições laicas como espaço da nobreza, seus membros faziam parte de uma elite. Essa instituição de leigos buscava a afirmação do poder e prestígio social, que se ligavam, simbolicamente, ao culto do sacramento à eucaristia.

Para o estudo das irmandades, devemos buscar fontes sobre o funcionamento da Mesa deliberativa, sobre as práticas celebrativas e as relações estabelecidas com os artistas para a construção e embelezamento dos templos religiosos, que remonta, sobretudo, ao período entre os séculos XVII ao XIX.

---

<sup>3</sup> MARTINS, F. Estudo iconográfico do retábulo-sacrário da capela do Santíssimo Sacramento da Igreja da Matriz de Caminha. **Revista da Faculdade de Letras do Porto**, nº 5, p. 342, 1988. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt>>. Acesso em: 22 jan. 2011.

Os integrantes da Mesa definiam a construção e os melhoramentos das dependências dos templos, como o embelezamento interno e externo das igrejas as quais a irmandade do SS. Sacramento estava integrada. Para além da diversidade de modelos, técnicas e materiais que o artista possuía para executar em obras de pintura e dourado, as irmandades estabeleciam exigências que definiam composições, cores e formas usadas em objetos, assim como material de boa qualidade e com prazos pré-estabelecidos para a conclusão da obra.

A construção dos programas iconográficos passaria, então, pela influência de cenas bíblicas, martírios, êxtases e exaltação mística, relacionados à história da vida dos santos, bem como à história das ordens religiosas.

Os ritos litúrgicos e para-litúrgicos vocacionados à Paixão eram promovidos por diversas irmandades, principalmente a do Santíssimo Sacramento, que tinha, nas comemorações da Semana Santa, um espaço de destaque e ostentação. Segundo Campos essa ficava responsável pelo encargo das cerimônias da Quinta-feira Santa (missa solene e Adoração do Santíssimo). As festas do Triunfo da Eucaristia eram normatizadas como as procissões de *Corpus Christi*.

Interessa destacarmos condições semelhantes na Bahia, onde o porto de Salvador projetava-se como escala para a Carreira da Índia por condições favoráveis geográficas, políticas, econômicas (séc. XVI - XVIII). As bases econômicas no recôncavo baiano durante os séculos XVII e XVIII foram, principalmente, a cana de açúcar, o tabaco e os escravos, permitindo o desenvolvimento do comércio e a absorção dos produtos manufaturados pela elite local.

As festas de exteriorização da fé católica promoviam uma emoção coletiva de religiosidade. As patrocinadoras dessas manifestações eram as Ordens Terceiras e demais irmandades religiosas que organizavam esses espetáculos tanto nos templos como em praças públicas. Para além dos espetáculos, também patrocinavam a feitura de imagens de Cristo, que eram utilizadas nas encenações dos Passos da Paixão de Cristo, e são exemplos de uma dinâmica cultural mantida e difundida pelas elites e que predominou até meados do século XIX.

A Igreja da Sé foi criada e construída graças ao apoio de governo português e de nobres que investiram na decoração interior. Destacaremos, portanto, a participação da Irmandade do Santíssimo Sacramento na construção e embelezamento desse templo.

Peres dedicou-se em “A Memória da Sé” a discorrer relatos marcantes desde a criação até a demolição da Igreja da Sé ocorrida em 1933. A Igreja da Sé da cidade de Salvador foi iniciada no Governo de Tomé de Souza, mas só com a criação da diocese da Bahia, em 1551, que se define a construção de uma igreja matriz de pedra e cal. As obras se arrastaram por longos anos consumindo recursos da Fazenda Real. O autor reporta-se a depoimentos de cronistas do século XVI (Gabriel Soares de

Souza) e do século XVII (Francisco Pyrard de Laval) que a Igreja da Sé já possuía certa grandeza entre 1587 e 1610, mesmo sem estarem de pé as suas torres.<sup>4</sup>

A participação de representantes da nobreza colonial também foi atestada na construção da capela seiscentista do Santíssimo Sacramento, no interior da Igreja da Sé, por Alves:

Se lamentações e prantos tivessem o condão de reanimar as coisas belas que a mão do homem, inadvertidamente, destruiu. Nós concitaríamos os amigos da arte a chorar para que voltasse ao seu antigo esplendor a Capela seiscentista, que Felipe de Moura e João Peixoto Viegas mandaram construir, em 1648, na Sé Primacial do Brasil, em louvor ao S.S. Sacramento, conforme os dizeres que a mesma Capela ostentava ao ser demolida em 1933.<sup>5</sup>

Segundo Schwartz, João Peixoto Viegas residia há bastante tempo na Bahia e conhecia a fundo a economia da região. Chegou à Capitania da Bahia em 1640 e logo teve participação no comércio e arrecadação de impostos, foi vereador por três vezes e acabou por comprar o cargo de escrivão na Câmara em 1673. Galvão acrescenta que o mesmo envolveu-se em altos e rendosos negócios de terras no sertão, através do Morgado da Casa de São José das Itapororocas. Surge entre os irmãos da Santa Casa da Misericórdia e entre os doadores da Capela do Santíssimo Sacramento na Antiga Igreja da Sé.

Conforme Alves a Irmandade do Santíssimo Sacramento procedeu, na Capela do Santíssimo, uma reforma no último quartel do século XVIII e as alfaias seiscentistas foram desfeitas e utilizadas nesse intuito. Foi encomendado novo retábulo e imagem nova do Cristo crucificado.

Interessa destacarmos a encomenda da pintura de quatro painéis para a capela ao pintor José Teófilo de Jesus, objeto do presente estudo. Alves relata:

Em junho de 1793, as obras internas da Capela estavam prontas, o douramento inclusive, encontrando-se às paginas 82, 83, verso, e 84 do Livro 3º de Acordãos as quitações dos artistas encarregados dos trabalhos, sendo digna de transcrição dos artistas encarregados dos trabalhos, sendo digna de transcrição a que se segue, pelo fato de não haver Termo de ajuste com o autor: 'Guitação q. dá o M.e Jozé Theofilo de Jesus daq.<sup>a</sup> de 60\$000 r.s preço por q. ajustou os quatro Paineis dacapela da Irmd.e soS.mo Sacram.to'. [...] 'Perante mim Escr.m recebeo

---

<sup>4</sup> PERES, F. R. **Memória da Sé**. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo do Estado, 1999, p. 69-70.

<sup>5</sup> ALVES, M. A capela do S.S. Sacramento da Sé primacial do Brasil. **Revista de Cultura e Divulgação**. Salvador: Prefeitura Municipal de Salvador, Ano 1, nº1, Nov. 1957, p. 13.

do Ir.º Thezour.º do Cofre Jozé Simoens Coimbra oM.e Jozé Theofilo de Jesus aq.ta de secenta mil r.s preço por que ojustou apintura dos quatro Paineis que se achão nas paredes Lateraes danosa Capela doSantissimo Sacram.to da Sé cathedral epor estar pago e Saptis feito assignou oprzente quitação na B.a aos 9 de Junho de 1793 eeu Henrique Jozé Lopes Escr.m actual daMeza oescrevy easignei.<sup>6</sup>

Alves, ao tratar da Igreja do Pilar da cidade do Salvador, refere-se aos fundadores o Padre Pascoal Duram de Carvalho, João Heitor e Manoel Gomes, devotos da Virgem sob aquela invocação assentada sobre um pilar ou coluna. A Igreja foi elevada a Paróquia, durante o governo de S. Sebastião Monteiro da Vide, cuja Irmandade se constituiu em 1718, logrando a aprovação do seu Compromisso em 11 de Outubro de 1719.

Da construção inicial, a autora não se detém, mas encontramos informações nos estudos de Ott sobre a construção da Igreja do Pilar por volta de 1690. O autor destaca a Irmandade do SS. Sacramento como responsável pela construção e conservação das igrejas paroquiais. Ott afirma também que as igrejas do Pilar e Santana foram edificadas por irmandades do SS. Sacramento e que cederam altares laterais a irmandades secundárias.

Com as primeiras décadas do século XVIII, conclui-se a construção da capela-mor e sacristia. Entre 1796-1797, a Irmandade do SS. Sacramento da Igreja do Pilar encarregou o mestre pintor José Joaquim da Rocha da pintura de seis quadros para a sacristia, quatro por cima do arcaz e dois para serem colocados junto do lavabo. Segundo Ott,<sup>7</sup> esse pintor dourou também as molduras, saindo seu trabalho de pintura e douramento por 368\$000.

Ambos os conjuntos pictóricos aqui mencionados foram escolhidos para o nosso estudo iconográfico e, através dos quais, apreenderemos a temática do culto da eucaristia.

### **Iconografias do culto Eucarístico nas pinturas setecentistas de José Teófilo de Jesus e de José Joaquim da Rocha**

Campos, ao analisar a pintura religiosa em Salvador 1790-1850, afirma que os pintores e os escultores eram considerados profissionais liberais e independiam da licença da Câmara para exercerem suas profissões. Os artesãos tinham participação social e se colocavam em evidência frente aos órgãos oficiais e, em consequência, as ordens religiosas eram os principais encomendantes de obras artísticas.

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>7</sup> OTT, C. **Atividade artística nas igrejas do Pilar e de Sant'ana da cidade do Salvador**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1979, p. 32.

A aprendizagem era feita através da observação e imitação de modelos das obras clássicas, acessíveis aos artistas principalmente em forma de gravura. Eles buscavam a perfeição das formas e da técnica, mas esse exercício não devia consistir numa servil imitação das estampas. Também deviam corresponder aos anseios e às exigências dos encomendantes. Os pintores que atuaram na Bahia no século XVIII tiveram inspiração em obras singulares de mestres europeus na execução de pinturas dos templos religiosos baianos.

A construção dos programas iconográficos passaria, então, pela influência de cenas bíblicas, martírios, êxtases e exaltação mística, relacionados à história da vida dos santos, bem como, à história das ordens, que, em sua maioria, chegavam ao Brasil através de gravuras.

A pintura que ora se estuda estava baseada no conceito tridentino do decoro, que pautava a criação de uma cena bíblica ou de vida de santo onde nenhuma imagem fosse falsa ou de beleza provocativa. Os encomendantes se colocavam com diligência e cuidado na forma em que as imagens deveriam ser apresentadas.

José Teófilo de Jesus (1758-1849) ao lado do ofício artístico, assumiu carreira 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>8</sup>

Conforme assinalado, a Irmandade do Santíssimo Sacramento encomendou, em 1793, ao pintor quatro painéis para as paredes laterais da Capela do Santíssimo Sacramento da Igreja da Sé. O documento citado por Alves apenas atesta a execução dos referidos painéis. Não restaram informações sobre as características formais. Para Ott os painéis foram executados por José Joaquim da Rocha e foi inequivocamente atribuído por Marieta Alves a José Teófilo de Jesus.

José Joaquim da Rocha (1737 [?] -1807) destacou-se na pintura baiana devido ao seu prestígio social nas irmandades mais ricas de Salvador. No documento intitulado “Noções d’Arte na Província da Bahia”<sup>9</sup> - documento de autoria anônima e escrito provavelmente entre 1860-1870, é nomeado o pintor José Joaquim da Rocha como responsável por formar uma escola de discípulos que perdurou até meados do século XIX. Entre esses, nominava-se José Teófilo de Jesus. Entre as inúmeras obras realizadas por José Joaquim da Rocha, destacamos a pintura do teto da Igreja da Conceição da Praia, em Salvador, realizada em 1773.

Em relação às pinturas de nosso estudo, foram encomendadas pela Irmandade do SS. Sacramento da Igreja do Pilar ao mestre pintor para a sacristia entre os anos 1796-1797 (quatro pinturas sobre o arcaz e duas ao lado do lavabo).

---

<sup>8</sup> CAMPOS, M. F. H. **A pintura religiosa em Salvador, 1790-1850**. Porto: Tese de doutorado - Universidade do Porto, 2003, p. 304.

<sup>9</sup> BIBLIOTECA NACIONAL DO RIO DE JANEIRO. **Noções d’arte na província da Bahia**. BNRJ, Mss 34, 43, nº 1.

As pinturas executadas por José Teófilo de Jesus para a Capela do Santíssimo Sacramento da antiga Igreja da Sé estão, atualmente, sob a guarda do Museu de Arte Sacra de Salvador, com exceção a uma das pinturas que se encontra na Catedral de Salvador. E as pinturas executadas por José Joaquim da Rocha encontram-se na sacristia da Igreja do Pilar.

Ambos os conjuntos pictóricos estão organizados em quatro cenas, a saber: cena 1 - sacerdote judaico sacrificando cordeiro; cena 2 - sacerdote judaico segura o pão, adotando ritual da Eucaristia; cena 3 - Cristo com os apóstolos na Santa Ceia; cena 4 - Cristo morto com os símbolos da crucificação.

Todavia, para a análise, escolhemos quatro pinturas, duas referentes à primeira cena e duas referentes à terceira cena, isto é, na sequência da narrativa. Partimos do conjunto de pinturas de José Teófilo de Jesus, por ser o mais antigo, atestado por Alves e buscamos observar as diferenças encontradas no conjunto de pinturas de José Joaquim da Rocha. Não foram encontradas estampas que pudessem servir de modelo para todo o programa iconográfico composto de várias cenas. Foram encontradas referências, em bibliografia específica, assim como em narrativas bíblicas, sobre determinados conteúdos referentes à Eucaristia; à representação do Cordeiro Pascal; à relação entre o Sacrifício de Isaac e de Jesus Cristo. Encontramos também algumas estampas que servem de modelos parciais. Nesse sentido, a disposição das pinturas obedece uma sequência narrativa que enfatiza uma mudança de conceito religioso, no caso, relacionado ao culto a Eucaristia.

A cena 1 representa o sacerdote judaico, do lado esquerdo, iniciando o sacrifício do cordeiro e vemos um religioso (da Igreja Católica), no lado direito, a interpelar a ação apontando em direção ao alto, no qual identificamos um grande círculo brilhante a irradiar luz suportada nas costas de querubins, como representação de Deus. No canto esquerdo, identificamos o recipiente para captar o sangue do animal. No canto inferior direito, há um homem segurando um chapéu (coroa) tríplice. As pinturas executadas por José Teófilo de Jesus (ver figura 1) e a pintura executada por José Joaquim da Rocha (ver figura 2) assemelham-se na disposição da representação das figuras e objetos.



Figura 1: Cena de José Teófilo de Jesus  
Fonte: Ott (1982)



Figura 2: Cena de José Joaquim da Rocha  
Fonte: Acervo da Igreja do Pilar

Todavia, as figuras 1 e 2 diferem apenas no vestuário do sacerdote judaico e, na figura 2, por trás do religioso do lado direito, encontramos um homem vestido de túnica azul com manto vermelho a empunhar uma cruz tripla, além de ter mais dois observadores no canto esquerdo. A mesma cruz aparece por trás do religioso do canto direito na figura 1. Tanto a cruz tríplice quanto a coroa tripla fazem parte da vestimenta de um Papa Católico, então, supomos que, em ambas as imagens, o personagem que aponta para o céu é o Sumo Pontífice da Igreja Católica.

Como foi assinalado, o sacrifício de animais de forma cruenta foi utilizado por várias culturas como uma forma de aproximação com entidades divinas, um dos significados estava em redimir-se dos pecados. Essa prática foi passada do culto judaico para o culto cristão, que está narrado no Antigo Testamento através da experiência de Abraão.

Segundo Martins o sacrifício de Isaac, filho de Abraão, foi considerado, como uma prefiguração do sacrifício do filho de Deus, do qual a Eucaristia é memorial. O autor destaca, ainda, que a narrativa do sacrifício de Isaac estabelece paralelismo com a narrativa do Calvário. E acrescenta:

Isaac é uma figura viva de Jesus Cristo, pois os dois subiram a montanha para serem sacrificados. Enquanto Isaac leva a lenha

para o fogo do sacrifício, Cristo carrega com a cruz para ser crucificado. Apoiando-se na narração bíblica, o santo doutor descobre novo significado eucarístico: chegados ao lugar assinalado, Abraão edificou um altar, colocando umas pedras sobre as outras e pôs lenha sobre ele. Ora este altar do Antigo Testamento prefigura o altar onde se celebra continuamente o sacrifício incruento da Eucaristia.<sup>10</sup>

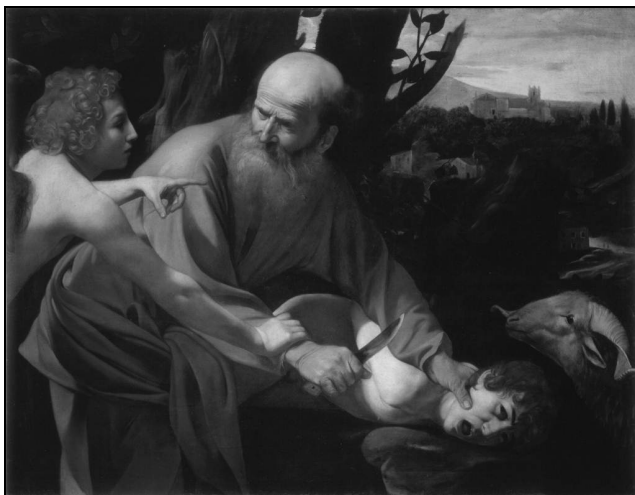


Figura 3: O sacrifício de Isaac, pintura de Caravaggio, c. 1603

Fonte: Wikipedia, disponível em <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo\\_Caravaggio\\_022.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo_Caravaggio_022.jpg)>

A figura 3 é uma pintura de Caravaggio na qual se encontra a figura de Abraão a sacrificar o seu filho Isaac. Segundo Martins, a representação do Sacrifício de Isaac recolhe o momento em que o Anjo detém o braço de Abraão que se dispõe a sacrificar o seu filho Isaac, segundo o desejo divino. Ao fundo, no lado direito, aparece um cordeiro que vem a ser a salvação do sacrifício de Isaac.

As figuras 1 e 2 também possuem relação com a cena da Paixão de Cristo, quando Jesus é levado pelos guardas do Templo de Jerusalém para encontrar Caifás, o alto sacerdote judeu do Sinédrio, que o condenou e o enviou à Poncio Pilatos e, na sequência, por esse chefe romano, foi condenado à morte. Existem várias estampas, muitas produzidas a partir do século XVI, que se inserem em séries de gravuras

---

<sup>10</sup> Speculum Humanae Salvationis: estudo iconográfico e iconológico do sacrário de prata da Sé do Porto. **Revista da Faculdade de Letras do Porto**, vol. 1, 2002, p. 183. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt>>. Acesso em: 10 fev. 2012, p. 183.

sobre a Paixão de Cristo e que representam a cena da condenação de Cristo por Caifás (ver figura 4).



Figura 4: Cristo sendo julgado pelo sacerdote judeu Caifás, c.1568

Fonte: Museu Britânico, disponível em: <<http://www.britishmuseum.org/research>>

Portanto, Caifás foi considerado a pessoa que entregou Jesus à morte, ou seja, simbolicamente, ele sacrificou o cordeiro de Deus aos homens. Nas figuras 1 e 2, pode-se interpretar que a personagem à esquerda é o Alto Padre judeu Caifás segurando um instrumento de corte – uma faca – prestes a sacrificar o cordeiro. Por isso que, em ambas as imagens, o papa (alto sacerdote da Igreja) chama a atenção do alto sacerdote judeu, alertando-o para a luz circular no céu, objeto este que se assemelha a uma hóstia, que significa o corpo de Jesus como também a luz de Deus.

Essa cena faz a transição entre o Velho Testamento e o Novo Testamento. A identificação entre a imagem de Cristo e a do Cordeiro traz a continuidade entre o cordeiro pascal e o sacramento da eucaristia. Essa representação permaneceu até o século XI quando então foi substituída por Cristo crucificado ou morto, conforme transformações de sensibilidade que se fazem sentir na Europa. Buscou-se também

dar ênfase a simbologia de Cristo como manifestação de Deus. As passagens de sofrimento e condenação de Jesus Cristo na Galiléia (flagelação, coroamento de espinhos, crucificação) são simbolizadas na Santa Missa, como a Paixão, porém de forma mística, não cruenta.

Na segunda cena a ser analisada, localizamos a imagem de Jesus Cristo a oferecer a hóstia aos seus discípulos (ver figuras 5 e 6). No centro, Jesus Cristo está de pé, com veste de túnica vermelha e manto azul, dá a hóstia a um dos seus discípulos que se encontra no canto inferior esquerdo em genuflexão (provavelmente, seu apóstolo Pedro, por ter maior importância na hierarquia da Igreja). Ao fundo, identificamos uma mesa, com uma toalha branca e um cálice, tendo em volta os discípulos como referência a Santa Ceia.



Figura 5: cena de José Teófilo de Jesus  
Fonte: Ott (1982)



Figura 6: cena de José Joaquim da Rocha  
Fonte: Acervo da Igreja do Pilar

As cenas 5 e 6 são semelhantes, ambas também inserem, além de Pedro, dois apóstolos em primeiro plano que estão reverenciando Jesus Cristo. O primeiro, à esquerda e atrás de Pedro, encontramos com a cabeça baixa e, na figura 5, com as mãos em oração, e o segundo, à direita, ajoelhado e curvado aos pés do Cristo. Jesus é identificado com uma auréola em sua cabeça.

Nas cenas, também são localizados os instrumentos litúrgicos como a hóstia e o cálice de vinho. A cena confirma a tradição do Culto da Eucaristia ensinado por

Cristo na Santa Ceia. Em relação a essa cena, localizamos uma gravura semelhante (ver figura 7) cujo padrão temático pode ter servido de modelo para as pinturas de José Teófilo de Jesus e de José Joaquim da Rocha. Existem muitas iconografias da Santa Ceia, a mais famosa é a cena do pintor renascentista Leonardo da Vinci. Todavia, entendemos que a figura 7 é uma variação dessa temática.



Figura 7: A instituição da Eucaristia com Jesus dando a hóstia para um apóstolo ajoelhado aos seus pés e diante dos demais apóstolos, gravura de Jean Edelinck, c.1660-1680  
Fonte: Museu Britânico <<http://www.britishmuseum.org/research>>

Na figura 7, Jesus está sentado em um banco, com uma auréola em sua cabeça, entregando a hóstia com a mão direita e segurando o seu manto com a mão esquerda. Ele entrega a hóstia a Pedro, que está ajoelhado. Como nas pinturas, há, no canto esquerdo, um apóstolo com o corpo em direção a Jesus Cristo e com as mãos coladas uma na outra. Entretanto, o personagem do lado direito, mais próximo a Jesus, olha a cena apoiando o braço no banco onde Cristo está sentado e encosta as suas mãos em seu manto. Essa gravura foi a única localizada que mais se assemelha às cenas dos pintores baianos, apesar de algumas variações, supomos que a temática seja idêntica das pinturas.

## Considerações Finais

Os artistas buscavam atender um gosto estético predominante nas encomendas das imagens religiosas ditadas pelas irmandades. As instituições laicas visavam o culto pelo refinamento do gosto, a posse de delicados objetos decorativos de conotação mística e religiosa. O conjunto de imagens executado por José Teófilo de Jesus, para a Capela do Santíssimo Sacramento da Igreja da Sé, e o conjunto de imagens executado por José Joaquim da Rocha, para a sacristia da Igreja do Pilar, tinha o mesmo programa iconográfico, isto é, o culto eucarístico. O Sacramento da Eucaristia foi enfatizado tanto no plano doutrinal como no campo da prática cultural e celebrativa. O Concílio, manifestado no Brasil principalmente através das Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, também estimulou o referido culto através da produção de imagens e pinturas para maior entendimento dos novos dogmas da fé. Nesse sentido, as pinturas analisadas foram produzidas com o propósito de contribuir nos valores simbólicos pós-tridentinos defendidos pelas ordens religiosas na colônia portuguesa. Também deram ênfase na identificação da missa como o *locus* do culto eucarístico.

As pinturas serviam como imagens de devoção, de culto, portanto, não eram mais a obra do artista que as executaram, mas um instrumento para a evangelização catequética.

O presente estudo traz uma revisão sobre o conceito de Escola Baiana de Pintura na medida em que analisa pinturas de José Teófilo de Jesus, encomendadas em 1793, e que são anteriores às pinturas realizadas por José Joaquim da Rocha, entre os anos 1796-1797, tido como o mestre da Escola Baiana de Pintura, por estudiosos como Ott.

No que diz respeito ao programa iconográfico das pinturas que analisamos, notamos que esse era fundamentado em cenas bíblicas, apesar da necessidade de se divulgar os valores simbólicos das irmandades, que expressava poder e capacidade aquisitiva na Bahia colonial. Sendo assim, as pinturas realizadas não diferem significativamente por terem sido realizadas pelo “discípulo” José Teófilo de Jesus e pelo “mestre” José Joaquim da Rocha. Entretanto, percebemos traços formais característicos que sugerem a identidade de cada pintor. Ambos os conjuntos parecem que tiveram a mesma referência iconográfica de estampas.

O conjunto de imagens relacionadas ao culto à eucaristia pode ser considerado como importante acervo artístico barroco, pela expressividade através de elementos de dor e flagelação, estratégia de propagação da fé católica.

## Remanescentes Escultóricos na imaginária religiosa em igrejas da antiga São Paulo de Piratininga

Maria José Spiteri Tavoraro Passos<sup>1</sup>

### Introdução

Ao longo de sua história o cristianismo passou por diversos momentos de debates em torno do uso das imagens. Em diferentes concílios ecumênicos, iconófilos e iconoclastas discutiram a relevância dessa presença entre os cultos cristãos.

Embora nas primeiras décadas do século VIII os ícones fossem amplamente representados e cultuados em todo império romano do Oriente, somente em 787, com o II Concílio de Nicéia, determinou-se a legitimação da representação do sagrado e a veneração dos ícones. A partir deste concílio, definiu-se como funções das imagens: reavivar a memória dos fatos históricos; estimular a imitação dos personagens (conduta); permitir a veneração (alegando-se aqui que quem venera a imagem venera a pessoa representada e não o objeto em si, excluindo, portanto, a possibilidade de idolatria). Segundo Juan Carona Muela, “(...) si el cristianismo triunfó e se convirtió en una religión de masas, fue precisamente por aceptar la imagen como medio de difusión de sus creencias entre la mayoría de la población, pagana y analfabeta, que abrazó la nueva Fe”.<sup>2</sup> Desse modo, concluímos que o uso das figuras de santos e outros personagens ligados aos textos sagrados, representados inicialmente sob a forma bidimensional em pinturas e mosaicos ganhou gradativamente o espaço das representações tridimensionais, tornando-se a escultura uma das mais recorrentes linguagens empregadas para a construção das “bíblias para os iletrados”.<sup>3</sup>

O Renascimento já havia refletido um total diálogo entre a Igreja e a Arte, porém a Contra-Reforma, verdadeira marcha ideológica empreendida pela Igreja Católica contra a nascente Igreja Protestante, encontrou suas bases no Concílio de Trento (1545-1563),<sup>4</sup> cujas diretrizes envolveram entre outras orientações o fomento ao uso

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNESP/SP.

<sup>2</sup> MUELA, Juan Carona. **Iconografía Cristiana**: guía básica para estudiantes. Madrid: Akal, 2008, p. 19.

<sup>3</sup> ALBERIGO, Giuseppe (org). **História dos concílios ecumênicos**. São Paulo: Paulus, 1995.

<sup>4</sup> O Concílio de Trento, realizado na cidade de Trento (Itália) em três períodos distintos, entre os anos de 1545 e 1563, recebeu forte apoio dos reis de Portugal, contando com a participação de vários teólogos e religiosos portugueses e espanhóis. Esse Concílio gerou orientações para as ações da Igreja Católica de modo a assegurar a unidade da fé e a ordem eclesiástica no contexto da Reforma Protestante na Europa.

de pinturas e imagens como instrumentos didáticos que dariam aos fiéis meios de reavivar a sua fé. Assim muitos foram os tratados publicados por religiosos, sobretudo, italianos e espanhóis, no sentido de orientar as representações sagradas, entre os quais destacam-se o *Instructionum Frabricae et supellectilis ecclesiasticae*, do cardeal Caroli Borromei (1577) e *Discurso intorno alle imagini sacre e profane*, do cardeal Gabrielle Paleotti (1582).

As normas geradas pela igreja poderiam, com o intuito de se manter o decoro, afastando-se toda e qualquer visualidade provocativa ou profana, determinar intervenções que chegassem a alterar radicalmente o projeto do artista.

A arte religiosa cristã chega ao Brasil pelas mãos dos religiosos que para cá vieram em missões catequizadoras imbuídas do espírito moralizador das determinações tridentinas. Desde a segunda metade do século XVI, até o início do século XIX, a produção artística no Brasil esteve predominantemente voltada às manifestações devocionais sob a orientação, sobretudo de jesuítas, beneditinos, franciscanos e carmelitas e, nesse cenário, as esculturas de santos assumiram uma grande importância.

Os primeiros tempos da colonização coincidiram com o período mais severo da Igreja Católica Contrarreformista para a qual as imagens representavam um potente instrumento didático nos processos de conversão dos gentios ao cristianismo e um elemento de reforço para a fé em todas as colônias. Segundo o pesquisador Eduardo Etzel “A imagem na era colonial tinha dois objetivos: do lado dos religiosos, promover a fé com a conversão e enriquecimento das hostes católicas e, do lado dos fiéis, representar o santo de sua devoção”.<sup>5</sup>

## A imaginária religiosa no Brasil Colônia

Tanto na Europa quanto nas colônias, a imaginária religiosa ocupou diferentes espaços. Concebidas como peças isoladas ou formando grupos que representavam cenas da vida dos santos, as peças de uso coletivo estiveram predominantemente nos retábulos de altares em igrejas ou capelas, no entanto havia também as imagens especialmente elaboradas para ir às ruas participando de procissões (muitas delas de vestir podendo ser articuladas como bonecos), ou ainda figuras de menores dimensões destinadas ao culto doméstico, ocupando o espaço de oratórios.

É provável que a primeira imagem religiosa a aportar nestas terras tenha sido a de Nossa Senhora da Boa Esperança, que Pedro Álvares Cabral teria levado durante a viagem de Portugal à Índia. Essa peça ocupa hoje um dos retábulos da Igreja da Sagrada Família, Matriz de Belmonte, em Portugal.

---

<sup>5</sup> ETZEL, Eduardo. **Imagens religiosas de São Paulo: apreciação histórica**. São Paulo: Melhoramentos/ Editora da Universidade de São Paulo, 1971, p. 66.

Um aspecto severo e catequizante impregnou as primeiras esculturas religiosas que, provenientes de Portugal, chegaram ao Brasil. No século XVII, a partir desses primeiros exemplares iniciou-se no Brasil uma significativa produção de peças em barro, especialmente nas oficinas conventuais. Nesse período, destacam-se nomes como os dos escultores beneditinos Frei Agostinho da Piedade (c.1580 – 1661) e Frei Agostinho de Jesus (c. 1610-1661).<sup>6</sup>

Em seu texto *Escultura colonial do Brasil*, Dom Clemente Maria da Silva-Nigra aponta para a produção de imagens religiosas dos primeiros tempos da colônia destacando a relevância das oficinas conventuais, não apenas beneditinas, mas também jesuíticas e franciscanas. A autoria de muitas das peças remanescentes dessa fase é ainda desconhecida, restando a possibilidade de, a partir de recorrências técnicas e estilísticas, indicar possíveis atribuições a escultores que vem sendo “batizados” pelos pesquisadores de acordo com a localidade em que se encontra um maior número de obras com características comuns, como é o caso do franciscano Mestre de Angra, que teria realizado obras em diversas fundações da ordem, sobretudo do litoral do Rio de Janeiro e de São Paulo.<sup>7</sup>

Gradativamente a fatura das obras religiosas passou a ser realizada também por outras mãos, como as dos indígenas e dos mestiços.

No início do século XVIII, a publicação das *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, a exemplo de outras constituições portuguesas publicadas entre os dois séculos anteriores, buscou adaptar as determinações tridentinas “aos usos e costumes da Arquidiocese, especialmente considerando os componentes da sociedade na América Portuguesa”.<sup>8</sup> Desse modo, tudo o que se referia ao ambiente religioso e suas atividades, desde a escolha dos locais para a implantação dos templos, o traçado das igrejas, a decoração interna, o feitio das imagens, a distribuição dos fiéis no templo durante o culto e até mesmo o destino de peças em desuso pelo desgaste, seguiam às

---

<sup>6</sup> Para Dom Clemente Maria da Silva-Nigra a imagem de Nossa Senhora Aparecida, que foi encontrada por pescadores no Rio Paraíba, no Vale do Paraíba (São Paulo), em 1717 poderia ser uma peça realizada por volta de 1650, pelo beneditino Frei Agostinho de Jesus. Cf. MEGALE, Nilza Botelho. **Invocações da Virgem Maria no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1998.

<sup>7</sup> SILVA NIGRA, Dom Clemente Maria da. *Escultura colonial do Brasil*. In: ARAUJO, Emanuel (cur.). **O universo mágico do Barroco Brasileiro**. São Paulo: SESI, 1998, p. 101-104.

<sup>8</sup> Cf. FLEXOR, Maria Helena O. O Concílio de Trento: As Constituições Primeiras dos Arcebispado da Bahia e a Arte Religiosa no Brasil. In: **Imagem Brasileira**. Belo Horizonte: CEIB, n. 4, 2009, p. 17-20. Segundo a autora, as As Constituições Primeiras dos Arcebispado da Bahia seguiam as mesmas disposições das *Constituições Synodais do Arcebispado de Évora* (1565), *Constituições Extravagentes do arcebispado de Lisboa* (1568), *Constituições Synodais do Bispado do Porto* (1585), *Constituições Synodais do Bispado de Coimbra* (1591) e *Constituições Synodais do Arcebispado de Braga* (1639).

orientações das *Constituições*. Nesta mesma época, atraídos pela possibilidade de um rápido enriquecimento na colônia,<sup>9</sup> arquitetos, mestres entalhadores, imaginários, pintores e douradores chegaram ao Brasil, assumindo a mão-de-obra das realizações artísticas coloniais, patrocinadas agora também pelas irmandades leigas<sup>10</sup> e esses, por sua vez, formaram na colônia outros profissionais. A formação e o repertório pessoal desses artistas provavelmente influenciariam no surgimento das linhas que marcavam suas obras; a isso somavam-se as referências que poderiam lhes chegar sob a forma de descrições, objetos e materiais impressos como bíblias, registros de santos e outros que eventualmente circulavam pela colônia.<sup>11</sup> É provável que esses elementos tenham contribuído para o surgimento não apenas de traços mais autorais nas peças, como também a recorrências de alguns traços hoje interpretados como “regionalistas”, caracterizando algumas “escolas” estilísticas na imaginária brasileira como é o caso das virgens com cabeleiras onduladas recorrentes no Maranhão, a policromia viva das imagens baianas e outras.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> A descoberta do ouro em Minas Gerais se dá no final do século XVII por bandeirantes provenientes da região de Taubaté, interior do Estado de São Paulo.

<sup>10</sup> No caso específico de São Paulo, durante a segunda metade do século XVIII, assistiu-se a todo um processo de ampliação, reforma e até reconstrução de suas igrejas (Cf. AMARAL, Aracy. As artes plásticas na cidade de São Paulo. In: PORTA, Paulo (org.). **História da Cidade de São Paulo** - A cidade colonial. São Paulo: Paz e Terra, vol. 1, 2004, p. 427-487); como exemplos poderíamos citar a Ordem Terceira Franciscana que nesta fase em decorrência das obras de ampliação de sua capela, contratou mão-de-obra especializada para a substituição de elementos decorativos, bem como a aquisição de peças para seus templos. Cf. ORTMANN, Frei Adalberto - OFM. **História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de São Paulo**. Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro: n.º. 16, 1951.

<sup>11</sup> No século XVIII o trânsito de modelos foi favorecido pelo trabalho de diversos gravadores europeus que se dedicaram à realização de registros de santos (“santinhos”), que serviram de base para a elaboração de diversas imagens religiosas não apenas em cidades européias como também em outras partes do mundo. Entre outros destacam-se os alemães Martin Engelbrecht e os Klauber. (cf. acervo da Biblioteca Nacional de Portugal). Os modelos provenientes do Velho Mundo (especialmente de Portugal), sobretudo sob a forma de gravuras, serviram de referência para o mundo colonial para a realização de exemplares pictóricos encontráveis nos forros e paredes de igrejas e capelas; ao mesmo tempo, muitos desses modelos aqui adquiriram tridimensionalidade, transformando-se em ornamentos parietais, retábulos de altares e esculturas representativas do hagiológico cristão.

<sup>12</sup> A esse respeito ver ETZEL, E. **Imaginária sacra brasileira**. 1979, e OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A escultura no Brasil colonial. In: ARAUJO, Emanuel (org. e cur.). **O Universo mágico do barroco brasileiro**. São Paulo: SESI, 1998, p. 129-153. Neste último, a autora realiza um panorama da imagem religiosa no Brasil no período colonial, desde as peças de origem européia, até as produções de caráter mais popular, destacando as oficinas conventuais e as escolas regionais.

Desse modo, ao observarmos exemplares de norte a sul do país verifica-se que esse conjunto passou a envolver desde as peças mais elaboradas (de origem européia ou executadas em terras brasileiras pelas mãos de religiosos missionários, de mestres escultores civis de origem portuguesa, ou formados na própria colônia), chegando até as de fatura mais simples e modesta, sendo estas executadas por artesãos amadores (santeiros), para um consumo doméstico, como é o caso das “paulistinhas”, produzidas no Vale do Paraíba, SP.<sup>13</sup>

### **Os estudos a respeito da imaginária religiosa no Brasil e as peças de uso coletivo no estado de São Paulo**

São Paulo contou com uma considerável produção, sobretudo a partir do século XVII. No entanto, os caminhos localizados no planalto, mais afastados dos grandes centros litorâneos como Salvador, Rio de Janeiro, João Pessoa e Recife, ou mesmo distante dos centros auríferos das Minas Gerais, enfrentaram certo “isolamento geográfico”, o que pode ter contribuído para o desenvolvimento de uma imaginária de caráter mais particular. Traços arcaizantes marcam essas peças realizadas em barro ou em madeira, embora em diversos locais se encontrem exemplares que contém registros de maior elaboração com tendências classicizantes (provável influência de modelos estrangeiros, pela presença de imagens importadas de outras localidades como Rio de Janeiro e Bahia ou mesmo da Europa).

Embora as primeiras catalogações da imaginária no Brasil remontem ao século XVIII, quando em 1723 o frei português Agostinho de Santa Maria dedica o último tomo de seu inventário “Santuário Mariano e historia das imagens milagrosas de Nossa Senhora”<sup>14</sup> à presença da devoção à Virgem, e suas representações na colônia e hoje o estudo da imaginária religiosa no Brasil já conte com o envolvimento de diferentes pesquisadores, seu desenvolvimento é relativamente recente, tornando-se mais intenso a partir das realizações do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) em 1937.

Na década de 1950, Stanislaw Herstal publica um significativo levantamento a respeito das imagens religiosas no Brasil, no qual destaca as peças de menores dimensões, de caráter popular, dotadas segundo o autor, de uma “beleza ingênua” e

---

<sup>13</sup> Cf. LEMOS, Carlos A. C. **A imaginária paulista: esculturas**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1999.

<sup>14</sup> SANTA MARIA, Frei Agostinho de. **Santuário Mariano e historia das imagens milagrosas de Nossa Senhora**: tomo decimo, e ultimo. Lisboa Occidental: Officina de Antonio Pedrozo Galram com todas as licenças necessarias, anno de 1723. Reedição ilustrada. Rio de Janeiro: INEPAC, 2007.

presentes em coleções particulares.<sup>15</sup> Seguiram-se a esse trabalho outras iniciativas, recebendo o apoio de pesquisadores em várias localidades brasileiras que vem se dedicando ao estudo das imagens religiosas seja com relação aos seus aspectos estilísticos, históricos ou técnicos.<sup>16</sup>

Com relação aos acervos dos templos, como corre em outras localidades brasileiras, inventariar e catalogar o acervo presente nas igrejas paulistas é uma tarefa longa e morosa. Os estudos a cerca da imaginária em São Paulo tem algumas de suas primeiras realizações na obra do pintor e pesquisador Benedito Calixto que se dedicou a levantamentos ligados à capitania de Itanhaém, nos quais apresenta análises a respeito de algumas das mais antigas imagens presentes no Brasil;<sup>17</sup> no entanto, em comparação com a ênfase dada aos estudos a respeito da arte colonial em outras regiões brasileiras, a produção presente no Estado de São Paulo tem merecido menos atenção.

Ao ocupar o cargo de delegado do SPHAN, em 1937, Mario de Andrade destacou a necessidade de se dirigir um olhar mais atento para ao patrimônio colonial do Estado de São Paulo. Para tanto, propôs um levantamento a respeito desse acervo subdividindo o estado em regiões: Vale do Paraíba, Caminho do Tietê, litoral sul e litoral norte, São Paulo e arredores. Esses locais foram percorridos juntamente com o fotógrafo Germano Graeser para a documentação do patrimônio histórico religioso paulista, gerando assim um conjunto de informações que posteriormente foram retomadas nos trabalhos de outros autores ligados à arquitetura, como Lucio Costa.

---

<sup>15</sup> Já nesse primeiro levantamento o autor aponta diferenças formais entre as peças produzidas em diferentes regiões do país. Para mais informações vide HERSTAL, Stanislaw. **Imagens religiosas do Brasil**. São Paulo: Ed. do autor/ Sociedade Brasileira de Expansão Comercial, 1956.

<sup>16</sup> Um dos reflexos desse movimento foi a criação, em Belo Horizonte, em 1996, do Centro de Estudos da Imaginária Brasileira (CEIB). Originalmente formado por um grupo de pesquisadores ligados às Universidades Federais de Minas Gerais e do Rio de Janeiro conta hoje com membros em todo o país e do exterior, realizando encontros e publicações tratando das mais recentes pesquisas a respeito do universo da imaginária sacra. O CEIB dedica-se sobretudo à imaginária e à arte religiosa presente no Brasil, buscando a preservação desse acervo seja ele pertencente à coleções públicas ou privadas.

<sup>17</sup> Aqui nos referimos a obras do século XVI, de João Gonçalo Fernandes como as de Nossa Senhora da Conceição, de Itanhaém/SP e a de Nossa Senhora do Rosário, de São Vicente/SP. No entanto, em seu livro *Arte Sacra berço da arte religiosa brasileira*, Eduardo Etzel, tomando como base as pesquisas de Benedito Calixto, desenvolve longa argumentação a respeito das peças, especialmente a de Nossa Senhora da Conceição (pela matéria prima utilizada), chegando a apontá-la como de possível procedência portuguesa. ETZEL, Eduardo. **Arte sacra berço da arte brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, EDUSP, 1984, p. 30.

Com relação ao caso específico dos estudos da imaginária, observa-se que a iniciativa de Benedito Calixto não foi única e outras a ela se seguiram e, nesse cenário, algumas pesquisas, se tornaram referenciais como as de Dom Clemente Maria da Silva-Nigra voltada à produção dos artistas beneditinos, e as de Eduardo Etzel e Carlos A. C. Lemos, ligadas, sobretudo, ao estudo da imaginária de traços populares. Dada a relativa espontaneidade de traços que envolve a essa produção, esses autores passaram a considerá-la como dotada de certa singularidade quando comparada com as de outros estados, que estariam muito mais influenciados pelos modelos portugueses. Talvez, na busca da comprovação de uma produção autóctone, as imagens importadas do exterior ou de outras regiões do Brasil para as igrejas paulistas, tenham recebido uma menor atenção por parte dos pesquisadores.

Em *Imagens Religiosas de São Paulo*, Eduardo Etzel<sup>18</sup> dedica um capítulo à contribuição da imaginária europeia em terras paulistas, porém sua preocupação não recai sobre as peças de uso retabular, mas sim na tentativa de comprovar a autenticidade das paulistinhas como obras paulistas.

Nessa mesma publicação o autor apresenta um levantamento dos exemplares paulistas encontráveis ao longo das terras percorridas pelo Conde de Assumar no século XVIII, construindo assim um potencial ponto de partida para as pesquisas a respeito da arte colonial no Estado. Esse estudo foi parcialmente retomado nos levantamentos de Percival Tirapeli em **Igrejas paulistas: Barroco e Rococó**.<sup>19</sup> Embora o objetivo de Tirapeli fosse o de mapear a presença de igrejas coloniais em São Paulo, para o que associou o roteiro de Etzel àquele delineado por Mario de Andrade a partir do final da década de 1930, englobando alguns os caminhos do litoral e rotas bandeiristas pelo interior,<sup>20</sup> encontra-se nesse trabalho entre outros textos tratando a respeito da talha, arquitetura e pintura coloniais, um texto que pontua a presença e a relevância da presença da imaginária religiosa em barro e madeira em terras paulistas.

### **As imagens das Igrejas das Ordens Terceiras Carmelita e Franciscana: Remanescentes da Imaginária Colonial na Metrópole Paulistana**

A cidade de São Paulo, cuja fundação se liga à chegada dos padres jesuítas, que ali edificaram um colégio com o objetivo de catequização dos indígenas, localiza-se no Planalto de Piratininga, no alto da Serra do Mar, distando historicamente das

---

<sup>18</sup> ETZEL, E. **Imagens religiosas de São Paulo: apreciação histórica**. São Paulo: Melhoramentos/ Editora da Universidade de São Paulo, 1971.

<sup>19</sup> TIRAPELI, Percival. **Igrejas paulistas: Barroco e Rococó**. São Paulo: EdUNESP, 2002.

<sup>20</sup> Em 2002, percorremos alguns dos caminhos indicados por Mario de Andrade, acompanhando o Prof. Percival Tirapeli e o fotógrafo José Nunes, por ocasião da pesquisa e documentação fotográfica para seu livro **Igrejas paulistas: Barroco e Rococó**.

facilidades oferecidas pelo comércio gerado nas cidades à beira mar. O crescimento desse núcleo se deu gradativamente; no início do século XVIII, São Paulo foi elevada à categoria de cidade e tornou-se sede do bispado em 1745. Além dos jesuítas, estabeleceram-se ali também beneditinos (1589), seguidos pelos carmelitas (1589) e franciscanos (1639).

Ao longo de três séculos diversas igrejas foram erguidas, sobretudo na região que constitui o centro histórico da cidade: a antiga igreja dos jesuítas, a fundação beneditina, a Igreja de Santo Antônio e as Igrejas de São Francisco e da Venerável Ordem Terceira Franciscana, a fundação carmelita e a Venerável Ordem Terceira do Carmo, a antiga Sé, além de diversas outras construções ligadas a irmandades como a da Boa Morte e a de São Pedro dos Clérigos.

A partir da segunda metade do século XIX, grandes mudanças ocorreram na cidade. Colhendo os rendimentos das lavouras de café, a cidade se ampliava e se transformava visualmente: as antigas ruas e construções de linhas coloniais deram lugar a avenidas mais largas o que exigiu a demolição de diversas construções, inclusive algumas de suas antigas igrejas.

No centro da cidade, as igrejas de Nossa Senhora dos Remédios, a de São Pedro dos Clérigos, a de Nossa Senhora do Carmo e o recolhimento de Santa Teresa e a própria Sé de São Paulo foram demolidas. Parte dos bens da antiga Sé foi distribuída entre outras fundações religiosas ou entre algumas famílias, em caráter provisório para que posteriormente as peças fossem reunidas para a formação de um museu da Cúria, juntamente com peças que estavam sendo substituídas em algumas igrejas, por outras de traços mais “atualizados”.<sup>21</sup>

Também ocorreram casos como os da igreja de Santa Efigênia e de Nossa Senhora da Conceição, a de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, a de São Bento, a Igreja de São Bom Jesus de Matosinhos, a de Nossa Senhora do Carmo, a Igreja da Consolação entre outras, que foram demolidas, sendo posteriormente reerguidas, em muitos casos, em locais diferentes dos que historicamente ocupara.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> No caso específico de São Paulo, no início do século XX, o arcebispo dom Duarte Leopoldo e Silva, com o objetivo de criar o Museu da Cúria Metropolitana, “(...) recolheu das velhas igrejas e mosteiros as antigas imagens em desuso devido a substituições ocorridas graças à importação maciça de estátuas européias, de excelente fatura e bem ao gosto do ecletismo vigente, trazido pelo dinheiro do café”. Cf. LEMOS, Carlos A. C. **A imaginária paulista...**, p. 132. A relação desses bens pode ser verificada em documentação reunida junto ao Arquivo da Curia Metropolitana de São Paulo como o *Livro de tombo da Antiga Sé* (Livro n. 2-2-27) e *Registro de objetos pertencentes a Antiga Catedral, entregues a diversas igrejas particulares* (livro n. 59-1-34), 1920-1921. Posteriormente esse conjunto se tornou o núcleo embrionário do acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo, inaugurado em 1969.

<sup>22</sup> A nova igreja da fundação beneditina é uma obra do início do século XX e segue um projeto totalmente diferente da antiga construção, porém ocupa o mesmo local no atual Largo de São Bento. O convento e a Igreja de Nossa Senhora do Carmo compunham,

No centro histórico da cidade de São Paulo algumas igrejas se mantiveram preservadas, entre as quais podemos destacar o complexo arquitetônico dos franciscanos, no Largo de São Francisco, no qual se encontram a Igreja da Ordem Primeira Franciscana (1647) e a Igreja da Venerável Ordem Terceira (1676/1787), a Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte (1810) e, no Largo do Patriarca, a Igreja de Santo Antônio (1592/1623?). Outro importante exemplar arquitetônico do período colonial preservado na região central da capital é a Igreja da Venerável Ordem Terceira do Carmo (1747-1758).

Embora existam outros locais preservados assim como diversos exemplares de imagens em locais como a Igreja do Mosteiro da Luz, o Mosteiro de São Bento, a Igreja de São Gonçalo, neste artigo merecerão especial atenção as duas igrejas das Ordens Terceiras (a carmelita e a franciscana), pois além de terem preservado em grande parte seu traçado arquitetônico do século XVIII, guardam ainda importantíssimas obras da arte religiosa do período.

A capela dos terceiros franciscanos foi construída em 1676, seguindo o eixo do transepto da Igreja Conventual (Figura 1). Na segunda metade do século XVIII, a capela passou por uma reconstrução, sendo a sua planta alterada para um formato de cruz, recebendo um transepto octogonal, com traço atribuído a Frei Antônio de Sant'Anna Galvão, como se encontra até os dias atuais. Seu acervo de talha é um dos mais preciosos exemplares remanescentes da cidade de São Paulo, embora tenha passado por intervenções de redouramento durante o século XX.<sup>23</sup>

---

juntamente com a Capela da Venerável Ordem Terceira do Carmo, um notável complexo arquitetônico na região da atual Av. Rangel Pestana. O convento e a Igreja do Carmo foram demolidos nos anos 30 do século XX, dando lugar à construção do prédio da Secretaria da Fazenda; onde se encontra atualmente o edifício do Poupa Tempo. A Capela dos terceiros continua em seu local original e a fundação da Ordem Primeira localiza-se na Rua Martiniano de Carvalho, no bairro da Bela Vista.

<sup>23</sup> Ao longo de cerca de 50 anos vários dos retábulos da Igreja da Ordem Terceira Franciscana passaram por intervenções que envolveram a raspagem, substituição de partes e redouramento dos conjuntos. Nos anos de 1930, a Ordem Terceira Franciscana em São Paulo, contratara o Sr. Carlos Teixeira Chaves, professor do Liceu de Artes e Ofícios para reconstituir os retábulos de altares, relevos parietais, castiçais e outros objetos. Tratava-se de excelente oficial que foi sucedido nas atividades por seu filho, Waldemar Teixeira Chaves, que lá trabalharia até a década de 1980. Embora as soluções adotadas pelos dois oficiais possam hoje ser questionadas pelos especialistas em conservação e restauro, em razão do rigor técnico aplicado, à qualidade dos materiais empregados e à técnica por eles aplicada ao conjunto, esse acervo chegou íntegro ao século XXI, possibilitando-nos um singular contato com esses originais. Cf. BONAZZI DA COSTA, Mozart Alberto. A reconstituição dos retábulos da Capela da Venerável Ordem Terceira Franciscana em São Paulo: um partido com base na tradição entre os anos trinta e noventa do século XX. In: FERREIRA-ALVES, Natália Marinho (org.). **Os Franciscanos no Mundo Português II - As Veneráveis Ordens Terceiras de São Francisco**. Porto: CEPESE, 2012, p. 375-415.

Da antiga capela conserva-se, no trono do retábulo-mor, o grupo de imagens de São Francisco das Chagas (Monte Alverne), doado ao templo terceiro paulistano em 1740, pelo irmão Manuel de Oliveira Cardoso. As esculturas apresentam dimensões próximas ao natural, sendo a figura do Cristo Seráfico, integralmente esculpida e a de São Francisco, uma imagem de vestir. (Figuras 2 e 3) Esse conjunto de refinada fatura, sobretudo em relação à figura do Seráfico, em muito se assemelha ao conjunto presente na capela dos terceiros do Rio de Janeiro, de provável procedência portuguesa.<sup>24</sup>

A capela do transepto (lado da epístola) guarda o antigo retábulo-mor (1736), com talha de Luis Rodrigues Lisboa. O trono é ocupado pela imagem de Nossa Senhora da Imaculada Conceição (padroeira da ordem de São Francisco) que até as mais recentes obras de restauro da capela (iniciadas em 2009), era ladeada por duas imagens de menores proporções, em gesso: à esquerda São José tendo ao lado o Menino Jesus (imagem proveniente da Casa Fânzeres, de Braga, Portugal),<sup>25</sup> e à direita, a imagem de São Paulo (Figuras 4 e 5).

A capela do transepto do lado do Evangelho guarda um retábulo proveniente da antiga Igreja do Mosteiro Beneditino de São Paulo, no qual até o início das obras de restauro (2009) se expunha a imagem de gesso de São Miguel Arcanjo.

Dois retábulos da nave ainda conservam imagens de madeira: aquele dedicado ao grupo da Divina Justiça que apresenta figuras de vestir, sendo a imagem de Cristo integralmente esculpida (Figuras 6 e 7) e o de Santo Antônio de Cartagerona.

Os retábulos colaterais são dedicados a São Luís de França e Nossa Senhora das Dores, esta última, uma imagem de vestir cujos diferentes e ricos mantos vem sendo preservados pela fraternidade, merecendo a atenção em estudos posteriores.

---

<sup>24</sup> Cf. BONNET, Márcia Cristina Leão. A representação do Cristo Seráfico na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro. **Varia Historia**. Belo Horizonte: vol. 24, nº 40, p. 433-444, jul/dez. 2008, o conjunto franciscano carioca teria chegado ao Rio de Janeiro em 1739. A chegada do conjunto paulistano data de 1740, estando registrado nos livros da fraternidade a condição imposta pelo irmão-doador de “ficar perpetuamente na tribuna do altar-mor, como está no Rio de Janeiro”, demonstrando assim já uma referência ao grupo carioca e uma possível relação de mesma procedência para os dois grupos de imagens. A respeito da doação das imagens para os terceiros franciscanos de São Paulo ver ORTMANN. **História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de São Paulo...**

<sup>25</sup> A Casa Fânzeres, de Braga, dedica-se à produção de objetos religiosos, sobretudo imagens. Foi a responsável pela produção da imagem de N. Sra. de Fátima, executada pelo escultor José Thedim a partir das descrições de irmã Lúcia. Cf. artigo publicado pela Câmara Municipal de Trofa: **Arte Sacra e Santeiros da Trofa reconhecidos internacionalmente**. Disponível em: <http://www.mun-trofa.pt/Site/FrontOffice/default.aspx?module=Headlines/HeadlinesDetail&ID=148>

Embora a Ordem mantenha outros exemplares de talha, pintura,<sup>26</sup> imaginária de madeira e também de barro (como o conjunto de quatro bustos relicários - originalmente eram seis - atribuídos por Dom Clemente da Silva Nigra ao Mestre de Angra), atualmente deslocadas de suas posições em razão das obras de restauração iniciadas em 2009,<sup>27</sup> configurando-se como um dos mais representativos conjuntos de arte religiosa remanescente do período colonial na São Paulo de Piratininga, tendo significativa parte de seu acervo se perdido ao longo do último século.

Sabe-se que as procissões ocupavam no calendário religioso colonial um importante espaço, mobilizando a comunidade e, principalmente as fraternidades. Segundo o Frei Adalberto Ortmann (OFM), várias eram as procissões que movimentavam a vida religiosa da São Paulo setecentista.<sup>28</sup> Algumas das mais importantes estavam ligadas ao período da Quaresma e ficavam a cargo das fraternidades aqui citadas, sendo que a Ordem Terceira do Carmo era a responsável pela procissão dos Passos, a do Enterro e a do Triunfo; já a Ordem Terceira Franciscana era a responsável pela Procissão das Cinzas.<sup>29</sup>

Essa última procissão, instituída em 1687, tinha por objetivo incitar a penitência; envolvia um cortejo pelas ruas com mais de quinze santos franciscanos e outras representações, apresentando aos fiéis por meio dessas imagens, modelos de atitude e resignação que, se seguidos, poderiam conduzir o cristão à salvação. No Brasil, a Procissão das Cinzas era uma recorrência entre as fraternidades franciscanas, envolvendo grande imponentia nas suas edições.<sup>30</sup>

---

<sup>26</sup> Nas paredes da capela, distribuem-se obras realizadas por importantes pintores atuantes em São Paulo, como José Patricio da Silva Manso, João Pereira da Silva e Quadros. Cf. ORTMANN. **História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de São Paulo...**, p. 86.

<sup>27</sup> As obras do restauro da capela estão sendo realizadas em 3 fases, a terceira delas, prevista para 2012 envolvendo os cuidados com pinturas e outros bens móveis. Cf. Ordem Terceira terá fachadas restauradas. **O Estado de São Paulo**, 04 jan. 2011. C6.

<sup>28</sup> ORTMANN. **História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de São Paulo...**, p. 113-114.

<sup>29</sup> Segundo ORTMANN, entre 1727 e 1789 a Ordem Terceira do Carmo, a convite da fraternidade franciscana, também tomava parte da Procissão das Cinzas em São Paulo. O cancelamento dessa “parceria” teria se dado, segundo o Frei, em razão de divergências entre as duas Ordens, sobretudo “concernentes à admissão e sepultura de militares, que costumavam apresentar-se aos atos oficiais da fraternidade ou sepultar-se, não com o hábito da sua respectiva Ordem, mas sim de fardas correspondentes à sua patente.” A fraternidade carmelita discordando dessas exceções aceitas pela franciscana teria então recusado dar continuidade às atividades conjuntas na Procissão das Cinzas. ORTMANN. **História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de São Paulo...**, p. 120.

<sup>30</sup> A esse respeito, ver a tese de doutorado *Imagem de Vestir: revisão de conceitos através de estudo*

Segundo Maria Regina Emery Quites,<sup>31</sup> em seu estudo a respeito das Procissões das Cinzas no Brasil, a fraternidade franciscana paulistana no século XVIII possuía para os seus retábulos imagens integralmente esculpidas (de “talha inteira”) e policromadas enquanto “as imagens de vestir eram guardadas ou expostas em outros aposentos da ordem e destinadas às procissões”.

Algumas dessas imagens são ainda as mesmas que hoje ocupam os retábulos da Igreja Franciscana, como é o caso dos grupos da Divina Justiça (de provável autoria do pintor Ventura - ou Boaventura, de cerca de 1784), o do Monte Alverne (capela-mor), a de Santo Antônio de Cartagerona.<sup>32</sup> No entanto, como já apontado, muitos dos andores possuíam imagens próprias, independentes das que estavam nos altares.<sup>33</sup>

As imagens processionais eram em grande parte das vezes imagens de vestir,<sup>34</sup> apresentando mãos, pés e cabeça entalhados com traços naturalistas, e devidamente policromados (carnação). Internamente o corpo do santo poderia ser integralmente esculpido, com partes articuláveis ou estruturado com ripas (imagem de roca) escondidas sob vestes de tecido criteriosamente confeccionadas de acordo com a iconografia do santo. Com frequência recebiam cabeleiras postiças e outros aparatos que lhes conferissem maior realismo e dramaticidade, como convém às imagens a serem observadas à distância. Em razão das limitações de espaço a fraternidade encontrava muitas vezes dificuldades para a adequada conservação dessas peças, bem como das vestes de santos e anjos, perucas para as imagens etc, conduzindo à deterioração e até perda dos conjuntos. Em virtude de precárias condições de armazenamento e outros fatores que podem ter levado ao extravio de peças, conjuntos como os da Procissão das Cinzas sofreram perda total ou parcial.

A montagem e a preparação dos andores envolviam altos custos e eram de responsabilidade de irmãos ou de grupos de irmãos específicos. Em razão das dificuldades materiais (não só financeiras, mas também de mão-de-obra para a

---

*comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil*, de Maria Regina Emery Quites.

**Imagem de vestir:** revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil. Campinas: Tese de Doutorado - Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, 2006. Nesse trabalho a autora dedica todo um capítulo à descrição da Procissão das Cinzas no Brasil e aos santos franciscanos a ela relacionados. Destaca-se também a descrição da Procissão das Cinzas referente aos franciscanos da cidade do Rio de Janeiro, realizada por Jean Baptiste Debret, citada por ORTMANN. **História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de São Paulo...**, p. 116-118.

<sup>31</sup> QUITES, Maria Regina Emery. **Imagem de vestir...**, p. 147.

<sup>32</sup> Cf. *Ibidem*, p. 146.

<sup>33</sup> Cf. ORTMANN. **História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco de São Paulo...**, p.114-115, 131 e notas.

<sup>34</sup> Cf. QUITES, **Imagem de vestir...**

preparação e transporte), assim como ocorreu em fraternidades franciscanas de outras localidades do país (como Minas Gerais, Rio de Janeiro e Bahia), a Procissão das Cinzas de São Paulo caiu em desuso no século XIX, dando lugar apenas ao procedimento de convidar o povo a tomar as cinzas na igreja e assistir à Via Sacra.<sup>35</sup>

Há cerca de 950m da fundação franciscana no centro de São Paulo, está a Capela da Venerável Ordem Terceira do Carmo. Embora tenha sido investigada por diferentes pesquisadores, a data da primitiva construção da capela da Ordem Terceira do Carmo ainda é imprecisa, acreditando-se tratar de obra do final do século XVII. Sua localização, no entanto é certa, pois sempre esteve junto ao complexo do Carmo composto por Igreja e convento dos frades, que como já apontado anteriormente, foi demolido após a desapropriação do terreno pelo Governo do Estado de São Paulo em 1927.<sup>36</sup> A atual construção se deu segundo Mario de Andrade entre 1747 e 1758. O templo passaria ainda por outras obras na segunda metade do século XVIII, envolvendo, sobretudo, o desenho da fachada e da galilé.

Diversos artistas entre eles pintores, entalhadores e douradores atuaram a partir da segunda metade do século XVIII nas obras artísticas do templo,<sup>37</sup> destacando-se a pintura do forro da nave, de autoria do Padre Jesuíno do Monte Carmelo, recentemente revelada.<sup>38</sup>

Com relação ao grupo de imagens, na capela-mor, destaca-se a imagem da padroeira da ordem, Nossa Senhora do Carmo, que ocupa o trono do retábulo-mor ladeada pelos santos carmelitas Santa Teresa e São João da Cruz, dispostos sobre mísulas e encimados por baldaquinos, entre as colunas do retábulo-mor.

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 195.

<sup>36</sup> Cf. MURAYAMA, Eduardo Tsutomu. **A pintura de Jesuíno do Monte Carmelo na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo**. São Paulo: Dissertação de Mestrado – Instituto de Artes da UNESP, 2010, p. 72.

<sup>37</sup> Destacam-se aqui os nomes dos entalhadores Antonio Ludovico e José Fernandes de Oliveira, os pintores João Pereira da Silva, Antonio do Santos Viana, José Patrício da Siva Manso e Jesuíno de Paula Gusmão (Jesuíno do Monte Carmelo). Cf. MURAYAMA. **A pintura de Jesuíno do Monte Carmelo na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo...**, p. 104-108.

<sup>38</sup> Essa pintura foi completamente coberta no século XIX por um trabalho de menor qualidade técnica que a tornou praticamente esquecida por décadas. Conhecendo as referências a respeito das realizações do Pe. Jesuíno junto aos terceiros carmelitas de São Paulo, Mario de Andrade questionou a possível existência da obra do padre permanecer intacta e invisível no forro da igreja. Após muitas prospecções verificou-se a pertinência da hipótese de Mario de Andrade, o que culminou com um meticuloso processo de restauro realizado pela equipe do restaurador Julio Moraes, trabalho este concluído em 2011. Estudos mais aprofundados podem ser verificados na dissertação de Mestrado de Eduardo Murayama. MURAYAMA. **A pintura de Jesuíno do Monte Carmelo na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo...**, p. 104-108.

Com relação às imagens dos retábulos da nave, como ocorre nas fraternidades carmelitas de Mogi das Cruzes e de Itu, no interior paulista, conserva-se um conjunto representativo dos Passos da Paixão: Cristo do Horto, Cristo na prisão, Cristo da Coluna, o Senhor da Pedra Fria, ou Jesus coroado de espinhos; Ecce Homo (Cristo da Cana Verde); Senhor dos Passos (Cristo com a Cruz às Costas).

Trata-se de um conjunto imagens de madeira policromada misto entre peças de talha inteira e de vestir, além de uma imagem integralmente esculpida, representando o Senhor da Agonia (Senhor Morto), proveniente de Lisboa, em 1735.<sup>39</sup>

De acordo com o Inventário dos Bens Móveis da Venerável Ordem Terceira do Carmo, realizado em 1981, estão entre as imagens esculpidas o Cristo da Coluna, o Cristo da Pedra Fria e o Cristo da Cana Verde (embora os três últimos utilizem uma capa). As imagens do Senhor dos Passos, o Cristo do Horto e o Ecce Homo constituem o grupo das imagens de vestir. O inventário cita ainda uma pequena imagem de vestir representando Nossa Senhora das Dores guardada em um oratório.<sup>40</sup> Junto ao IPHAN, consta um parecer técnico de Carlos G. F. Cerqueira no qual é citado o termo de acordo da Mesa, de 1746, no qual se afirma a vinda das esculturas da Paixão de Cristo de Lisboa.<sup>41</sup> (Figura 8)

Além de suas qualidades formais o conjunto dos Passos da Paixão, tem grande representatividade na história da vida religiosa da cidade, especialmente por ter participado das grandes procissões setecentistas, ocasiões essas em que as imagens deixavam seus retábulos e percorriam um trajeto específico pelas ruas do centro da cidade. Segundo Monteiro<sup>42</sup> tal era a importância das procissões religiosas na cidade “que as habitações situadas no trajeto das procissões famosas e tradicionais eram de preço bem mais elevado ao aluguel. Os cronistas já relatavam essas extraordinárias festas populares. A dos Passos a mais concorrida, depois a do Enterro”.

Assim como as peças da fraternidade franciscana, portanto, as imagens carmelitas iam às ruas nas procissões, participando ativamente das festividades da Ordem Terceira.

---

<sup>39</sup> Cf. MONTEIRO, Raul Leme. **Carmo**: patrimônio da história, arte e fé. São Paulo: Ordem Terceira do Carmo de São Paulo, 1978, p. 202.

<sup>40</sup> Inventário dos Bens Móveis. São Paulo, 09 set. 1981. Documento assinado pelos técnicos George Luis de Araujo Sampaio, Giselle Marques Leite e Serafina Traub Borges do Amaral (IPHAN/SP, Pasta 2690: Inventário dos Bens Móveis). Segundo esse documento as três imagens do grupo da Paixão totalmente esculpidas seriam do século XIX.

<sup>41</sup> As esculturas da Paixão de Cristo são portuguesas, “cf. termo de acordo da mesa aos 14 de agosto de 1746, mandadas vir de Lisboa”. (cf. Parecer Técnico do IPHAN, de Carlos G. F. Cerqueira, emitido à sra. Arq<sup>a</sup>. Jurema Kopke Arnaut, em 06 mai. 1988 (Ofício n. 150/88) – IPHAN/SP Pasta PT02689.

<sup>42</sup> Cf. MONTEIRO. **Carmo**..., p. 37-38.

## Considerações Finais

O estudo da produção artística presente no Brasil no período colonial tem despertado a atenção de diversos pesquisadores que, empenhados com a preservação do nosso patrimônio buscam registrar, inventariar e divulgar esse precioso acervo por vezes oculto em localidades muito distantes dos grandes centros e, em outras, cristalizados em meio aos arranha-céus das metrópoles.

Nesse sentido, São Paulo se configura como um promissor campo para os estudos a respeito da vida e da arte nos tempos da colônia.

Cientes da importante presença da Igreja nesse período e sua forte influência em grande parte do cotidiano colonial, entende-se que o estudo do universo religioso, de toda a produção que envolvia bem como de sua dinâmica podem contribuir para a ampliação dos conhecimentos a respeito daquela realidade sócio-cultural.

Em razão de reformas, demolições, ou mesmo abandono e outras causas, ao longo dos últimos três séculos muitos dos bens móveis das antigas igrejas paulistas foram transladados para outros templos. Já no século XX, diversas peças vem sendo gradativamente incorporadas aos acervos de instituições museológicas como a Pinacoteca do Estado, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, e especialmente os Museus de Arte Sacra de São Paulo, Taubaté, Santos, São Sebastião, Campinas, Sorocaba, Iguape e Itu, além da coleção presente no acervo dos Palácios do Governo de São Paulo.

Outras peças, muitas originalmente dedicadas ao culto doméstico, passaram a integrar acervos de coleções particulares integrando um “mercado” que envolve o universo de antiguidades ligadas à arte sacra. No entanto, muitos dos exemplares remanescentes dos tempos da colônia ainda hoje se encontram em igrejas e capelas, cumprindo sua função original, aguardando por um mapeamento adequado e um estudo mais minucioso de sua história, que poderão contribuir para a sua preservação.<sup>43</sup>

Diversos são os aspectos da história paulista a receberem nesse momento a atenção de pesquisadores, o que vem possibilitando gradativamente o resgate e a apresentação de informações há muito esquecidas ou mesmo, dadas como perdidas.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Em 1999, por ocasião das obras de restauro realizadas na Igreja Matriz da cidade de São Sebastião (SP), foram localizados emparedados, fragmentos de imagens de barro, de provável feito do século XVII (segundo as determinações das Constituições Primeiras do Arcebispo da Bahia, as imagens danificadas deveriam ser enterradas nas igrejas, em locais separados daqueles reservados às sepulturas). As peças recolhidas junto ao Museu de Arte Sacra da mesma cidade encontram-se hoje em processo de análise e de restauro desenvolvidos pelo restaurador Júlio Moraes (São Paulo). É possível que algumas das peças encontradas em São Sebastião sejam de autoria do escultor beneditino Frei Agostinho da Piedade. Cf. TIRAPELI. **Igrejas paulistas...**, p. 130.

<sup>44</sup> A esse respeito merecem menção algumas pesquisas de Mestrado desenvolvidas junto à escola de Comunicação e artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) como **A arte sacra**

Conjuntos escultóricos como os aqui apontados, pertencentes a duas das mais tradicionais fraternidades paulistanas, podem por exemplo nos revelar dados a respeito da migração de objetos por meio das rotas comerciais estabelecidas entre diferentes localidades do território, bem como entre a colônia e a metrópole.

Sabemos que ainda há muito que pesquisar nas terras de Piratininga, mas acreditamos que o estudo da produção escultórica direcionada à realização de imagens religiosas, detenha potencialidades para, juntamente com outras pesquisas ora em desenvolvimento, ligadas à talha e a pintura paulistas, contribuir para uma ampliação do volume de informações a respeito da arte em terras paulistas e a sua relevância em meio ao contexto cultural brasileiro.

## FIGURAS



Figura 1 - Capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco – São Paulo - Vista Geral  
(Foto: P. Tirapeli - 2009).

---

**do Vale do Paraíba na virada dos séculos XIX e XX:** o santeiro e a imaginária, de Vera Toledo Piza (1996) e **A imaginária de barro em São Paulo nos séculos XVI e XVII**, de Maria Olympia M. Dutzmann (1998). Criado no final da década de 1980, junto ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, sob a coordenação do Prof. Dr. Percival Tirapeli, o projeto *Barroco Memória Viva* vem se mostrando com um espaço de incentivo à formação de pesquisadores envolvidos com o patrimônio remanescente do colonial em terras paulistas. No caso específico dos estudos ligados à imaginária, poderíamos citar como frutos dessa iniciativa as dissertações de mestrado: **Paulistinhas: Imagens sacras, Singelas, Singulares**, de Ailton S. de Alcântara (2008) e **Frei Agostinho de Jesus e as tradições da imaginária colonial brasileira – séculos XVI-XVII**, de Rafael Schunk (2012), além de outras pesquisas que envolvem a talha, arquitetura e a pintura coloniais (como o já citado trabalho de Eduardo Murayama, a respeito da Ordem Terceira do Carmo).



Figura 2 – Retábulo Mor - Capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco  
(Foto: M. Bonazzi - 2007)



Figura 3 – detalhe do Cristo Seráfico – madeira policromada e dourada - Retábulo Mor  
- Capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco  
(Foto: M. Bonazzi - 2007)



Figura 4 - Retábulo de Nossa Senhora da Imaculada Conceição – madeira policromada e dourada (talha de Luis Rodrigues Lisboa) – Capela do Transepto - Capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco – São Paulo  
(Foto: M. Bonazzi - 2007)



Figura 5 - Nossa Senhora da Imaculada Conceição (det.) – madeira policromada e dourada – Capela do Transepto - Capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco – São Paulo  
(Foto: M. J. Spiteri - 2012)



Figura 6 – Grupo da Divina Justiça (retábulo da nave) - Capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco – São Paulo  
(Foto: M. Bonazzi - 2007)



Figura 7 – Nossa Senhora - Grupo da Divina Justiça - Capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco – São Paulo  
(Foto: M. J. Spiteri - 2012)



Figura 8 – Cristo da Coluna – retábulo da nave – Capela da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo – São Paulo  
(Foto: P. Tirapeli - 2009)

## Literatura Artística nas bibliotecas jesuíticas de Portugal e seu ultramar

Marília de Azambuja Ribeiro<sup>1</sup>

Desde seus primórdios a historiografia portuguesa de cunho acadêmico teve ciência da centralidade que instituições de ensino da Companhia de Jesus tiveram no contexto do reino português e suas possessões ultramarinas ao longo dos primeiros séculos da Idade Moderna.

Todavia, só mais recentemente o papel desses centros de ensino como lugares de difusão de saberes tem sido resgatado, com a superação de um paradigma historiográfico que, como bem demonstra José Eduardo Franco, tinha suas raízes fincadas no anti-jesuitismo pombalino e projetava sobre os inacianos e suas escolas a culpa pelo “obscurantismo” da Lusitânia pré-iluminista.<sup>2</sup>

Paradoxalmente, não foi no campo dos *studia humanitatis*, como se poderia esperar, que se deu esse resgate, mas sim pelas mãos dos historiadores da ciência. Foram eles que, nas últimas décadas, passaram a atentar para a importância das universidades e colégios jesuíticos, em particular do Colégio de Santo Antão em Lisboa, na transmissão e difusão dos conhecimentos técnicos e científicos em Portugal.<sup>3</sup>

A maioria desses estudiosos, porém, tem seu foco voltado para a circulação de conhecimentos cosmológicos, astronômicos e geográficos, de modo que ainda faltam estudos mais aprofundados sobre os demais ensinamentos então agrupados no

---

<sup>1</sup> Universidade Federal de Pernambuco.

<sup>2</sup> FRANCO, José Eduardo. **O mito dos Jesuítas**: em Portugal, no Brasil e no Oriente (séculos XVI-XIX). Lisboa: Gradiva, 2007, 2 vols.

<sup>3</sup> Ver ALBUQUERQUE, Luís de. A ‘Aula de Esfera’ do Colégio de Santo Antão no século XVII”. **Anais da Academia Portuguesa de História**. 2ª série, vol. 21, 1972, p. 337-391; BALDINI, Ugo. L’insegnamento della matematica nel Collegio di S. Antão a Lisbona, 1590-1640. In: **A Companhia de Jesus e a Missionaço no Oriente**. Lisboa: Brotéria e Fundação Oriente, 2000, p. 275-310; SARAIVA, Luís; LEITÃO, Henrique. **The Practice of Mathematics in Portugal**. (Papers from the International Meeting organized by the Portuguese Mathematical Society. Óbidos, 16-18 November, 2000). Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 2004. CAROLINO, Luís Miguel; LEITÃO, Henrique. Natural Philosophy and Mathematics in Portuguese Universities, 1550-1650. In: FEINGOLD, Mordechai Feingold; BROTONS, Victor Navarro (eds.). **Universities and Science in Early Modern Period**. Dordrecht: Springer, 2006, p. 153-168; LEITÃO, Henrique. **A Ciência na Aula da Esfera do Colégio de Santo Antão (1590-1759)**. Lisboa: Comissariado Geral das Comemorações do V Centenário do Nascimento de S. Francisco Xavier, 2007.

contexto da disciplina Matemática como a Astrologia, a Óptica, a Perspectiva, a Arquitetura, a Cenografia, etc.<sup>4</sup>

De resto, parte conspícua desses estudos se debruçou sobre a tratatística, ou seja, sobre os escritos acerca dessas matérias produzidos em Portugal. Nesse sentido, história da arte e da ciência têm nos últimos anos compartilhado desse interesse por manuscritos inéditos, sua edição e o estudo dos mesmos, assim como pelo estudo de tratados publicados por autores portugueses ao longo da idade moderna.

Outra tipologia de estudos dedica-se à análise da recepção e da circulação de livros e escritos de autores portugueses e estrangeiros no contexto luso.<sup>5</sup> É seguindo esse viés, que nesta sede, nos propomos a investigar a presença de “literatura artística” nas bibliotecas da Companhia de Jesus de Portugal e seu ultramar.

Não entendendo aqui a expressão “literatura artística” no sentido mais amplo: o de todo livro cujo conteúdo poderia ser utilizado pelo artista na realização de sua obra. Tal acepção significaria abranger uma grande variedade de gêneros, desde textos de caráter religioso, literatura histórica, mitografias, etc. que poderiam fornecer informações sobre o tema a ser representado, até qualquer obra que possuísse uma ou mais gravuras que pudessem constituir-se como fonte iconográfica para o artista, de catecismos ilustrados a livros de emblemática ou iconologia.

Utilizaremos “literatura artística” no sentido mais restrito adotado por Schlosser,<sup>6</sup> ou seja, compreendendo somente os testemunhos histórico-literários que dizem respeito à vida e à obra de pintores, escultores e arquitetos e aquelas obras de caráter teórico-conceitual que expõem de modo sistemático uma determinada arte, disciplina artística ou matéria particular; em outras palavras, a tratatística.

Para tanto, analisamos os catálogos dos livros das duas principais bibliotecas jesuíticas de Lisboa: a do Colégio de Santo de Antão<sup>7</sup> e a do Colégio de São Roque,<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Fazem exceção alguns poucos estudos sobre a obra de Inácio Vieira: COELHO, João Paulo C. M. Inácio Vieira: Optics and Perspective as Instruments towards a Sensitive Space. **Nexus Network Jornal**. Vol. 13, nº 2, p. 315-335; LEITÃO, Henrique; MELLO, Magno. A pintura barroca e a cultura matemática dos Jesuítas: O Tractado de Prospectiva de Inácio Vieira, S. J. (1715). **Revista de História de Arte**. Vol. 1, 2005, p. 95-142.

<sup>5</sup> Ver repertório bibliográfico em DOMINGOS, Manuela D.; GOLÇALVES, Paula; FIGUEIREDO, Dulce (coords.) **Estudos sobre a história do livro e da leitura em Portugal: 1995-2000**. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002.

<sup>6</sup> SCHLOSSER, Magnino. **La letteratura artistica**. Firenze: La Nuova Itália Editrice, 1964.

<sup>7</sup> **Index librorum Bibliothecae Collegii Ulyssiponensis Divi Antonii Magni Societatis Iesu**. Anno MDCCXXXV, Ms. 51-XI-44, Copiado, em 1745, de outro anterior, segundo esclarece uma nota lançada ao alto, numa das primeiras folhas: «O Índice antigo, do qual este foi trasladado, se conserva no Cub.º do P.e Reitor».

<sup>8</sup> **Catalogus authorum qui sunt in D. Rochi Biblioteca (A-Z)**, Ms. 51-XI-38. Segundo Pereira Gomes, foi escrito por volta de 1710. Na Biblioteca da Ajuda, segundo o mesmo autor, existiam outros dois catálogos da livraria de São Roque. O mais antigo - **Índice de S.**

hoje conservados na Biblioteca da Ajuda a lista dos livros da biblioteca do Colégio do Rio de Janeiro, publicada na Revista do *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* em 1973;<sup>9</sup> e o catálogo da Livraria do Colégio da Vigia (Grão-Pará), hoje conservado no Arquivo Central da Companhia em Roma e publicado por Serafim Leite em 1943.<sup>10</sup> Além disso, pesquisamos o catálogo digital da Biblioteca Nacional de Lisboa, em busca de exemplares que contivessem menções a casas ou colégios da Companhia de Jesus como seus antigos possuidores.

## Fontes da Antiguidade Clássica

É amplamente reconhecida a importância dada aos conteúdos clássicos no contexto dos programas de estudo das escolas e universidades jesuíticas, tanto no que diz respeito ao ensino de retórica e humanidades, quanto naquele de filosofia natural.

Dentre os livros das bibliotecas jesuíticas portuguesas encontramos pelo menos quatro obras da tradição clássica que serviram como importante fonte para conhecimento, por parte dos modernos, da arte e da técnica dos antigos.

A primeira delas é a *Naturalis Historia* de Plínio, o Velho (c. 23-79 d.C.). Compilação enciclopédica que foi a principal fonte sobre a arte antiga de que dispuseram os homens do Renascimento, uma vez que nenhum dos tratados dos autores gregos por ele citados foi transmitido à modernidade.

Nos quatro capítulos em que trata de questões histórico-artísticas – o XXXIV, *aeris metalla*, sobre a bronzística; o XXXV, *honos picturae*, sobre a pintura; o *naturae lapidistica*, sobre a marmística e o XXXIII, *metallorum naturae*, sobre a ourivesaria<sup>11</sup> – a obra traz informações biográficas acerca dos artistas gregos e constrói um quadro do

---

**Roque** - teria sido escrito no primeiro decênio do séc. XVIII, e o segundo – **Index Domus Professae** – por volta de 1740. Nós conseguimos localizar só o primeiro deles: **Índice da Biblioteca do Colégio de São Roque**, Ms. 51-XI-37, mas não o utilizamos na realização deste estudo. PEREIRA GOMES, J. As antigas livrarias dos Jesuítas em Lisboa. **Brotéria**. Lisboa: Vol. XL, fasc. 2, p. 153-161, 1945.

<sup>9</sup> Auto do inventário e avaliação dos livros achados no Colégio dos Jesuítas do Rio de Janeiro e seqüestrados em 1775. **Revista do IHGB**, vol. 301, p. 212-259, out.-dez. 1973.

<sup>10</sup> LEITE, Serafim. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1938-50, vol. 4 (1943), Apêndice I, p. 339-410.

<sup>11</sup> HARARI, Maurício. **Plinio il Vecchio e la Storia dell'Arte Antica**, Introdução a FERRI, Silvio (a cura di). **Storia delle Arti Antiche**. Milano: BUR, 2000. [reedição atualizada com novo ensaio introdutório da tradução Ferriana publicada em Roma, pelos Fratelli Palombi em 1946].

desenvolvimento progressivo da arte antiga que muito influenciaria os escritos de autores do Renascimento italiano, de Ghiberti a Vasari.<sup>12</sup>

O livro de Plínio, amplamente difundido,<sup>13</sup> foi dentre textos examinados neste artigo aquele que encontramos presente no maior número de bibliotecas da Companhia: nos Colégios de São Roque e Santo Antão em Lisboa,<sup>14</sup> no Colégios de Jesus<sup>15</sup> em Coimbra; no Colégio do Espírito Santo em Évora,<sup>16</sup> no de Angra do Heroísmo,<sup>17</sup> no de Campolide<sup>18</sup> e no do Rio de Janeiro.

A lista de livros de Santo Antão por nós examinada cataloga os autores presentes na biblioteca do colégio dividindo-os entre os seguintes grupos: *Santos Padres e Intérpretes, Teólogos, Direito civil e canônico (Iuris Utriusque), Pregadores (Concionatores), Filósofos, Matemáticos, Humanistas, Historiadores e Ascetas*. Plínio é classificado,

<sup>12</sup> Ver BECATTI, Giovanni. Plinio e Vasari. In: **Kosmos, studi sul mondo classico**. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1987, p. 629-640.

<sup>13</sup> Sobre a recepção de Plínio em Portugal ver **Os clássicos no tempo**: Plínio, o Velho, e o Humanismo português (Actas do Colóquio Internacional, Lisboa, 31 de Março de 2006). Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, 2007. Para a ampla fortuna de Plínio na Europa Moderna, ver NAUERT JR., Charles G. Caius Plinius Secundus. In: **Catalogus Translationum et Commentariorum**: Mediaeval and Renaissance Latin Translations and Commentaries. Washington D. C.: The Catholic University of America Press, Vol. IV, 1980, p. 297-422.

<sup>14</sup> Nestes dois colégios encontramos uma edição acompanhada pelas *Castigationes Pliniana* de Ermolao Barbaro.

<sup>15</sup> **C[aii] Plinii Secundi Historiae Mundi Libri XXXVII. Vetustissimorum codicum collatione maiore quam antehac studio, fide, & religione à vitiis quibus multiplici olim impressione contaminati fuera[n]t, vindicati atq[ue] in quatuor Tomos dispartiti, quoru[m] hic Primus octo libros complectitur. Cum Indice hac postrema manu ditissimo ac castigatissimo facto.** Lugduni: apud haeredes Iacobi Iuntae, 1560-62. 4 vols. Todos os volumes encontram-se na Biblioteca Nacional de Lisboa (de agora em diante BNL).

<sup>16</sup> **Historia mundi naturalis C[aii] Plinii Secundi: hoc est, amplissimum, lucidissimum, perspicacissimumque, necnon plane mirandum totius universi, rerumque naturalium speculum... In libros XXXVII... Sigismundi Gelenij ... perutiles animaduersionibus accesserunt...** Francofurti ad Moenum: ex officina Martini Lechleri: impensis Sigismundi Feyerabendij, 1582. O volume, conservado na BNL consta do Ex-Libris: “Da liuraria publica do Coll.o de Euora da Comp.a de jesu”.

<sup>17</sup> Encontramos dois volumes da mesma edição (Basileae: in Officina Frobeniana, 1545) pertencentes ao colégio açoriano, ambos hoje conservados na BNL. O primeiro traz o Ex-Libris “Liu.ra publ. Do Coll.o de Angra”, no segundo consta somente “Colégio de Angra”.

<sup>18</sup> **C. Plinii Secundi Historiae Mundi libri XXXVII ex postrema ad vetustos codices collatione cum annotationibus et indice.** Basileae: in officina Frobeniana, 1539. O volume, conservado na BNL, consta do Ex-Libris: “Colégio de Campolide”.

juntamente com Cícero e Ovídio, entre os “Humanistas”, não entre os “Historiadores”.

A segunda obra clássica de forte interesse histórico-antiquário que encontramos é a *Descrição da Grécia* (*Hellâdos Perieghésis*) de Pausânias (c. 143-175 d.C.). Dela localizamos um único volume bilingüe – greco-latino – na biblioteca do Colégio de São Roque.

Tendo conhecido muitas edições ao longo do século XVI<sup>19</sup> e algumas ao longo dos dois séculos sucessivos, a obra de Pausânias ofereceu aos modernos um itinerário histórico-geográfico dos lugares e dos monumentos da Grécia antiga, fornecendo uma rica descrição da arquitetura dos templos e das obras de arte (pinturas e esculturas) que neles se encontravam.<sup>20</sup>

Concebido sob a forma do gênero tipicamente helenístico da *periégese*, a *Descrição da Grécia* foi certamente um relevante modelo para a vasta literatura de viagem e para as numerosas obras de topografia artística produzidas na Europa Moderna, de que trataremos a seguir.

Infelizmente, não havendo um volume da obra na biblioteca do Colégio de Santo Antão, não podemos saber em que grupo seu autor seria classificado, se entre os “Humanistas”, como Plínio, se entre os “Historiadores”, como Heródoto, ou se entre os “Matemáticos”, como outros geógrafos antigos, tais como Ptolomeu e Pompônio Mela. É nessa última categoria que encontramos os outros dois autores antigos de que aqui trataremos: Vitrúvio e Euclides.

Os *Dez Livros sobre Arquitetura* do arquiteto romano Vitrúvio Polião (séc. I d.C.) são o único tratado de arquitetura da Antiguidade transmitido à modernidade, assim como a única literatura artística escrita por um “artista profissional” que a tradição clássica legou à posteridade.<sup>21</sup>

Principal fonte para o conhecimento dos materiais e dos métodos construtivos dos romanos, suas tipologias edilícias e sua concepção de arquitetura, o *De Architectura* foi o fundamento sobre o qual se construiu o edifício teórico da arquitetura do Renascimento ao menos até o século XIX.<sup>22</sup> Sendo de particular relevância para as formulações dos modernos sua teoria sobre as ordens

---

<sup>19</sup> Para fortuna de Pausânias no século XVI, ver PARKS, George B. Pausanias. In: **Catalogus Translationum et Commentariorum: Mediaeval and Renaissance Latin Translations and Commentaries**. Washington D. C.: The Catholic University of America Press, Vol. II, 1971, p. 215-220.

<sup>20</sup> ARAFAT, K.W. **Pausanias' Greece: Ancient Artists and Roman Rulers**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

<sup>21</sup> Encontramos volumes da obra vitruviana nas bibliotecas dos colégios de São Roque e de Santo Antão.

<sup>22</sup> Sobre a fortuna e a importância da obra de Vitruvius da Idade Média ao século XVIII ver KRUFIT, Hanno-Walter. **Storia delle teorie architettoniche: Da Vitruvio al Settecento**. Roma-Bari: Laterza, 1999. [München, 1985]

arquitetônicas e suas considerações sobre a *scaenographia*<sup>23</sup> – termo que designa um dos métodos de desenho arquitetônico que os exegetas renascentistas traduziram quase unanimemente pelo termo *perspectiva*.<sup>24</sup>

É também através da questão da *perspectiva* como técnica de representação e da importância dos conhecimentos de geometria, ótica e catróptica para formulação da *prospectiva pingendi* do Renascimento, que justificamos a inclusão da obra de Euclides como “literatura artística”.

A *perspectiva naturalis* de Euclides, ou seja, sua formulação geométrica da teoria da visão da escola pitagórica, consistiu em importantíssima base teórica para os estudos da projeção da luz, da teoria das proporções e da “arte de medir com a vista” de que dispuseram os modernos. Tais conhecimentos, ainda que indiretamente, permitiriam a elaboração daquilo que os codificadores do século XVI chamariam de “la prima regola prospettica”.<sup>25</sup>

Inúmeras vezes editada ao longo da Idade Moderna, a obra euclidiana esteve no cerne da educação matemática européia dos séculos XVI, XVII e XVIII. Da mesma forma, os *Elementos* foram o eixo central de vários cursos ministrados nos colégios jesuíticos em Portugal.<sup>26</sup>

Já em meados do século XVI, Pedro da Fonseca em carta a um aluno menciona a existência de exemplares da obra euclidiana na Biblioteca do Colégio de Coimbra: “*Quare iam diu multumque sollicitum tandem P. Petrus Fonseca, quo tunc Conimbricæ utebatur Magistro in Philosophia, [...] eum in communem Collegii bibliothecam ad Euclidem illic iam diu latitantem, talemque hospitem avidè expectantem amandabat*”.<sup>27</sup>

<sup>23</sup> Ver VITORINO, Julio César. A *scaenographia* vitruviana e a perspectiva artificialis. In: MELLO, Magno Moraes (org.). **Ars, Techné, Technica**: a fundamentação teórica e cultural da perspectiva. Minas Gerais: Argumentum, 2009, p. 91-100.

<sup>24</sup> CAMEROTA, Filippo. **La prospettiva del Rinascimento**: Arte, architettura, scienza. Milano: Mondadori Electa spa., 2006, p. 45.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Em 1735, o padre jesuíta Manoel de Campos publicava uma edição dos *Elementos* “Para Uso da Real Aula Da Esfera do Collegio de Santo Antão”: **Elementos De Geometria Plana, e Solida, Segundo A Ordem de Euclides, Príncipe Dos Geometras. Acrescentados Com Tres Uteis Appendices: o primeiro da Logistica das Proporções: o segundo dos Theoremas selectos de Archimedes : o terceiro da Quadratz de Dinostrato, para quadrar o Circulo, e tri-seçar o Angulo...** Offerecidos A' Magestade D'El Rey Nosso Senhor D. João V. Lisboa Occidental : na Officina Rita-Cassiana, 1735.

<sup>27</sup> *Apud* MOTA, Bernardo Machado. **O estatuto das matemáticas em Portugal nos séculos XVI e XVII**. Lisboa: Tese de doutoramento - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2008, p. 190.

Encontramos duas das edições que pertenceram ao Colégio de Jesus em Coimbra,<sup>28</sup> ambas na versão latina do matemático jesuíta Cristovão Clávio.<sup>29</sup> Conseguimos igualmente localizar outros três volumes nas bibliotecas da Companhia: um na de Santo Antão, um na de São Roque, outro na do Colégio de São Francisco Xavier (Alfama, Lisboa), esse último uma edição espanhola somente com a parte referente à perspectiva.<sup>30</sup>

## Tratados sobre o culto das imagens

Apesar da discussão acerca da representação das imagens sacras não dizer respeito diretamente ao domínio do fazer artístico, ela é extremamente relevante para a compreensão da função espiritual e social das imagens de cunho devocional, sobretudo a partir do século XVI, quando a ameaça da Reforma suscita novas exigências à representação artística.<sup>31</sup>

No contexto da terceira sessão do Concílio de Trento (1562-63), foi publicada uma série de decretos sobre as letras e as artes que vieram ao encontro dessa necessidade de repensar o papel e os usos da arte sacra, assim como delimitar o representável, isto é, definir uma nova concepção de decoro (*decorum*).<sup>32</sup>

---

<sup>28</sup> **Euclidis Elementorum Libri XV. Accessit XVI. De Solidorum Regularium comparatione...** / Auctore Christophoro Clauio Bambergensis Societatis Iesu. Romae: apud Vincentium Accoltum, 1574. 2 vols. e **Euclidis Elementorum Lib[ri] XV. Accessit XVI. De Solidoru[m] Regularium cuius libet intra quodlibet comparatione. omnes Perspicuis Demonstrationibus...** / Auctore Clauio Bambergensi Societate Iesu Romae: apud Bartholomaeum Grassium, 1589/ Romae: apud Sanctium, & Soc., 1589. 2 vols. Os quatro volumes, conservados na BNL apresentam como antigo possuidor o Colégio de Jesus (Coimbra).

<sup>29</sup> Ver KNOBLOCH, E. Sur la vie et l'œuvre de Ch. Clavius. **Revue d'Histoire des Sciences**. Vol. 41, p. 331-356, 1988 (3-4); ROMANO, Antonella. **La Contre-Réforme Mathématique**. Constitution et diffusion d'une culture mathématique jésuite à la Renaissance. Roma: École Française de Rome, 1999; BALDINI, Ugo (ed.). Christoph Clavius e l'attività scientifica dei Gesuiti nell'età di Galileo (Atti del Convegno internazionale – Chieti, 28-30 aprile 1993). Roma: Bulzoni Editore, 1995; ROMMEVAUX, Sabine. **Clavius, une clé pour Euclide au XVIème siècle**. Paris: J. Vrin, 2005.

<sup>30</sup> **La Perspectiua, y Especularia de Euclides / Traduzida en vulgar Castellano... por Pedro Ambrosio Onderiz...** En Madrid: en casa de la viuda de Alonso Gomez, 1585. O volume, conservado na BNL, consta do Ex-Libris: "Do Nouo Collegio da Compade JESV em Alfama".

<sup>31</sup> GROULIER, Jean-François. A teologia da imagem e o estatuto da pintura. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (dir.). **A Pintura: textos essenciais**. São Paulo: Editora 34, Vol. 2, 2004, [Larousse, 2005], p. 9-15.

<sup>32</sup> Ver DEJOB, Charles. **De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques**. Paris: E. Thorin, 1884; MÂLE, Emile. **L'art**

Na biblioteca do Colégio de São Roque encontramos três dos mais significativos textos sobre essa reflexão escritos ao longo da segunda metade do século XVI: o capítulo do *De Controversiis Christianae*<sup>33</sup> de Roberto Bellarmino, dedicado a *De reliquiis et imaginibus sanctorum*,<sup>34</sup> o *De picturis et imaginibus sacris*,<sup>35</sup> de Johannes Molanus – primeiro comentário aos decretos tridentinos sobre o uso de imagens religiosas a partir de uma reflexão sobre a nudez na arte<sup>36</sup> – e a versão latina<sup>37</sup> do **Discorso intorno alle imagini sacre e profane**<sup>38</sup> do cardeal bolonhês Gabriele Paleotti.

## A Topografia Artística

Estas espécies de guias de uma cidade ou região, tipo de escrito derivado da literatura periegetica antiga e dos livros destinados aos peregrinos medievais, se proliferaram na Europa ao longo do século XVI.

**religieux après le Concile de Trente:** étude sur l'iconographie de la fin du XVIème, du XVIIème et du XVIIIème siècles en Italie, en France, en Espagne et en Flandre. Paris: Colin, 1932; BLUNT, Anthony. O Concilio de Trento e a Arte Religiosa. In: Teoria artística na Itália, 1450-1600. São Paulo: Cosac & Naïf Edições, 2001 [Oxford University Press, 1940]; PRODI, Paolo. **Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma.** Archivio italiano per la storia della pietà, 1965, vol. IV, p. 121-212, 1965; SCAVIZZI, Giuseppe. **The Controversy on Images: from Calvin to Baronius.** New York: Peter Lang, 1992.

<sup>33</sup> **Disputationes de Controversiis Christianae Fidei adversus hujus temporis hereticos...**, impressas pela primeira vez, em três volumes, em Ingolstadt entre 1586-89.

<sup>34</sup> Ver DAURENTIIS, Valeria. *Immagini ed arte in Bellarmino*. In: **Bellarmino e la Controriforma.** (Atti del Simposio Internazionale di Studi, Sora 15-18.10.1986). Sora: Centro di Studi Vincenzo Patriarca, 1990, p. 579-608.

<sup>35</sup> Pelo título transcrito no catálogo de Santo Antão, o volume conservado na biblioteca correspondia à primeira edição da obra: **De Picturis et Imaginibus Sacris, Liber unus, tractans de vitandis circa eas abusibus ac de earundem ignijicationibus.** Louvain, 1570, uma vez que em suas sucessivas edições a obra foi publicada com o título **De Historia Sanctarum Imaginum et Picturarum.**

<sup>36</sup> FREEDBERG, David. Johannes Molanus on provocative paintings: *De Historia Sanctarum Imaginum et Picturarum*, Book II, Chapter 42. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, nº 34, p. 229-245, 1971.

<sup>37</sup> **De imaginibus sacris et profanis (...)**, tradução do texto italiano publicada pela primeira vez em Ingolstadt em 1594.

<sup>38</sup> Editio princeps: **Discorso intorno alle imagini sacre e profane. Diviso in cinque libri, dove si scuoprono varii abusi loro e si dichiara il vero modo che cristianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, case et in ogni altro luogo.** Raccolto e posto insieme ad utile delle anime per commissione di Monsignore Illustriss. e Reverendiss. Card. Paleotti Vescovo di Bologna. Al popolo della città e diocese sua. In Bologna, per Alessandro Benacci, MDLXXXI.

A grande maioria desses escritos, tais como tinham sido os *Mirabilia* medievais, era dedicado à cidade de Roma.<sup>39</sup> Então o interesse dos viajantes pelo *caput mundi* era mais vivo do que nunca: o culto aos monumentos antigos que caracterizou o Renascimento e os programas papais de renovação arquitetônica e urbanística da cidade somaram-se ao já consolidado interesse de cunho religioso.

Na biblioteca de Santo Antônio encontramos um exemplar do *Roma instaurata* de Flavio Biondo.<sup>40</sup> Inspirado nas *Antiquitates* de Varrão, ou melhor, naquilo que foi escrito por Santo Agostinho sobre elas, o livro – dedicado ao papa Eugênio IV – faz uma reconstrução histórica da topografia romana antiga a partir dos restos ainda visíveis: nele o autor descreve monumentos e ruínas da Roma pagã e fornece informações sobre a Roma cristã e seus lugares sagrados.<sup>41</sup>

Na mesma biblioteca, encontramos o *Antiquae urbis splendor* do pintor e gravador italiano Giacomo Lauro. Publicada em quatro partes entre 1612 e 1628,<sup>42</sup> a obra é ricamente ilustrada, com um total de 167 gravuras que representam todos os mais importantes monumentos arquitetônicos da cidade, incluindo – no quarto volume – as grandes basílicas, palácios e *villas* construídos em época moderna.

Já na biblioteca de Santo Antônio o que encontramos são duas reelaborações de *Le cose meravigliose dell'alma città di Roma*: guia publicado pela primeira vez em Veneza em 1541, cujo núcleo original seria submetido a inúmeras modificações e adições no contexto das muitas edições que dele viriam à luz no decorrer da Idade Moderna.

A primeira delas é um exemplar da edição de *Le cose meravigliose* impressa e ilustrada por Girolamo Franzini (publicada em Veneza em 1588, reimpressa em Veneza em 1594 e em Roma em 1595). Essa versão, que incorpora no texto *Le Antichità di Roma* di Andrea Palladio (Roma e Veneza, 1544),<sup>43</sup> contém pela primeira vez as xilogravuras de Franzini, as quais são de grande relevância, uma vez que serão reutilizadas por mais de um século na ilustração dos guias sobre a cidade de Roma.<sup>44</sup>

---

<sup>39</sup> Ver SCHUDT, Ludwig. **Le guide di Roma**. Materialien zu einer Geschichte der römischen Topographie. Wien-Augsburg, 1930.

<sup>40</sup> Ver FUBINI, Riccardo. Flavio Biondo. In: **Dizionario Biografico degli Italiani**. Roma: Vol. X., p. 536-559, 1968.

<sup>41</sup> Do mesmo autor, encontramos na Biblioteca de São Roque a versão em língua vulgar do *Roma Triumphante* – dedicado às instituições romanas – feita por Lucio Fauno pelos os tipos de Michele Tramezzino.

<sup>42</sup> À primeira edição seguiram-se várias. Ver DI CALISTO, Laura. Giacomo Lauro. In: **Dizionario Biografico degli Italiani**. Roma: Vol. 64, 2005.

<sup>43</sup> Composta por 31 folhas in 8º sem ilustrações. Ver DAVIS, Margaret Daly. Dietro le quinte dell'Antichità di Roma di M. Andrea Palladio raccolta brevemente da gli autori antichi, et moderni": quanto Palladio. In: **Palladio**: 1508-2008. Venezia: Marsilio, 2008, p. 196-198.

<sup>44</sup> Ver BRACH, Carla Casetti. Girolamo Franzini. In: **Dizionario Biografico degli Italiani**. Roma: Vol. 50, 1998.

Os herdeiros de Girolamo, nos anos sucessivos, viriam a estampar não somente outras versões italianas do guia – como aquela redigida pelo romano Prospero Parisi – mas também três versões do mesmo em língua castelhana:<sup>45</sup> uma primeira de 1589,<sup>46</sup> uma segunda de 1600 e uma terceira, que teve duas edições, em 1610 e em 1619, atribuída a Pietro Martire Felini e intitulada *Tratado nuevo de las cosas maravillosas de la Alma ciudad de Roma*.

É a segunda dessas versões, a de 1600, intitulada *Las iglesias de Roma, etc.*<sup>47</sup> e atribuída a Francisco Cabrera Morales, que encontramos no catálogo de São Roque. Apesar de no título não haver mais qualquer imediata referência ao texto original, trata-se sempre de uma tradução de *Le cose meravigliose* com ilustrações de Franzini. De autoria de Cabrera Morales são, sobretudo, as interpolações de trechos do texto de Palladio e atualizações dos textos com a inserção de notícias sobre edifícios modernos como o obelisco de São Pedro e a Capela Sixtina.

Mas não só à Roma se dedicaram topografias artísticas. Outras cidades e regiões também foram descritas em obras de cunho periegético. Na biblioteca de São Roque, por exemplo, encontramos um tomo da “*Descrição de Veneza*” de Francisco Sansovino.<sup>48</sup> Nela é feita uma reconstrução topográfica de cada bairro (*sestiere*) citadino, com suas igrejas e obras de arte. Apesar da ausência de qualquer aparato de imagens, são particularmente ricos de informações artísticas os Livros VII e IX, o primeiro dedicado à descrição das sedes das confrarias venezianas (*scuole*), o segundo, à descrição dos palácios públicos e privados.<sup>49</sup>

Nas duas bibliotecas lisboetas encontramos também a *Descrição dos Países Baixos* de Lodovico Guicciardini.<sup>50</sup> Uma descrição geopolítica da região, dedicada a Felipe II de Espanha, que inclui significativas informações sobre seus artistas. Principal fonte de

---

<sup>45</sup> CÁMARA, Alicia. Peregrinar con guía en el Siglo de Oro. In: SÁNCHEZ, Carlos José Hernando (coord.). **Roma y España un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna** (Actas del Congreso Internacional celebrado en la Real Academia de España en Roma del 8 al 12 de mayo de 2007). Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, vol. II, 2007, p. 767-779.

<sup>46</sup> **Las cosas maravillosas de la Santa Ciudad de Roma...** en Roma, por Hieronymo Francino librero... MDLXXXIX.

<sup>47</sup> **Las iglesias de Roma con todas las reliquias y estaciones...** en Roma por Luis Zanetti, a instancia de Gio. Antonio Franzini. Año 1600.

<sup>48</sup> **Venetia città nobilissima et singolare descritta** (*Editio princeps*: Veneza, 1581).

<sup>49</sup> SCHLOSSER, Magnino. **La letteratura artistica...**, p. 367.

<sup>50</sup> **Descrittione di tutti i Paesi Bassi, altrimenti detti Germania inferiore. Con più carte di geographia del paese et col ritratto naturale di più terre principali** (*Editio princeps*: Anversa: 1567).

informação sobre os artistas flamengos do século XVI, segundo Dina Aristodemo<sup>51</sup> teria sido utilizada por Vasari na preparação de segunda edição de suas *Vidas*.<sup>52</sup>

## Biografias de Artistas e Tratados sobre Pintura

É exatamente a edição giuntina da obra de Vasari<sup>53</sup> a única “biografia de artistas” que encontramos nas livrarias da Companhia de Jesus em Portugal.<sup>54</sup> Apesar do gênero ter sido profusamente produzido ao longo dos séculos XVII, procuramos em vão pelas obras de Bellori, Baldinucci, Pacheco, etc...

Apesar da Introdução das *Vidas* ser dedicado “alle tre arti del disegno cioè architettura, pittura e scoltura” e de Sebastiano Serlio – de quem nos ocuparemos em seguida – tratar de pintura parietal em um Apêndice do Livro IV de seu Tratado de Arquitetura, não encontramos nas bibliotecas estudadas nenhuma obra que tratasse especificamente de pintura.

Nelas não localizamos livros como o *De Pictura* de Alberti, o *Trattato dell'arte de la pittura* de Lomazzo ou *El museo pictorico y escala optica* de Palomino. Nem mesmo encontramos obras impressas em Portugal como **Arte da Pintura**<sup>55</sup> de Filipe Nunes – publicado em Lisboa, por Pedro Crasbeeck, em 1615 – ou os *Artefactos symmetriacos*<sup>56</sup> do padre Ignacio da Piedade Vasconcellos – publicado em Lisboa, na Oficina de Joseph Antonio da Sylva, em 1733.

A única obra que poderia se enquadrar nesta categoria presente numa das livrarias por nós estudadas é a *Arte de fazer vernizes*<sup>57</sup> de Johan Stooter – publicada em

<sup>51</sup> ARISTODEMO, Dina. Lodovico Guicciardini e la 'Descrittione di tutti i Paesi Bassi. **Studi e problemi di critica testuale**, n.º. 16, p. 217-224, abril 1978.

<sup>52</sup> É interessante notar que na divisão do índice de autores da biblioteca de Santo Antão, enquanto Biondo foi colocado entre os “Humanistas”, Lauro e Guicciardini encontravam-se entre os “Matemáticos”, classificação genérica que incluía aqueles autores que hoje chamaríamos de “geógrafos”. Lauro, de fato, nos anos de 1630-45 se dedicou à publicação de uma série de mapas e descrições de cidades na forma de pequenos opúsculos – alguns dos quais foram reunidos em 1639 sob o título de *Heroico splendore della città del mondo*.

<sup>53</sup> VASARI. Le vite de' piu eccellenti pittore, scultori e architettori... In: **Fiorenza**: apresso i Giunti, 1568, 3 vols.

<sup>54</sup> Refiro-me aos três volumes com notações manuscritas de Francisco de Holanda hoje conservados na Biblioteca Nacional de Lisboa e que contêm a inscrição: “Da Livraria publica do Colleg[i]o da Compa[nh]ia de Jesu”.

<sup>55</sup> **Arte poetica e da pintura, e symmetria, com principios da perspectiva.**

<sup>56</sup> **Artefactos symmetriacos, e geometricos, advertidos, e descobertos pela industriosa perfeição das artes, esculturaria, architectonica, e da pintura.**

<sup>57</sup> **Arte de brilhantes vernizes, & das tinturas. Fazelas , & o como obrar com ellas. E dos ingredientes de que o dito se deve compor; huma larga explicação, da origem, & naturezas; proprio para os mestres torneiros, pintores & escultores. como taõ-bem um**

Antuérpia pela viúva de Henrico Verdussen, em 1729 – que figura na lista dos livros da biblioteca do Colégio da Vigia no Grão Pará.

Numerosos são, porém, os tratados sobre arquitetura.

## Tratados de Arquitetura

É na biblioteca do Colégio de São Roque que estes tratados são encontrados em grande número. Nela encontramos os tratados de Alberti, Serlio, Labacco, Cataneo, Vignola, Maggi e Fortes.

O *De re ædificatoria libri decem* de Leon Battista Alberti – em princípio um comentário ao texto vitruviano, depois um tratado escrito em latim concluído em 1452 – teve sua primeira impressão em Florença no ano de 1485. Sua primeira edição em língua vulgar, que também foi a primeira versão ilustrada do texto, foi preparada por Cosimo Bartoli, em 1550.

Segundo Kruft, o tratado de Alberti, por não ser ilustrado e por ter um caráter mais teórico do que prático, não teria tido, ao longo da Idade Moderna, a mesma penetração e difusão que os tratados de Vitruvius, Serlio e Vignola.<sup>58</sup>

Na biblioteca de São Roque, todavia, havia dois volumes do tratado, um em espanhol, outro em florentino, este último, possivelmente na versão ilustrada de Bartoli ou numa de suas reimpressões.

Do Tratado de Sebastiano Serlio, a biblioteca tinha 3 volumes, esses continham quatro dos sete livros do autor publicados durante o século XVI:<sup>59</sup> o Livro IV, *Regole generali della architettura*,<sup>60</sup> o *Terzo libro, nel quale si figurano e si descrivono le antichità di Roma*<sup>61</sup> e o *Il primo ed il secondo libro d'Architettura*.<sup>62</sup> Na Biblioteca Nacional de Lisboa, conserva-se um volume do Livro IV que pertencia à Livraria Pública de algum dos colégios da Companhia em Portugal.<sup>63</sup>

Em Portugal, como no resto da Europa, o livro de Serlio foi bastante conhecido. Todavia, apesar de sua linguagem clara e simples, segundo Serrão, não foi replicado

**oferta, de 18, ou 20, receitas curiozas para: os ourives de ouro, prata, & os relojoeiros & mais artistas.**

<sup>58</sup> KRUFT, Hanno-Walter. *Storia delle teorie architettoniche*..., p. 35.

<sup>59</sup> O Livro VI e o VIII foram publicados somente no século XX.

<sup>60</sup> Dedicado às ordens arquitetônicas, foi o primeiro a ser publicado (*Editio princeps*: Veneza, 1537).

<sup>61</sup> *Editio princeps*: Veneza, 1540.

<sup>62</sup> *Editio princeps*: Paris, 1545.

<sup>63</sup> **Regole generali di Architettura sopra le cinque maniere de gli edifici, cioe, Thoscano, Dorico, Ionico, Corinthio, et Composito, Con gli essempli dell'antiquita, che, per la magior parte concordano con la dottrina di Vitruuio / Sebastiano Serlio.** In: *Venetia*: per Francesco Marcolini da Forlì, 1537.

em seu aspecto doutrinário, mas sim por seu aparato de gravuras, utilizado como fonte inspiradora para o desenho de portadas, de capitéis, de entablamentos, etc.<sup>64</sup>

*L'Architettura* de Pietro Cataneo<sup>65</sup> foi também um dos mais difundidos ao longo do século XVII. O tratado, de dimensões análogas ao de Serlio, se ocupa de arquitetura militar, eclesiástica e civil. Sua relevância está atrelada a alguns posicionamentos do autor, sobretudo, no Livro I, em que, de forma pioneira, considera a projeção da cidade como o principal escopo da arquitetura, e no Livro III, dedicado à construção de igrejas, em que – opondo-se assim abertamente a Serlio, que em seu Livro V sobre a mesma temática, defendia os edifícios de planta central – se pronuncia a favor da planta em cruz latina.<sup>66</sup>

O texto já era conhecido em Portugal na segunda metade do século XVI, uma vez que figura, juntamente com Sérlio e Vitruvío, entre fontes utilizadas no Tratado de Arquitetura<sup>67</sup> atribuído por Rafael Moreira ao português Antonio Rodrigues (c.1520-1590), arquiteto e lente da Aula de Arquitetura do Paço da Ribeira.<sup>68</sup>

Já o livro de Antonio Labacco, *Libro appartenente a l'architettura nel qual si figurano alcune notabili antichità di Roma* – publicado pela primeira vez em Roma, em 1552 – era bem menos difundido. Na mesma linha do Livro III do Tratado de Serlio, ele se propõe ao estudo da estrutura arquitetônica dos edifícios da Roma antiga e faz uma reconstrução desses monumentos através da elaboração de uma vasta série de tábuas ilustrativas.

O *Regole delle cinque ordine dell'Architettura* de Vignola não é exatamente um tratado, na medida em que nele o texto escrito fica em segundo plano em relação às tavolas gravadas. Exceto uma breve introdução, a obra consiste no comentário das gravuras impressas.

Segundo Kruft foi o texto arquitetônico mais editado e mais utilizado até o século XIX, constituindo-se na base para o ensino nas escolas de arquitetura.<sup>69</sup> Esse, talvez, seja o motivo dele ser o único Tratado de Arquitetura moderno entre livros de “Matemáticos” na biblioteca do Colégio de Santo Antão.

O tratado *Della fortificatione delle città* de Girolamo Maggi e Iacopo Fusti Castriotto – publicado em Veneza, em 1564 –, por sua vez, representa uma tentativa de inserir a

---

<sup>64</sup> SERRÃO, Victor. **História da Arte em Portugal**: o Renascimento e o Maneirismo (1500-1620). Lisboa: Editorial Presença, 2001, p. 53.

<sup>65</sup> Publicado pela primeira vez com esse título, em Veneza, em 1567. A *Editio princeps* (Veneza, 1554) era intitulada *I quattro primi libri di architettura, etc...*

<sup>66</sup> KRUFFT, Hanno-Walter. **Storia delle teorie architettoniche...**, p. 85-88.

<sup>67</sup> Do qual chegaram até nós duas versões manuscritas, uma versão preliminar, conservada na BNL (Cód. 3675), e outra, conservada na Biblioteca Pública Municipal do Porto com o título “Proposições Matemáticas” (Ms. 95).

<sup>68</sup> Ver MOREIRA, Rafael. **Um Tratado Português de Architectura do século XVI (1576-1579)**. Lisboa: [s.n.], Tese de mestrado em História da Arte, 1982.

<sup>69</sup> KRUFFT, Hanno-Walter. **Storia delle teorie architettoniche...**, p. 90.

arquitetura militar num contexto humanístico. O corpo central do tratado é substancialmente obra do engenheiro militar Castriotto; enquanto Maggi, de formação humanística, é responsável pela introdução e pelos comentários que conferem ao texto riqueza de citações e *excursus* históricos.<sup>70</sup>

Dedicado também exclusivamente à arquitetura militar é o *Engenheiro português* de Manuel Azevedo Fortes<sup>71</sup> – publicado em Lisboa, em dois volumes, um de 1728 o outro de 1729 –, também encontrado na biblioteca do Colégio de Vigia. Entretanto, se no livro de Maggi e Castriotto o estudo sobre as fortificações vem precedido por uma reflexão acerca de questões gerais de urbanismo, o livro de Fortes dedica a primeira parte de seu texto a conceitos geométricos e trigonométricos.

A obra de Fortes é o único Tratado de Arquitetura publicado em Portugal que encontramos nestas bibliotecas. Particularmente notável é a ausência de *Medidas do Romano* de Diego Sagredo, publicado em Lisboa com grande tiragem em 1541 e 1542, e do *Methodo Lusitano* de Luis Serrão Pimentel, publicado em Lisboa, por Antonio Craesbeeck de Mello, em 1680.

Significativa, também, tratando-se de bibliotecas de uma ordem religiosa, é a ausência de tratados mais diretamente relacionados ao movimento da Contra-Reforma, como as *Instructiones* de Carlo Borromeo.

## Tratados sobre Perspectiva

O já mencionado Livro II do Tratado de Serlio trata da perspectiva com um e com dois pontos de fuga.<sup>72</sup> Nele o autor expõe considerações sobre a interdependência entre pintura, perspectiva e arquitetura.<sup>73</sup>

Na biblioteca de São Roque também encontramos uma edição do *Le due regole della prospettiva* de Vignola, publicado em 1583, até então a exposição mais completa feita sobre os métodos perspetivos. A primeira regra ocupa oito capítulos e a segunda, vinte e um, sendo todo o texto dedicado ao pintor-desenhador.<sup>74</sup>

Também estão presentes nas bibliotecas lisboetas, inúmeros tratados matemáticos que versam sobre perspectiva. Esses porém não são como os textos de Serlio e de Vignola voltados para o fazer artístico, sendo dedicados mais à *perspectiva naturalis* do que à *perspectiva pingendi*.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 134.

<sup>71</sup> Ver FERNANDES, Mário Gonçalves (org.). **Manoel de Azevedo Fortes (1660-1749)**. Cartografia, cultura e urbanismo. Porto: GEDES, 2006.

<sup>72</sup> LEITÃO, Henrique; MELLO, Magno. A pintura barroca e a cultura matemática dos Jesuítas..., p. 99.

<sup>73</sup> Ver CAMEROTA, F. **La prospettiva del Rinascimento...**, p. 139-146.

<sup>74</sup> LEITÃO, Henrique; MELLO, Magno. A pintura barroca e a cultura matemática dos Jesuítas..., p. 97. Ver CAMEROTA, F. **La prospettiva del Rinascimento...**, p. 160-175.

Dentre eles destacamos o *Cursus Seu Mundus Mathematicus* de Claude Dechales, publicado em Paris em 1690<sup>75</sup> e o *Opticorum libri sex philosophis juxta ac mathematicis utiles* do jesuíta François Aguilon, publicado em Antuérpia em 1613 e ilustrado por gravuras encomendadas a Peter Paul Rubens, ambos presentes na biblioteca de Santo Antônio.

Não encontramos, entretanto, dois outros importantes tratados sobre *perspectiva pingendi* escritos por jesuítas ao longo do século XVII: *La perspectiva pratique* de Pe. Jean Dubreuil e o *Perspectiva Pictorum et Architectorum* de Pe. Andrea Pozzo.

O livro de Pozzo era certamente conhecido em Portugal no início do século XVIII, prova disto é a sua utilização pelo jesuíta português Inácio Vieira na preparação de seu *Tractado de Prospectiva*,<sup>76</sup> escrito em torno de 1715 e inédito até os dias de hoje.

Além de Pozzo, são fontes de Vieira vários dos textos que encontramos nas bibliotecas dos colégios de Lisboa – Vitruvius, Serlio, Vignola, Cataneo, Dechales –, assim como outros autores que nelas não foram encontrados como Palladio, Barbaro, Scamozzi, Frei São Nicolau, etc.<sup>77</sup> Pertenceriam essas obras à sua biblioteca pessoal?

De um modo mais genérico, isso nos coloca um questionamento sobre o processo e o período de formação destas bibliotecas, uma vez que os autores estrangeiros dos séculos XVI são bem mais presentes que a literatura artística produzida na Europa como um todo nos séculos XVII e XVIII.

Por outro lado, nota-se a ausência das inúmeras publicações feitas em terras portuguesas ao longo destes mesmos séculos. Nesse sentido, o estudo destas bibliotecas coloca em questão o paradigma “nacionalista” que caracteriza a história do livro em Portugal, predominantemente concentrada sobre a produção de textos publicados em terras lusas. Pelo menos no que diz respeito à literatura artística, nossas bibliotecas apontam para uma grande presença de obras impressas em outros países. É sobretudo a partir delas que circulava e se produzia o conhecimento.

O fato de a maioria dos Tratados de Arte portugueses da Idade Moderna terem permanecido inéditos, assim como a pouca circulação fora do espaço luso dos autores portugueses que tiveram suas obras impressas, parecem confirmar a percepção de que o Portugal moderno foi mais um lugar de recepção do que de produção de ideias artísticas.

Entretanto, somente uma análise aprofundada dos tratados portugueses – impressos ou manuscritos – voltada a determinar o “grau de inovação” neles

---

<sup>75</sup> Ver LEITÃO, Henrique; MELLO, Magno. A pintura barroca e a cultura matemática dos Jesuítas..., p. 122-123.

<sup>76</sup> BNL, Cód. 5170.

<sup>77</sup> Ver LEITÃO, Henrique; MELLO, Magno. A pintura barroca e a cultura matemática dos Jesuítas..., p. 120-121.

contido, poderia fornecer uma resposta mais exata a essa questão. Do mesmo modo, só assim poderíamos saber de fato quais dos autores disponíveis para leitura foram utilizados e quais conteúdos de seus tratados tiveram maior impacto, quais menos ou nenhum.

Parece-nos, porém, poder afirmar desde já que a produção de tratados em solo luso, em grande medida, reproduziria o mesmo predominante interesse teórico pelo arquitetura, em detrimento da reflexão sobre os demais fazeres artísticos, que encontramos expresso na seleção dos livros das bibliotecas aqui estudadas.

## **José Joaquim da Rocha e a projeção das falsas arquiteturas: o estudo da Arquitetura Fingida presente na pintura da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia através dos métodos propostos por Vignola e Andrea Pozzo**

Mônica Farias Menezes Vicente<sup>1</sup>

O processo artístico em que a Bahia estava envolvida no século XVIII pode ser compreendido como resultado das articulações entre as relações existentes na História do Brasil a partir do século XVI. A intenção do despertar para uma pesquisa científica, o surgimento do Barroco, o movimento da Contra-Reforma e a chegada da Companhia de Jesus eram aspectos que estavam mobilizados por reações políticas, sociais, econômicas e culturais que, de certa forma, acarretou o surgimento tardio de alguns deles – a ciência e o Barroco, por exemplo. Além desses fatores, deve-se levar em consideração, e observar como ponto fulcral, o fato de que a Bahia, até 1763, foi a capital do governo português e sede do Arcebispado do Brasil. Logo, todas as mobilizações e acontecimentos do período, a história da região, a atuação religiosa e as manifestações artísticas, vinculadas ou não a um caráter científico, estavam atreladas à relação Igreja-Estado.

Segundo Casimiro<sup>2</sup> não se deve “perder de vista que os limites históricos e geográficos deste período iniciam-se, praticamente, nos primeiros anos de descobrimento e, mais precisamente, com a vinda dos primeiros Jesuítas liderados pelo Padre Manoel da Nóbrega em 1549”.

Embora a Europa já vivenciasse desde os quinhentos uma grande revolução científica que desencadeava uma série de acontecimentos nos continentes mais próximos ou vinculados a ela, o Brasil, até os setecentos, ainda continuava em um sistema semelhante ao período medieval. Porém o país representava um foco de estudos e intenções de pesquisas que, de alguma forma, contribuíam para um olhar científico voltado às regiões mais ricas em recursos naturais, e a Bahia estava dentro deste mapeamento. Rica naturalmente, condicionada à dependência da metrópole portuguesa, a região se tornou foco dos olhares holandeses que já haviam iniciado suas pesquisas científicas no campo da ciência naturalista. Com as expedições e comitivas descritivas, a fauna, a flora, a botânica, os recursos minerais e geológicos e a cultura local, passam a ser o foco de pesquisas antropológicas e são representados

---

<sup>1</sup> O presente texto é parte do estudo de Mestrado defendido em 2011, no Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes – Universidade Federal da Bahia (PPGAV/EBA/UFBA), sob a orientação da Profa. Dra. Maria Hermínia Olivera Hernandez.

<sup>2</sup> CASIMIRO, Ana Palmira Bittencourt Santos. Pensamentos fundadores na educação religiosa do Brasil colônia. In: **Navegando na história da educação brasileira**. Período Colonial. Disponível em: [http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/artigos\\_frames/artigo\\_006.html](http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/artigos_frames/artigo_006.html). Acesso: 06.Jul.2008.

nos Tratados descritivos elaborados por estes estrangeiros, tornando-se grandes referências iconográficas posteriormente.

A grande mudança ocorrida nas estruturas e normas religiosas a partir do Concílio de Trento, fazendo com que o espaço sacro passasse a ser um local onde nenhum outro deveria competir em ornato, favoreceu significativamente a cultura artística local, que envolvida pelas novidades do grande centro europeu, inicia um intenso intercâmbio de artistas.

Fazendo parte deste novo ritual de encantamento proposto pela igreja, a arte é a principal referência para traduzir a liturgia e arrebatar fiéis. Com a presença da Companhia de Jesus em Salvador, e em específico dos Jesuítas Matemáticos,<sup>3</sup> a cientificação toma fôlego em todas as áreas que atuam, principalmente na Pedagogia, na Astronomia e na Artística. É através do ensino da Matemática, da Óptica e da Perspectiva que os inicianos consolidam saberes significativos na sociedade, sobretudo quando oportunizam as aulas abertas, dando acesso a esse conhecimento mais avançado, as pessoas com interesses específicos, e possivelmente, os artistas locais. Vale lembrar que também pertenciam aos inicianos um rico acervo bibliográfico que, em alguns casos poderiam ser disponibilizados ao público.

A riqueza da região é alvo de constantes ataques, e preocupada em perdas econômicas significativas, a Metrópole encaminha a Salvador o que vai se tornar a segunda fonte de referência aos estudos avançados que envolvem a Matemática e a Geometria, os Engenheiros Militares. Ao chegarem à Colônia, objetivados a fortificar a cidade, aportam munidos de conhecimento e saberes que culmina na implantação da Aula de Fortificação, formando importantes homens que postergeram estudos e tratados sobre o assunto. Desta formação, a presença de artistas no quadro militar, trouxe para a arte local, mais subsídios e cientificação, sobretudo nas produções que envolviam tais estudos.

Sob esses aspectos, principalmente nos Jesuítas e nos Engenheiros, se consolida a prática das aulas de Perspectiva e Óptica em Salvador, favorecendo o ambiente cultural e as oficinas artísticas. Adicionado a estes dois referenciais ainda registram-se os artistas estrangeiros, fontes dos intercâmbios de novas buscas e propostas de trabalhos, munidos das suas práticas, apontamentos e contato com outros mestres europeus.

Levando em consideração que a pintura de arquiteturas fingidas tem nas leis perspectivico-matemáticas seu maior referencial, a imagem decorativa que necessita

---

<sup>3</sup> É registrada, pelo menos, a presença de cinquenta Jesuítas com habilidades matemáticas e artísticas que passaram ou atuaram no Colégio da Bahia. Mais detalhes ver VICENTE, Mônica Farias Menezes. **A pintura de falsa arquitetura em Salvador: José Joaquim da Rocha 1750-1850**. Salvador: Dissertação de Mestrado - Universidade Federal da Bahia - Escola de Belas Artes, 2011.

dessas leis para ser construída, ao estar finalizada e posicionada no programa iconográfico do ambiente religioso que lhe contratou, faz com que o observador passe a sentir-se participe de uma cenografia composta à semelhança do naturalismo e da história litúrgica, mesmo que acomodada ilusoriamente.

A proposta construída por este estudo é entender o processo como a Perspectiva, em seu lado artístico, se consolida em Salvador tornando-se tão significativa a ponto de ser referência fora do Brasil, tendo na figura de José Joaquim da Rocha (1737-1807) seu principal expoente.

Não se tem conhecimento de uma escola artística brasileira, antecedendo ao século XVIII, de grandes mestres que trabalhassem com o modelo perspectivista. Os poucos artistas que estavam inseridos neste contexto, não lograram a posteridade indícios de uma formação nesta linha, e a grande incidência de artistas vindo da metrópole portuguesa, parece também não ter consolidado uma escola nesta formatividade em Salvador.

A perpetuação desse método decorativo na cidade é indicada através da possibilidade destes homens terem trazido da sua terra natal os modelos operacionais que desenvolviam, com outros artistas ou sozinhos, e implantaram em suas ações e oficinas em terras baianas. Eles devem ter constituído um modelo referencial e didático para os artistas e artífices locais que, por sua vez, em contato com esse repertório e em observação às práticas, repetiram esses conhecimentos como forma de aprendizagem, imprimindo novos formulários, adequados às estruturas e à cultura local, como ocorreu em Portugal. Desta forma, acredita-se que a pintura de quadratura em Salvador é composta por um hibridismo que nasceu dos modelos europeus e se reconfigurou regionalmente, constituindo novos formulários que avançaram o Recôncavo Baiano e algumas cidades do Nordeste.

Os pintores locais que tiveram contato e experimentações com pinturas ilusionistas possivelmente construíram uma formação quadraturística utilizando seu conhecimento de pintura associado ao que pode ser denominado de plano construtivo de traçados e pinturas já existentes. Tais construções estariam presentes nos tratados, que sistematizavam e detalhavam o processo pictórico; nos exercícios matemáticos, ópticos e geométricos, que constituíam a aplicabilidade formal, e nas interpretações litúrgicas, que compunham a cenografia figurista de toda a obra. Esses referenciais serviam como um conjunto de projeções na construção de uma nova pintura.

Não é observada nas pinturas ainda existentes, a presença de uma fórmula ou um modelo único que pudesse ser tomado como referência. Há uma sequência de estruturas de alçamento ilusório baseada em Andrea Pozzo, efeitos decorativos que estão presentes nos Bibienas e repetições projetadas a partir de observações da figuração, da fauna e da flora local. Percebe-se que a pintura na Bahia teve liberdade de ação em sua estrutura decorativa, respaldada pelas técnicas matemático-científicas,

oriundas de ensinamentos de grandes Mestres, artistas ou não, conhecedores da Óptica, da Geometria e da Matemática.

### **O contrato *Capolavoro* de José Joaquim da Rocha e o modelo perspectivico seguido na pintura da igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia**



**Figura 1** Panorâmica da Glorificação da Santíssima Virgem da Imaculada Conceição

José Joaquim da Rocha, 1773-1774

Igreja Nossa Senhora da Conceição da Praia

Fotografia digital. Aníbal Gondin.

É na pintura do teto da nave da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia que José Joaquim da Rocha aplicou todos os seus conhecimentos pictórico-científicos. Apesar de ser percebido claramente a presença de elementos tratadísticos, sobretudo vinculado a esquematização de Andrea Pozzo, e efeitos decorativos de grandes cenografias, lembrando as estruturas compositivas dos irmãos Bibiena, não há nos tratados, pelo menos ao que se pôde perceber até o presente momento, fundamentos que cite ou exercitem as simulações que ele empregou, em conjunto ou individualmente. A glorificação da Santíssima Virgem, tema central da obra, representa um modelo específico que sugere ter sido o seguido pelo artista nas demais obras que lhe são atribuídas a autoria.

A pintura deste teto foi executada entre 1773 e 1774, conforme atestam documentações de recibos e prestações de conta das Irmandades mantenedoras. Anterior a ela, a única neste modelo tipológico que se pode atestar documentalmente, é a da igreja de Nossa Senhora da Saúde e Glória (1769). Há, porém, outra situada no forro da antiga Biblioteca dos Jesuítas, que por insinuações

historiográficas e documentais, apontam pertencer ao primeiro meado dos setecentos, possivelmente representando uma das primeiras da cidade. Na contramão da história e das pesquisas, a cidade e o Recôncavo ainda possuem um número expressivo de pinturas nesta linguagem, sem poderem ser confirmadas datação e autoria, pela ausência de documentos. Algumas delas podem ser atribuídas estilisticamente ao Mestre Rocha.<sup>4</sup>

Diante do exposto, inicialmente, em Salvador, existiriam duas pinturas que teriam sido referência para a pintura da Conceição da Praia,<sup>5</sup> sendo importante citar que uma delas (Saúde e Glória), foi pintada pelo português Domingos da Costa Filgueira (17?? – 1797).

É importante compreender que José Joaquim da Rocha parecia se enquadrar como pintor quadraturista e como pintor figurista, trafegando entre as duas linguagens com grande maestria. Seu currículo artístico o revela bom pintor de figuras, iniciando em 1764 e findando em 1801,<sup>6</sup> indicativa comprovada pelo grande acervo de painéis deixado em acervos e pela vasta preferência por seu pincel entre as mais significativas Irmandades religiosas.

A indicativa habilitação do artista para pintor de perspectiva surge 10 anos após estar atuando como pintor de cavalete, quando participa da concorrência para a pintura da igreja de Nossa Senhora da Saúde e Glória.<sup>7</sup> Sua produtividade em painéis já apontava domínio da técnica figurista, e a grande emblemática que o envolve está em saber como ele aprendeu a fazer a pintura de falsa arquitetura, se com uma formação inicial na Europa, se com habilitação e especialização também na Europa, ou se pelo contato com artistas estrangeiros em Salvador.

Os estudos indicam que as três hipóteses são pertinentes, principalmente considerando que estava na cidade Antonio Simões Ribeiro, chegado em 1735, representante de significativas pinturas deste gênero em Portugal, e com possível acesso ao italiano Vincenzo Bacherelli (1672-1745), “pintor de ilusões”, que esteve na Metrópole portuguesa. O que quer que Rocha tenha visto ou aprendido com os artistas estrangeiros presentes em Salvador, ou na Europa, promoveu-lhe competência para retomar em suas pinturas, garantindo-lhe segurança para pleitear obras de quadratura em concorrências, e ser preterido pelas Irmandades.

---

<sup>4</sup> Os estudos de doutoramento da autora, intencionam avançar sobre esta discussão.

<sup>5</sup> Concentra-se este artigo nestes dois focos, embora na Dissertação seja indicada a referência importante de algumas pinturas portuguesas, com modelos semelhantes aos encontrados em Salvador.

<sup>6</sup> Tais referências são comprovadas por documentos, sendo a primeira (1764) para Santa Casa de Misericórdia e a última (1801) para a Ordem Terceira de São Francisco.

<sup>7</sup> Mais detalhes sobre esta concorrência ver OTT, Carlos. **A Santa Casa de Misericórdia da cidade do Salvador**. Rio de Janeiro: Publicações do IPHAN/Ministério da Educação e Cultura, 1960; e a Dissertação da autora.

A construção compositiva e operante da pintura perspectivica possui uma trama de informações que é complexo afirmar que um único artista fosse capaz de exercer as duas funções simultaneamente, embora possível se este tivesse as duas formações.<sup>8</sup> A narrativa pictográfica de uma obra nessa tipologia condiciona para atuação em conjunto, ou seja, demanda a presença de auxiliares-discípulos. Com isso, é possível atrelar a José Joaquim da Rocha uma oficina de pintura, que durante o compromisso de um contrato decorativo neste modelo, necessitava de um grupo de pintores e, possivelmente, alunos, formando assim novos artistas perpetuadores dos seus ensinamentos.

O conjunto de pintura de tetos da Igreja da Conceição da Praia compreendia a capela mor e a nave, sendo a primeira destruída no século XIX pela política artística de uma estética mais limpa. A nave, apresentando uma área pintada de 633,60m<sup>2</sup>, está estruturada em uma narrativa simbólica-devocional permeada de efeitos visuais.

Santos,<sup>9</sup> afirma que a pintura segue um modelo construtivo trazido de Portugal, porém não define qual. Ott faz a mesma revelação e implica uma sequência de igrejas que poderiam ter sido modelo para Rocha.<sup>10</sup> Mello<sup>11</sup> se aprofunda mais na questão e afirma que em Portugal não se desenvolvia “modelos” e sim formulários construtivos, resignificados a partir de uma contaminação italiana, em virtude do hibridismo que tomou conta da região. Para este autor, quando os italianos, ou os portugueses que voltavam da Itália, chegavam a Portugal, havia uma operacionalidade que envolvia o artista, sua técnica e a região em que estava inserido, permitindo uma nova leitura dos modelos aprendidos.

Partindo do exemplo de Portugal, pode ser percebido que em Salvador algo semelhante ocorreu. Não há na cidade a adoção de um modelo específico de pintura perspectivica, e sim formulários construídos que se enquadravam à produção e procedimentos dos artistas que as desenvolveram. Somado a isso, ainda houve o alto interesse por parte dos encomendantes (Irmandades) por uma pintura mais moderna, instituída nas grandes igrejas do circuito europeu. Adequando-se a experiência, à cultura pictórica vigente e aos novos interesses pelos religiosos, o artista soteropolitano precisou criar sua matriz, não implicando necessariamente ter que repeti-la. Curiosamente o que se repetiu, seguindo praticamente um padrão, na

---

<sup>8</sup> Vincenzo Bacherelli é apontado como um artista que apresentava as duas formações. Maiores detalhes ver MELLO, Magno Moraes. **Perspectiva Pictorum**. As arquitecturas ilusórias nos tectos pintados em Portugal no século XVIII. Lisboa: Tese de Doutorado - Universidade Nova de Lisboa - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2002, 2 v.

<sup>9</sup> SANTOS. Paulo Roberto Silva. **Igreja e arte em Salvador no século XVIII**. Curitiba: Editora: Criar Edições, 2002, p. 104.

<sup>10</sup> OTT, Carlos. **A Escola Baiana de Pintura 1764-1850**. São Paulo: Editor Emanuel Araújo, 1982.

<sup>11</sup> MELLO. Magno Moraes. **Comunicação**. I Congresso de História da Arte. UNICAMP/SP, 22 de Maio de 2007.

pintura de quadratura de Salvador, foi a presença da Imaculada na cenografia central, no espaço pictórico do conjunto quadraturista conhecido como quadro recolocado.

Diferentemente da pintura europeia e portuguesa, o cotidiano do artista brasileiro fez com que imprimisse características regionalizantes em sua pintura, tais como flores, frutos e figuras simbólicas.

Neste contexto, constata-se que seria quase impossível adaptar isoladamente na pintura baiana, um modelo italiano, ou mesmo português. Seria propor aos artistas soteropolitanos a execução de uma estrutura de modelo pertencente a uma cultura diferente da sua e que não fazia parte do repertório local, seja pelas questões estruturais presentes nas edificações ou por uma questão de ordem ideológica. É oferecer ao espectador que se debruça sob a grande obra, uma visão de espaço celeste, que é a representação principal destas pinturas, em uma linguagem diferente e fora do seu contexto de representação simbólica.

Vale ressaltar que os modelos desenvolvidos na Europa seguiam uma estrutura voltada para a aplicabilidade dos procedimentos perspécticos em virtude da existência de uma gramática tratadística, como os Tratados de Pozzo e de Inácio Vieira. No Brasil, e em específico em Salvador, a estrutura não se adequa na sua totalidade, mas sim em elementos que a compõem como, conjunto de colunas, arcadas, balcões, frontões e alguns efeitos decorativos também presentes nas ilustrações dos Bibienas, conforme citado. Neste contexto está a *Glorificação da Santíssima Virgem da Imaculada Conceição*, no teto da igreja da Conceição da Praia, representada através da inteligente abordagem científica e litúrgica, assinada pelo pincel de José Joaquim da Rocha e sua escola de discípulos.

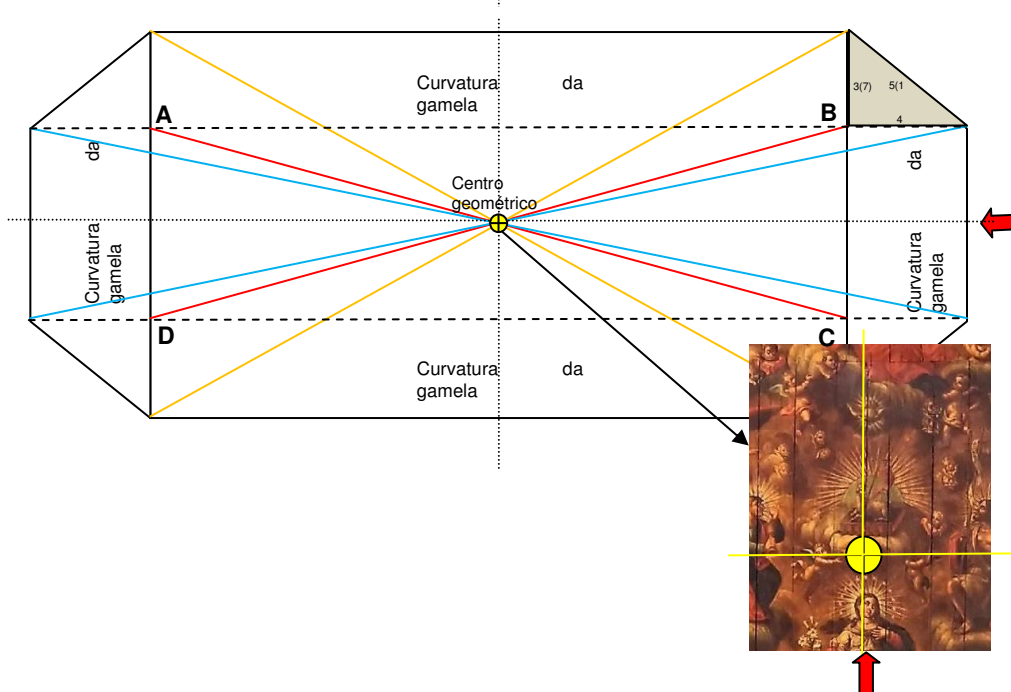
Em formato octogonal alongado, as estruturas laterais medem 22,45m (AB e CD) a da entrada 7,53m (BC), a que antecede a capela mor 8,38m (AD) e as inclinações tem variação: 4,34m para as frontais e 3,80m para as do fundo. Quanto a altura, tomando como base o piso da nave, a parte plana se estabelece até o limítrofe entre a curvatura da gamela e o retângulo central. O centro geométrico, alcançado a partir de projeções e traçados, não corresponde ao centro das linhas diagonais e dos eixos perpendiculares, e está locado pouco acima da cabeça da Virgem alcançando a altura de 20,97m<sup>(12)</sup>.<sup>12</sup> A angulação da gamela segue a proporção áurea do triângulo isósceles em 10:7 (Figura 2)

A pintura em perspectiva gera discussões sobre a técnica utilizada pelo seu autor no momento da projeção. Não menos relevante que encontrar os sistemas e possíveis modelos, ou elementos, utilizados para executá-la, discute-se que estruturas haveriam sido montada para demarcá-la. É sabido através dos estudos que três técnicas são possíveis: o cartonamento, utilizado em específico para figuras; o

---

<sup>12</sup> Alturas alcançadas por medição com trena eletrônica. A trena utilizada cobria até 20m. Ela foi ajustada a um tripé medindo 1,26m e com isso chegou-se a distância real da pintura em relação ao chão da nave.

método da luz por baixo, para projeção das estruturas perspécticas e suas deformações; e o do fio batuto para demarcar a linearidade destas estruturas.

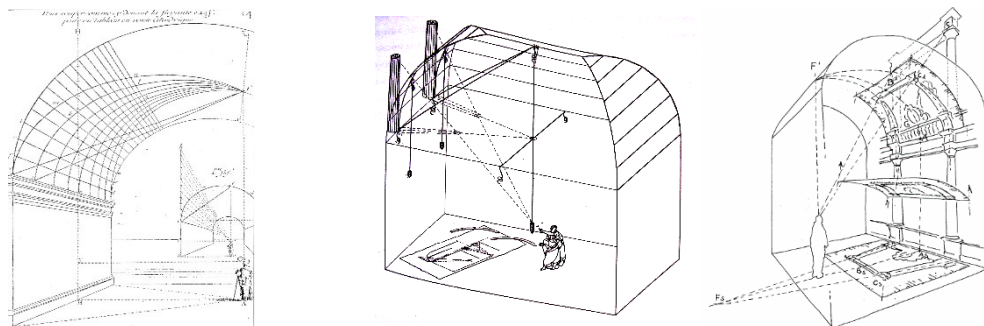


**Figura 2**  
**Projeção das diagonais e marcação do centro geométrico**  
**Esquema gráfico para interpretação**  
 A autora, 2011.

Em simulação projetiva das linhas tangentes sobre a pintura da nave da Conceição da Praia, cujo interesse inicial era captar os possíveis pontos de fuga trabalhados por José Joaquim da Rocha, foram encontrados pontos que favorecem a interpretação do possível método que o artista pode ter utilizado para projeção.

Seguindo os esquemas dos métodos propagados no século XVII, duas imagens servem de referência para a análise: as desenhadas por Abraham Bosse (Figura 3) e a desenhada por Vignola (Figura 4). Em estudos mais recentes, Bertoltti<sup>13</sup> elabora um esquema cujas projeções indicam o mesmo processo dos matemáticos coetâneos (Figura 5).

<sup>13</sup> BERTOCCI, Steffano. **Prospettiva ed anamorfosinei costrutti architettonici dei quadraturisti in Toscana**. Comunicação. Seminário Internacional a perspectiva e a sua fundamentação teórica e cultural: techné-ars-technica. Belo Horizonte, 2007.

**Figuras 3, 4 e 5****Método de projeção por alçado - Abraham Bosse, 1653**Fonte: *La manière universelle de pratiquer la perspective*, XVII**Reconstituição do método de projeção elaborado por Jacopo Barozzi (Vignola)**Fonte: Marzio *apud* Mello, 2002**Método de projeção**

Fonte: Bertocci, 2007

Seguindo em linhas gerais às explicações narradas por Mello, sobre o estudo de Vignola em relação às projeções perspécticas, e que pode ser observado que se assemelham as que são propostas por Bosse, acredita-se que a base do estudo de Rocha tenha também se sido estes métodos.

Construindo um esquema gráfico a partir da imagem planificada da pintura da nave, e projetando as tangenciais demarcadas visualmente por suas falsas estruturas arquitetônicas (Figuras 6 e 7), pode-se simular que Rocha projetou sua obra seguindo os passos:<sup>14</sup>

1. Demarcou os eixos verticais e horizontais do espaço a ser trabalhado encontrando o centro geométrico;
2. Projetou esses eixos no solo;
3. Com o esboço da obra elaborado, encontrou as linhas de fuga para iniciar a projeção. Assim como definido no método de Vignola, o artista deve ter iniciado o plano de projeção a partir da imposta<sup>15</sup> da abóboda;
4. Definido e medido a curvatura da abóboda, projetou no esboço as linhas de alçado permitindo riscar elementos arquitetônicos necessários para escorçar;

<sup>14</sup> Procedimentos construídos e simulados a partir das explicações alcançadas por Mello sobre o método de Vignola. MELLO. *Perspectiva Pictorum...*, p. 476-481.

<sup>15</sup> Cornija que serve de base a um arco ou a linha onde termina o pé direito e inicia a curvatura.

5. Demarcou no centro geométrico, com a ajuda de um fio (cordão) com peso na ponta, o ponto de vista central;
6. Projetou as alturas e as posições dos elementos arquitetônicos que seriam simulados, utilizando o esboço com os alçados – nesse momento ele deve ter demarcado as estruturas que compreendiam os entablamentos;
7. Assinalou na curvatura os pontos relativos aos eixos dos fustes das colunas e dos demais elementos arquitetônicos que programou no esboço;
8. Rebateu toda a estrutura elaborada para o lado oposto;
9. Para projetar as duas abóbodas usou mesma sistemática, porém com pontos de fuga projetados a 1/3 da metade do eixo vertical e sem rebatimento entre elas, sendo traçadas separadamente;
10. Sobre os andaimes completou os desenhos dos fustes usando vários círculos em tangência ao próprio eixo projetado, assim como completou os balcões semicirculares, as sacadas e os demais efeitos decorativos;
11. Desenhou a cenografia central e demais figuras, podendo ter usado cartonados;
12. Elaborou o estudo de luz e sombra e definiu as escalas colorísticas;<sup>16</sup>
13. Iniciou a pintura direcionando seus artífices para funções específicas e diversificadas.

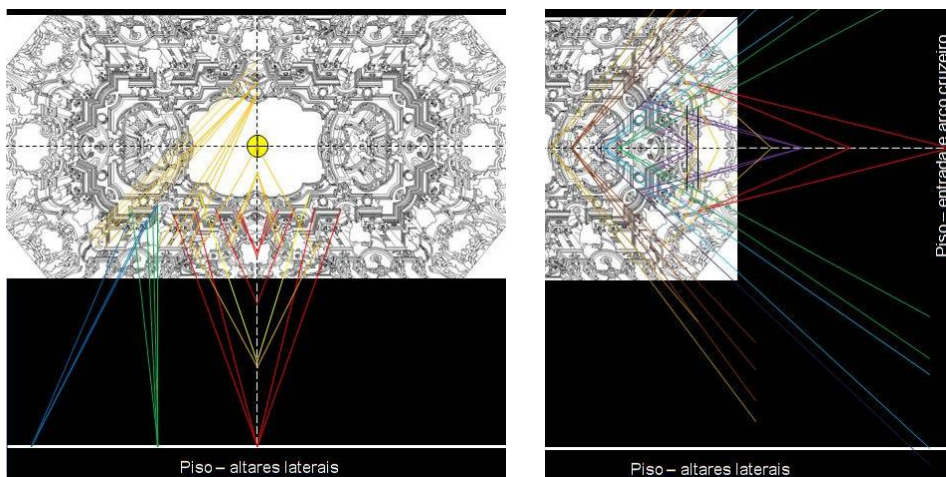
Este procedimento apresentado, não define que assim tenha trabalhado, mas o que foi encontrado a partir do estudo de projeção elaborado cogita-se que esta pode ter sido uma alternativa que possuía em seu elenco de estudos e conhecimentos. Assim, pode-se pensar que Rocha possuía um saber científico-matemático relevante, e ainda sabia usar o método da “luz por baixo”, projeção de grande importância para o estudo das falsas arquiteturas. Nesse aspecto é importante registrar a proximidade com Simões Ribeiro enquanto esteve em Salvador, visto que este artista utilizou este método em Portugal.<sup>17</sup>

Usando a possibilidade destes artifícios e idealizando o que o artista executou na época, elaborou-se o seguinte plano de projeções (Figuras 6 e 7):

---

<sup>16</sup> A pintura de Rocha, no geral, se baseia nas escalas cromáticas do azul da prússia, azul cerúleo, azul ciano, vermelho cádmio, ocre, amarelo cádmio, amarelo cádmio claro, verde viridian, verde esmeralda, terra de siena queimada e cinza. As variações tonais para o efeito de volume são executadas pela própria escala tonal das cores, acrescidos ou não do branco e do preto.

<sup>17</sup> Mais detalhes sobre o assunto ver MELLO. **Perspectiva Pictorum...**

**Figuras 6 e 7**

**Esquema das linhas de projeção e pontos de fuga da pintura da igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia – eixos longitudinal (colunas, entablamentos e mísulas) e transversal (falsas cúpulas)**

Fonte: Estudos da autora.

O que se constata é que o ponto de fuga central é encontrado a partir da intersecção dos eixos longitudinais e transversais, as linhas de projeções foram alçadas a partir do solo, da parede (anteparo), e da própria construção perspectíca. Alçadas, eram rebatidas, e novos pontos eram tomados para a traça do lado oposto da malha quadraturística. Ou seja, todo o esquema perspectíco do teto é simétrico.

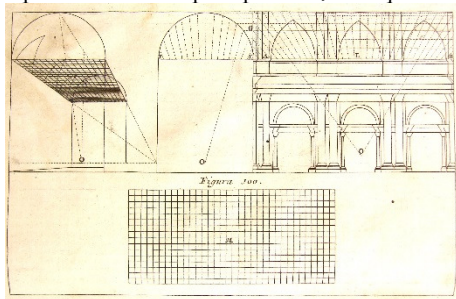
Nos eixos longitudinais horizontais e verticais, uma sequência de pontos de fuga foram demarcados para deles saírem as linhas que projetam as colunas. Dos pontos do solo estão demarcadas as terminações destas colunas, os recortes das cornijas, a primeira faixa de balcões e mísulas. O sistema de alçado é típico do modelo pozzeano, o que fica claro a influência da construção perspectíca teoricamente relatada de forma tão ampla por este tratadista, configurando assim o avanço da cientifização em Salvador.

Da sequência de pontos de fuga, seis determinam a perspectiva da platibanda lateral e estão proporcionalmente a  $\frac{3}{4}$  externos ao ponto central do desenho.

As duas cúpulas situadas nas extremidades têm seu centro demarcado com o encontro do cruzamento das diagonais projetas a partir dos ângulos da falsa cornija. Na pintura ele está exatamente no final do pináculo da grande arcada que as antecede.

O Tratado de Pozzo parece ter sido bem estudado por Rocha, pois há um conjunto de imagens presentes na publicação que parece ter sido referência para ele

trabalhar o alçado das suas projeções no teto desta pintura (Figuras 8 e 9). Apesar de ser uma obra escrita diretamente para arquitetos, os pintores encontram neste Tratado uma espécie de manual com noções básicas e consistentes para trabalhar com pintura, desde a escolha das tintas, a preparação dos suportes e a construção do ilusionismo arquitetônico. O próprio tratadista faz uma relação direta entre pintura e arquitetura, e a presença da cenografia reforça o efeito de realidade. “Chi é buon pittore e buon prospettico, dunque sarà buon architetto”.<sup>18</sup>

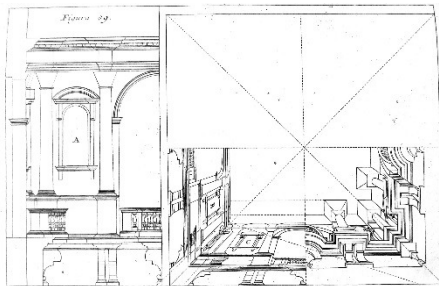


**Figura 8**  
**Esquema para alçado com malha quadriculada - figura 56**

Andrea Pozzo

Perspectiva Pictorum et Architectorum – Tomo I

Fonte: MSB. Fotografia digital. Acervo da autora.



**Figura 9**  
**Alçado com arcos e colunas projetados em tridimensão - figura 89**

Andrea Pozzo

Perspectiva Pictorum et Architectorum – Tomo I

Fonte: MSB. Fotografia digital. Acervo da autora.

José Joaquim da Rocha produz uma obra que apresenta oposição decorativa em relação à estrutura arquitetônica da igreja; a pintura é profusamente barroca e rococó, enquanto a arquitetura é mais limpa. Apesar desse contraponto, sabiamente utiliza essa estrutura para desenvolver sua projeção perspectica, pois as colunas são sua referencialidade para a demarcação da parte planificada da pintura.

Há duas linhas significativas e ilusórias aos olhos, mas matematicamente proposital lançada pelo artista, elas são utilizadas para demarcar a área do que será definido como plano e como curvo. Estas linhas correspondem à balaustrada do coro e ao alinhamento presente no chão da área demarcada para o transcepto. Com isso, se observa que o artista adota as regras científicas presente na tratadística e repropõe um novo ambiente, falso, com o uso da perspectiva.

<sup>18</sup> Traduzindo: “Quem é bom pintor e bom perspectico, por conseguinte será bom arquiteto”. POZZO, Andrea. **Perspective pictorum atque architectorum**. Versão alemã traduzida por Peter Detleffen, 1719. Biblioteca do Mosteiro de São Bento da Bahia. Traduzindo: Começaste, portanto, ó meu leitor alegremente seu trabalho, com bravura tiraste todas as formas/traços de seu projeto/operação ao verdadeiro ponto central que é a Glória Divina.

Constata-se que Rocha estava bem envolvido com os sistemas construtivos vigentes na Europa e que foram transpostos para Portugal, assim como tinha conhecimento dos modelos, instituídos e operacionais, que figuravam o campo da pintura ilusionista.

Vê-se claramente que o modelo basilar da pintura da igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia está respaldado nas características dos seguidos pela escola bolonhesa, com as mesmas regras de ilusão do olhar.

Raggi<sup>19</sup> registra que para esta escola, a pintura deveria se mostrar como é do princípio ao fim da sua observação, e não com distorções e revelações do engano. Para isso, os artistas aplicaram múltiplos pontos de fuga ao longo da pintura, uma espécie de reprojeção das regras perspécticas. Desta forma, em movimento sob a obra, o espectador a vê sem deformidades.

O comprimento da nave da igreja da Conceição da Praia obrigatoriamente fez com que Rocha necessitasse projetar vários pontos de fuga para alcançar seu objetivo, o que para os modelos tradicionais de construção perspéctica seria um erro. Pozzo, por exemplo, indica que a visão perfeita é conseguida com um único ponto de fuga central, para onde todos os raios da trama arquitetônica devem convergir.

Ainda se vê fortemente o modelo português na presença das falsas abóbodas<sup>20</sup> nas extremidades, do espaço pictórico tripartido, na representação central da Assunção da Virgem e do anjo anunciador (Figuras 10 e 11).

A tripartição ilusionística provocada pela separação ilusória e estrutural das abóbodas, das grandes arcadas e da cenografia central, projeta novos pontos de fuga para a construção de cada um dos espaços, e conforme aponta Bertocci,<sup>21</sup> cria-se um sistema polifocal de organização perspéctica.<sup>22</sup>

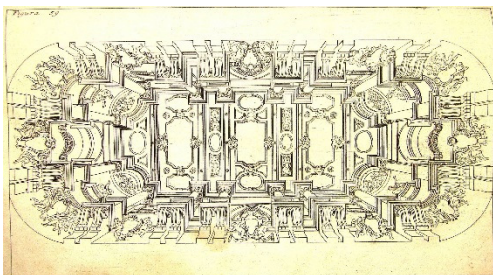
---

<sup>19</sup> RAGGI, Giuseppina. Arquiteturas pintadas: a grande decoração barroca bolonhesa e a sua difusão em Portugal e no Brasil no século XVIII. In: Maria Irene Szmrecsamy (Org.). **DESIGNIO**. São Paulo: Annablume, nº 5, 2006, p. 66-67.

<sup>20</sup> A presença das duas falsas abóbodas situadas nas extremidades verticais impressiona pela sua elaboração, pois parecem reais. Esse modelo projetado é encontrado na igreja de Santo Inácio (Roma), pintado por Pozzo, e no salão nobre do Palácio Ducal (1646), pintado por Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli.

<sup>21</sup> BERTOCCI, Stefano. Prospettiva ed anamorfosinei costrutti architettionici dei quadraturisti in Toscana...

<sup>22</sup> Nas obras de perspectiva ilusória que são atribuídas ao artista, aquelas que foram executadas em espaço menor não apresentam esta característica. Mais detalhes ver VICENTE. **A pintura de falsa arquitetura em Salvador...**

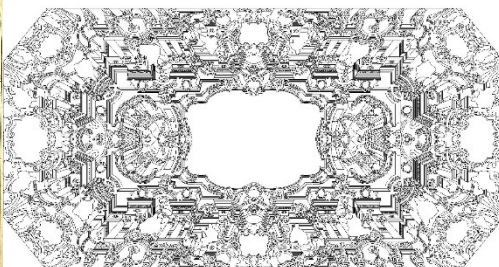


**Figura 10**  
**Modelo de traçado de teto (*sfondato*) -**  
**figura 59**

Andrea Pozzo

Perspectiva Pictorum et Architectorum –  
Tomo II

Fonte: MSB. Fotografia digital. Acervo da  
autora.



**Figura 11**  
**Modelo do traçado decorativo e**  
**quadraturístico do forro da igreja de**  
**Nossa Senhora da Conceição da Praia**

Esquema: a autora

Desenho: Denilson Borges

É possível que Rocha, além dos modelos já pintados, tenha se utilizado da figura 59 do Tratado de Pozzo para a organização espacial da sua composição, aplicando, porém uma estética decorativa bem diferenciada.

A figura de Pozzo concentra a simulação de três grandes painéis retangulares no centro e painéis ovais nas extremidades, enquanto Rocha provoca a divisão ilusória demarcada com a grande abertura ao centro, de onde se projetará o recolocado e duas cúpulas bulbosas nas extremidades.

Os pares de colunas são comuns aos dois desenhos assim como a larga cornija recortada. O artista ainda disponibiliza a mesma solução de alçado na saída da sanca, com a presença de mísulas duplas sustentando nova estrutura para receber as colunas. O que ele planeja é que essas mísulas apoiem um conjunto composto por balcão semicircular e sacada, e simula que por dentro desta se projetem os pares de colunas. José Joaquim da Rocha prova mais uma vez que em termos construtivos Pozzo foi sua principal referência.

A tripartição ilusória na obra da Conceição da Praia não é apenas constatada no eixo central, vê-se que o artista projeta falsos níveis compositivos também nas extremidades. Ao todo são seis níveis de ilusão projetados, incluindo as centrais.

É no quinto nível que está a projeção das duas grandes cúpulas alusivas a um espaço que antecede o reino celestial. Seu formato em concha também se assemelha a um coroamento. Percebe-se que a presença dessas falsas abóbodas é uma solução

encontrada para as pinturas de grandes dimensões espaciais,<sup>23</sup> em que um único ponto de fuga causaria problemas construtivos, ou distorções muito acentuadas, nas extremidades do espaço a ser pintado.

Pozzo diverge desta linha de trabalho e deixa claro que quando a obra não é vista do ponto exato, há estranheza e a perfeição se transforma em disformes e estranhas figuras e objetos. Para ele o ponto exato do olho que se alcança a perfeição corresponde a Glória Divina.”Cominciate, dunque, o mio lettore allegramente Il vostro lavoro, com risoluzione tirare tutte Le linee delle vostre operazioni al vero punto dell’occhio che è la Gloria Divina”.<sup>24</sup>

José Joaquim da Rocha criou uma solução compositiva e projetiva que faz com que o olho do observador, situado no solo, seja guiado para enxergar aquilo que ele quer que realmente seja visto sem haver alterações disformes. Porém, a visão estabelecida a partir do posicionamento no chão da nave é completamente diferente quando se está situado a partir das tribunas e do coro. Toda a construção perspectivica que está sob a curvatura da grande gamela sofre deformação na composição (Figuras 12 e 13).



**Figuras 12 e 13**

**Deformação visual alcançada fora do ponto de projeção simulado pelo pintor.**

**Visão a partir da tribuna e Imagem a partir do côro**

Igreja Nossa Senhora da Conceição da Praia

Fotografia digital. A autora.

Esta deformação é proposital por este ângulo e segue os modelos encontrados nas composições de escorço estabelecidos nos Tratados, na transposição do

<sup>23</sup> Em Salvador há a presença dessas falsas cúpulas em seis igrejas. Mais detalhes ver VICENTE. **A pintura de falsa arquitetura em Salvador...**

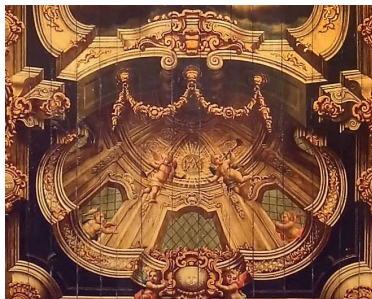
<sup>24</sup> POZZO, Andrea. **Perspective pictorum atque architectorum...** Traduzindo: Começaste, portanto, ó meu leitor alegremente seu trabalho, com bravura tiraste todas as formas/traços de seu projeto/operação ao verdadeiro ponto central que é a Glória Divina.

rebatimento da figura em uma superfície curva e na projeção ortogonal cujo desenho, quando executado em uma superfície neste formato, é projetado exatamente de maneira torta para que o observador os visualize retos e exatos.

A inserção das duas grandes cúpulas projeta um novo espaço na pintura dando-lhe mais altitude. Em formato em concha, possuem janelas em caixilho e são decoradas por dois anjos tocando cornetas e sustentando o monograma de Maria, no lado da Eucaristia, e a coroa da Rainha do céu, no lado da Glorificação.

Se houve um modelo local que serviu de referência para Rocha, reporta-se à cúpula presente na pintura da Saúde, porém em efeito decorativo mais tímido. Em termos tratadísticos à figura 54 do tratado de Pozzo. Rocha usa o esquema construtivo do tratadista e inova na decoração e molduramento, aplicando aí o concheado que se assemelha aos aspectos decorativos utilizados por Bibiena (Figuras 14, 15, 16 e 17).

Constata que enquanto Pozzo busca o ponto fora da cúpula para traçá-la, Rocha o encontra na própria pintura (Figuras 18 e 19).



**Figura 14**  
**Cúpula fingida**

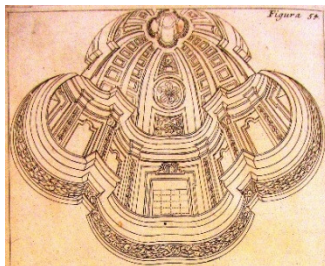
José Joaquim da Rocha, 1773  
Igreja Nossa Senhora da Conceição da Praia  
Fotografia digital. A autora.



**Figura 15**  
**Cúpula fingida**

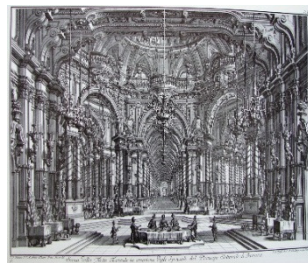
Domingos da Costa Filgueira, 1769  
Igreja de Nossa Senhora da Saúde e Glória.

Fotografia digital. A autora.



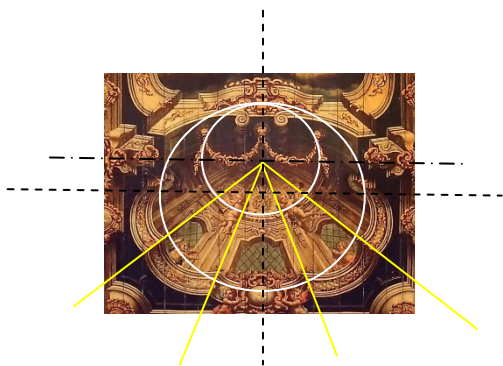
**Figura 16**  
**Cúpula - figura 54**

André Pozzo  
Perspectiva Pictorum et Architectorum – Tomo II  
Fonte: MSB. Fotografia digital. Acervo da autora.



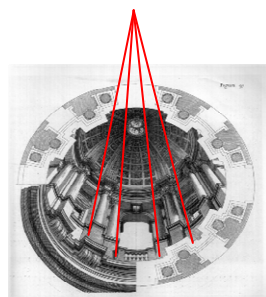
**Figura 17**  
**Scena della festa teatrale in occasione degli sponsali del principe elettorale di Baviera - prancha III**

Giuseppe Galli Bibiena, 1760  
Fonte: Dover Publications, 1964



ra 18

**Estudo da cúpula - centro geométrico e linhas tangentes**  
Intervenção da autora (2011)



Figu

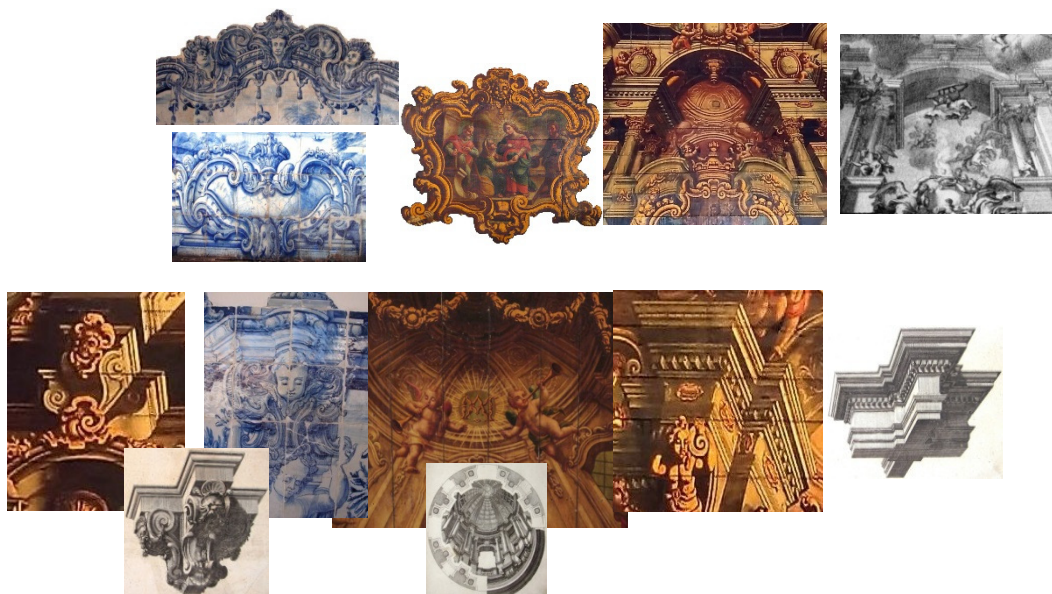
**Figura 19**  
**Projeção da cúpula – Figura 91**  
Andre Pozzo  
Intervenção da autora (2011)

Todo o desenho perspetivo projetado nas laterais se configura como elemento impulsionador que direciona o olhar do observador para a representação do recorte central (6º nível), o nível mais importante do programa iconográfico da igreja. As linhas projetantes, que são ocultas ao olhar, mas visíveis na estrutura pictórica (colunas), convergem seus raios e fazem com que a mensagem proposta seja 'lida'. As diversas figuras que lhes estão distribuídas louvam a Deus através de Nossa Senhora.



**Figura 20**  
**Quadro recolocado emoldurado por larga cornija recortada – Visão frontal**  
José Joaquim da Rocha, 1773  
Igreja Nossa Senhora da Conceição da Praia  
Fotografia digital. A autora.

Fazendo uma associação entre a pintura projetada pelo artista e as relações científico-matemáticas, decorativas e religiosas vividas e vivenciadas por ele, constata-se que José Joaquim da Rocha acumulou na pintura do forro 'tudo' que via e fazia parte do seu conhecimento (Figura 21).



**Figura 21**

**Associação de elementos artísticos decorativos e de falsa arquitetura com a pintura da igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia**

Intervenção da autora.

A pintura da nave da igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia é uma espécie de grande procissão em louvor e adoração à Imaculada, onde anjos trazem cartelas que reforçam sua presença através dos símbolos que a compõem, alegorias desejam fé, esperança, caridade e justiça, os Evangelhos registram o ocorrido em seus livros, Doutores e Padres se preparam para evocar a eterna aliança. O fiel é partícipe como elemento da obra quando também evoca a Virgem e ao mesmo tempo é platéia do espetáculo.

Esta teatralização é de tradição cenográfica e faz parte do imaginário teatral dos Bibienas. Balcões, mísulas, repetição de elementos em profundidade, organização *per angolo*, todos os elementos e figuras estão dispostos para assistir à grande cena. Todo o conjunto parece ter sido pensado como um teatro onde a quadratura é a estrutura que recebe os espectadores cristãos e alegóricos e o recolocado a grande peça a ser assistida.<sup>25</sup> Nasce assim a apoteótica peça “*Ave Maria, cheia de graça, rogai por nós.*”

<sup>25</sup> MELLO, Mago Moraes. A morfologia da pintura decorativa no Nordeste brasileiro. In: **O barroco e o mundo ibero-americano**. Lisboa: Colibri, 1998, p. 85-102.

## **A Talha Barroca e Rococó: a aplicação da Anamorfose na construção de ornamentos nas Minas Gerais**

Mozart Alberto Bonazzi da Costa<sup>1</sup>

### **Introdução**

Em tempos em que as tecnologias ocupam um lugar de destaque no cotidiano das pessoas, é possível que ao olhar para objetos antigos se tenha a impressão de que foram realizados sem muitas das informações que hoje compõe o conjunto de conhecimentos que embasa os procedimentos mais simples e usuais; de certo modo, isso é verdadeiro. No entanto, não se deve esquecer que embora em épocas passadas não se contasse com os avanços científicos e tecnológicos que se tem hoje, havia diversos conhecimentos que constituíam nas sociedades de então, profundos refinamentos que se perderam ou caíram no esquecimento. Como constituíam chaves para a compreensão do processo evolutivo, a sua perda pode comprometer o alcance do nosso conhecimento a respeito do seu tempo.

Entre eles, se pode apontar a tradicional técnica do desenho, enquanto registro de ideias, que por toda a história foi básica às realizações humanas de obras e objetos cuja concretização, além da expressão, necessitasse de medidas exatas (há diferenciações entre esse tipo de registro dirigido à manualidade e o que os equipamentos atuais e a robótica podem realizar...). As relações matemáticas e geométricas que se encontravam presentes naquelas realizações foram fundamentais para a constituição de padrões com base em fórmulas bem sucedidas e largamente experimentadas, que passaram a ser repetidos, em busca da eficácia que poderiam oferecer.

O estudo das proporções tidas como ideais, pode favorecer a apreensão de conceitos e conhecimentos presentes nos originais remanescentes de períodos remotos da história; a finalidade pode ser a de simples compreensão a respeito das combinações que levaram às realizações antigas, até hoje tidas como belas ou, pode também possibilitar que se intervenha com maior segurança em originais degradados, com finalidades reconstitutivas, o que levará à necessidade de estudos mais aprofundados a respeito de assuntos que certamente ultrapassarão as questões técnicas, que por si já possuem alcance suficiente para a realização de diversas pesquisas.

O presente trabalho se dirige a uma breve análise de alguns dos preceitos fundamentais à construção dos conjuntos escultóricos realizados em madeira para a composição de retábulos de altares, que seriam inseridos nos interiores dos templos

---

<sup>1</sup> Professor da PUC/SP; Doutorando em História da Arquitetura - FAU/USP.

brasileiros no período colonial; algumas das relações detectáveis poderão ser úteis a um aprofundamento nos estudos a respeito desse tema, ou visando as intervenções de restauro às quais esses originais muitas vezes chegam a ser submetidos. De qualquer modo, esses conteúdos chegam a ser surpreendentes, já que nos inserem em um universo altamente científico, artístico e técnico, dificilmente imaginável, em se tratando de períodos históricos relativamente remotos.

## Desenho e ornamentação: antecedentes históricos

É possível dizer que nas artes tradicionais, o processo de transposição de conceitos para a linguagem dos materiais, por meio de conhecimentos teóricos e do domínio técnico e instrumental, teve como etapa inicial o desenho, básico ao registro de ideias representativas de sínteses ou abstrações geradas pela mente humana a partir do reconhecimento e domínio de padrões formais, implicando em conjuntos de escolhas ou decisões com finalidades representativas, em meio a inúmeras possibilidades de manipulação da forma.

Nos domínios da tridimensionalidade muitos são os remanescentes de traços ou desenhos utilizados para o planejamento de obras tridimensionais, que seriam realizadas nos mais diversos tipos de materiais e em diferentes locais e períodos históricos. Inicialmente realizavam-se desenhos aplicáveis à arquitetura para em seguida, dedicar-se séries de traços às esculturas ou, aos ornamentos.<sup>2</sup>

Leon Battista Alberti, em seu tratado *De Re Aedificatoria*,<sup>3</sup> publicado em 1485, lamenta o desaparecimento *devido aos maus tratos dos tempos e dos homens*, de inúmeras obras da maior relevância que trataram a respeito do ornamento através da História, restando apenas o importante tratado de Marco Vitruvius Pollio.<sup>4</sup> Remanesciam os monumentos antigos; templos e teatros, dos quais seria possível extrair inúmeras informações. No entanto, por toda a História, os monumentos antigos desapareceram sistematicamente e também à época de Alberti já se encontravam degradados e ameaçados de destruição, já que, “os construtores que naquele tempo

---

<sup>2</sup> O termo latino *ornamentum*, é polissêmico (possui vários significados), podendo significar o ornamento em si, assim como equipamento, recursos e meios e, ainda, o que dá honra e dignidade a alguém.

<sup>3</sup> ALBERTI, Leon Battista. **Da Arte Edificatória** (tradução do original latino intitulado **De Re Aedificatoria** segundo o texto da Edizioni Il Polifilo, Milão, 1966). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, p. 374.

<sup>4</sup> O arquiteto romano Marcus Vitruvius Pollio, escreveu em 27 a.C., o tratado **De Arquitetura**, o único texto a respeito da arquitetura da Antiguidade Clássica a chegar aos dias atuais.

edificavam, se deleitavam mais com novos delírios”,<sup>5</sup> do que com a preservação do patrimônio antigo.<sup>6</sup>

Alberti se preocupava com a possibilidade de completo desaparecimento desses conhecimentos e das próprias construções antigas, lançando-se ao árduo trabalho de analisar e documentar os aspectos relevantes da antiga arte construtiva.<sup>7</sup> No seu célebre tratado dedica especial atenção à ornamentação, como a *mais nobre e necessária*, que poderia conduzir à *beleza*,<sup>8</sup> e cita constantemente o conhecimento dos autores do passado e o valor que conferiam à beleza que nas construções era representada pelas formas dos ornamentos, que também contribuíam para a constituição do aparato simbólico que caracterizava a cada uma das diversas instituições fundamentais à ordem social, como *as leis, o exército, a religião e toda a república*.

Segundo o princípio da *virtus* (virtude), Alberti acreditava que o valor da beleza poderia significar um fator de segurança para as obras arquitetônicas e artísticas, sobrepujando o *fatum* (destino):

Ora a beleza alcançará dos mais acirrados inimigos que dominem a sua fúria e a deixem ficar intacta; assim posso dizer: nenhuma obra estará tão segura e ilesa da injúria dos homens como pela dignidade e beleza da sua forma.

Alberti retoma os cânones clássicos, deduzidos da Natureza, para os quais a beleza é a harmonia (*concinntas*) expressa de modo que, em uma obra proporcionadamente constituída, não se possa acrescentar ou retirar nenhum componente, sem oferecer riscos a todo conjunto. No entanto, sabe-se que esse ideal incessantemente buscado por todos aqueles que se dedicaram à arte e arquitetura seria praticamente inatingível, mesmo à própria Natureza.

Para o autor, a mais importante parte da obra é a que diz respeito à beleza, também atingível por meio do ornamento. A beleza (*pulchritudo*), que é inerente ou inata, se liga à dimensão global da obra e o ornamento (*ornamentum*), enquanto acréscimo, artificial, se relaciona com a sua dimensão local, assumindo potencialidades corretivas ou complementares. Nesse contexto, o ornamento é um acréscimo utilizado com o objetivo de ressaltar ou destacar as características inatas do conjunto artístico ou arquitetônico ao qual for integrado. Para essa definição,

---

<sup>5</sup> ALBERTI, L. B. **Da Arte Edificatória...**, p. 374.

<sup>6</sup> Realizaram-se estudos e levantamentos das obras da antiga Roma imperial, denunciando-se a transformação das ruínas da cidade em um imenso forno de cal. Por volta de 1450, Alberti escreveria a **Descriptio urbis Romae**, constituída por um levantamento cartográfico dos monumentos da Antiguidade romana.

<sup>7</sup> ALBERTI, L. B. **Da Arte Edificatória...**, p. 375.

<sup>8</sup> Com base nesse texto, a apreciação da beleza, tratada como *capacidade inerente à espécie humana*, se liga a valores de natureza filosófica, moral, social e política.

Alberti utiliza o termo *affictus*, que significa imaginado ou inventado, além de aplicado ou acrescentado.

Em relação à ornamentação, Vitruvius<sup>9</sup> já tratara a respeito do desenvolvimento das características das ordens arquitetônicas gregas, partindo-se das proporções presentes nos corpos masculino e feminino.<sup>10</sup> No relato a respeito da construção de um santuário para Apolo Pantônio, menciona a busca por uma comensurabilidade pela qual se pudesse *configurar uma manifesta elegância*, e, para tanto, mediu-se a planta de um pé masculino, descobrindo-se que correspondia à sexta parte da sua altura. “Desse modo, a coluna dórica começou a mostrar nos edifícios a proporção, a solidez e a elegância do corpo viril”.<sup>11</sup>

Da mesma maneira, quando erigiam um templo à Diana, segundo a razão encontrada determinou-se que a base equivalesse à oitava parte da altura; colocando-se para representar um sapato, uma espira à base, e à direita e à esquerda do capitel, dispuseram volutas, “como se fossem caracóis enrolados pendentes de uma cabeleira, ornando a fronte com cimácios e festões (*ao modo de tiaras*) dispostos como madeixas e por todo o fuste deixaram cair estrias como o drapejado das sobrevestes de uso das matronas”.<sup>12</sup> Desse modo, a ordem jônica passou a apresentar *a sutileza, o ornato e a boa proporção feminina*.

Os que lhes sucederam, todavia, progredindo nos juízos formulados sobre a elegância e a sutileza, e encantados com a aplicação de módulos mais gráceis, constituíram sete diâmetros de espessura na base, para a altura da coluna dórica, e nove, para a jônica (...). No que diz respeito à terceira, que se diz coríntia, apresenta-se com a delicadeza virginal, porque as donzelas, mercê da sua tenra idade, possuem uma configuração de membros mais grácil e conseguem no adorno os mais belos efeitos.<sup>13</sup>

Essas características possibilitariam o desenvolvimento de diferentes tipos de ornatos, despojados no caso de construções com as proporções masculinas, como fortalezas, quartéis e templos dedicados a divindades masculinas, assim como, delicadamente ornamentadas segundo as proporções femininas, como palácios e templos erigidos em homenagem a divindades femininas.

<sup>9</sup> VITRÚVIO POLLIO, Marco. **Tratado de arquitetura**. São Paulo: Martins, 2007, p. 200-204.

<sup>10</sup> BONAZZI DA COSTA, Mozart Alberto. **A talha ornamental barroca na igreja conventual franciscana de Salvador**. São Paulo: EDUSP, 2010, p. 165-167.

<sup>11</sup> VITRÚVIO POLLIO, M. **Tratado de arquitetura...**, p. 201.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 203.

A manutenção dessas tradições no universo da arquitetura e da ornamentação através da história, certamente contribuiu para a definição do caráter de inúmeras construções. Em períodos em que perderam o significado, houve mesclas de estilos e ornatos, sem que se levasse em conta aspectos como o de pureza estilística como ocorreu a partir da Revolução Industrial, quando se passou a conferir com liberdade às construções, características de estilos representativos de glórias passadas. Depois de sobreviver por toda a história e serem vigentes pelos quatro séculos que se seguiram a *editio princeps* do tratado de Alberti, o ornamento enquanto paradigma seria posto à prova pelas vanguardas artísticas no início do século XX.

## Mensuração, registro, transposição

Para Alberti a mensuração (*dimensio*), obtida pelo uso da *exempta*,<sup>14</sup> e o delineamento (*finitio*), obtido pelo emprego do *definitor*<sup>15</sup> (figura 1), eram fundamentais à fiel realização de cópias tridimensionais com base em formas naturais. Para tanto, contava com métodos mecânicos de traslado como os mencionados nas notas desse parágrafo, que se habilmente manipulados, poderiam conduzir a “uma versão ou cópia inatacavelmente correta de uma outra imagem”.<sup>16</sup>

O problema surgido da necessidade de representação no espaço tridimensional, de formas deduzidas da natureza, segundo proporções ideais, implica na busca de soluções que proporcionem harmonia a todas as múltiplas vistas do conjunto, como explica Cellini:

Se um bom escultor deseja fazer uma estátua, pega argila ou cera e começa a formar sua vista frontal. Antes de dá-la por terminada, porém, levanta e abaixa constantemente o modelo, aproxima-se e afasta-se dele para verificar se todas as partes de sua figura estão corretas. Quando sente que a primeira vista frontal está bem resolvida, coloca seu modelo em posição lateral, ou seja, numa das quatro vistas principais. É comum acontecer de o escultor achar que esta vista não tem a graça desejada, o que o forçará a modificar a bela vista frontal, a fim

---

<sup>14</sup> Instrumentos de medição; régua reta e modular utilizada para medir o comprimento e par de esquadros móveis como os de carpinteiro, utilizados para medir o diâmetro.

<sup>15</sup> Instrumento utilizado para a definição dos contornos de um determinado objeto; constituído de um disco, adaptado a uma haste (cabo) vertical central, giratória, de cuja extremidade se projeta um fio de prumo rumo ao solo. As distâncias entre as ocorrências formais do modelo e o fio, determinariam as medidas exatas a serem transpostas para o desenho ou a pedra. O uso deste instrumento poderia possibilitar que se determinasse a posição de qualquer ponto, em um objeto tridimensional.

<sup>16</sup> WITTKOWER, Rudolf. **Escultura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 79.

de harmonizá-la com a que acabou de criar. E encontrará as mesmas dificuldades quando verificar as outras vistas principais.<sup>17</sup>

Essas relações formais não ocorrem apenas na representação da figura humana, que certamente oferece maior grau de dificuldade à representação, do que acontece com a construção de ornatos. No entanto, como determinam os cânones clássicos, esse tipo de proporcionalidade pode favorecer a ocorrência da harmonia a qualquer conjunto escultórico, assim como, a quebra dessas razões pode conduzir a resultados incompatíveis para com as proporções clássicas.

Apesar desses esforços no sentido de se apreender e conferir informações aos materiais escultóricos levando-se em conta a existência de um elevado número de vistas do objeto tridimensional, as esculturas renascentistas ainda possuíam uma vista principal, como ocorreu com as obras do célebre escultor Michelângelo Buonarroti. Cerca de oitenta anos depois esse paradigma que atravessou a Idade Média, seria rompido por escultores como Giovanni Bologna, que realizaria esculturas com múltiplas vistas. Para alguns autores, o respeito e a liberdade conquistados por Michelângelo, possibilitaram essa liberdade criativa aos escultores que o sucederam.<sup>18</sup>

Desde há muito, partindo-se de desenhos realizaram-se obras tridimensionais e na Renascença, para o estudo e reconhecimento das ruínas remanescentes da Roma Imperial, essa técnica teve papel fundamental. A transposição para o plano bidimensional por meio do desenho, das realizações arquitetônicas e escultóricas da Antiguidade, que apresentam projeções nas mais diversas direções espaciais, exigiu conhecimentos e técnicas que possibilitassem a planificação das linhas segundo o ponto de vista do observador. Desse modo, as formas que estivessem mais próximas pareceriam maiores e as que se distanciassem aparentariam ser menores. Ao conjunto de regras que possibilitou a representação da tridimensionalidade no plano bidimensional, chamou-se de perspectiva.

## A perspectiva

Entre os conhecimentos e técnicas utilizados em busca de uma representação fiel da tridimensionalidade está a perspectiva, estudada e praticada desde a Antiguidade e aperfeiçoada no Renascimento. Por meio desta é possível sugerir no plano bidimensional, informações visuais relativas ao espaço tridimensional, por exemplo, em relação ao volume, profundidade e distância entre os objetos representados por meio do desenho, o que ocorrerá segundo o ponto de vista do desenhista e segundo técnicas e regras estabelecidas por ele ou definidas pela escola a qual pertencer.

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 155.

Com base em regras da geometria dirigidas à construção de registros e informações visuais por meio de projeções cônicas (perspectiva) o desenhista poderá transmitir ao observador, impressões, ilusórias, de tridimensionalidade, sugerindo além da altura e largura, a profundidade.<sup>19</sup>

Partindo de regras fundamentais como a que determina que variações da posição (altura)<sup>20</sup> do olhar do observador (X) podem determinar maior ou menor abrangência do campo visual, assim como definir o aspecto da perspectiva, o desenhista pode contar com conhecimentos largamente experimentados para embasar um projeto, envolvendo conceitos como a Altura (Y) e distância (X) do observador em relação ao objeto representado, a Linha do Horizonte (LH),<sup>21</sup> o Plano de Terra ou Geometral ( $\beta$ ),<sup>22</sup> o Ponto de Observação (V),<sup>23</sup> a Linha de Terra (LT),<sup>24</sup> o Quadro ( $\alpha$ ),<sup>25</sup> o Ponto Principal (P),<sup>26</sup> os Pontos de Fuga (F),<sup>27</sup> e os Pontos de Distância (D).<sup>28</sup>

---

<sup>19</sup> ZUVILLAGA, Javier Navarro de. **Imágenes de la perspectiva**. Madrid: Siruela, 1996.

<sup>20</sup> Quanto maior for a altura do ponto de vista do observador, maior será o campo de visão.

<sup>21</sup> É chamada de Linha do Horizonte (LH), a reta horizontal que delimita (no infinito) o espaço da visão, à altura do olhar do observador.

<sup>22</sup> O Plano de Terra é em princípio um espaço infinito, horizontal, delimitado no desenho pelas linhas da perspectiva, no qual o observador e os objetos a serem representados se encontram, podendo constituir uma superfície uniforme ou acidentada. A variação da altura do observador, na direção vertical, em relação ao plano de terra será determinante para a construção da perspectiva.

<sup>23</sup> Do cone óptico ou pirâmide visual, coincidente com o centro do olho do observador, desenvolve-se um feixe cônico e imaginário de raios que tangem a figura representada. Durante o desenho o ponto de observação não pode sofrer alterações para que não se produzam deformações na figura a representar.

<sup>24</sup> A Linha de Terra surge da intersecção entre o Quadro e o Plano de Terra é sempre paralela à Linha do Horizonte e determina que a altura do olhar do observador, corresponde à distância entre a Linha do Horizonte e a Linha de Terra.

<sup>25</sup> Localizado entre o observador e o objeto a ser representado e situado verticalmente em relação ao Plano de Terra, o Quadro constitui o plano imaginário no qual serão registrados todos os detalhes das formas do objeto representado; com o objetivo de conduzir a planificação da forma tridimensional, já que, as informações serão transpostas para o plano bidimensional. A partir do olhar do observador serão dirigidas linhas auxiliares a todos os detalhes da forma estudada interseccionando a “superfície” imaginária do Quadro e produzindo a representação bidimensional da forma escultórica.

<sup>26</sup> Ao ponto surgido pela intersecção do raio perpendicular ao Quadro, originário do cone óptico do observador, sobre a Linha do Horizonte, dá-se o nome de Ponto Principal.

<sup>27</sup> Os Pontos de Fuga localizam-se na Linha do Horizonte e ocorrem de acordo à posição das formas a serem representadas em relação ao observador.

<sup>28</sup> São dois os Pontos de Distância (D e D') utilizados na construção da perspectiva. Situados na Linha do Horizonte, constituem os raios visuais extremos do campo ótico, sendo

Existem três tipos básicos de perspectivas: Perspectiva Paralela, na qual existe apenas um ponto de fuga, ao qual se dirigem retas e planos originários do objeto representado em posição ortogonal. Perspectiva Oblíqua, na qual as duas faces oblíquas do objeto representado se dirigem para dois pontos de fuga, localizados em posições opostas na Linha do Horizonte; e a Perspectiva Vista de Cima ou Vista de Baixo.

Os tipos menos utilizados são a Perspectiva Vista de Cima para Baixo (*di sù in giù*), a Vista de Baixo para Cima (*di sotto in sù*), a Vista Oblíqua, em ângulo de 45°, na qual o plano de quadro se posiciona obliquamente em relação ao solo e a Cena, com ponto de vista bastante alto e o plano do quadro verticalizado.<sup>29</sup> Aplica-se especialmente aos casos de representação de formas muito altas, como torres sineiras de igrejas ou de castelos, vistas de cima ou de baixo, assim como a vista em voo de pássaro.

No campo da arte, os tipos de perspectiva mais utilizados são a Perspectiva Paralela, quando o objeto a ser representado se coloca em relação à posição do observador, em um ângulo de 0° implicando, portanto, no uso de apenas um Ponto de Fuga, indicada para a representação de formas arredondadas ou para acentuar a sensação de profundidade, assim como, para a representação de espaços fechados, como os interiores domésticos; e a Perspectiva Oblíqua, que ocorrerá quando, em relação à posição do observador, o objeto a ser representado estiver em ângulo diferente de 0°, determinando o uso de pelo menos dois Pontos de Fuga,<sup>30</sup> sendo utilizada para a representação de espaços exteriores ou de grandes dimensões.

Qualquer alteração do Ponto de Observação pela rotação no eixo vertical ou horizontal, caracterizando mudança direcional do cone visual poderá acarretar uma nova e diferente perspectiva. Embora o ângulo de visão de um homem abranja 180°, o cone óptico atinge aproximadamente 60°, além dos quais, poderão ocorrer distorções de imagem. No campo da arte, as distorções têm sido frequentes.

---

perpendiculares ao Quadro, formam com o raio visual ângulos de 45°. Muito utilizados na perspectiva artística os Pontos de Distância favorecem a divisão do espaço em grade quadriculada.

<sup>29</sup> Esses tipos são geralmente representados por meio de três pontos de fuga, ficando o terceiro fora e acima ou abaixo da Linha do Horizonte.

<sup>30</sup> É comum utilizar-se simultaneamente em representações, as perspectivas paralela e oblíqua assim como é possível que existam diversas perspectivas oblíquas em uma mesma composição, desde que os objetos a serem representados estejam posicionados obliquamente e em ângulos diferentes em relação ao observador.

## As anamorfoses como inusuais possibilidades perspécticas

Chama-se de anamorfose<sup>31</sup> a um tipo de dispositivo óptico que foi muito utilizado para corrigir deformações em figuras aplicadas sobre diferentes tipos de superfícies retas ou curvas, no que diz respeito às vistas de imagens construídas sobre planos de quadro oblíquos, em relação ao observador. As anamorfoses enquanto vistas ou perspectivas distintas de um mesmo objeto podem ser divididas em plana,<sup>32</sup> curva<sup>33</sup> e, quando uma mesma vista corresponde a objetos ou espaços diversos, têm-se a anamorfose espacial.<sup>34</sup>

Para Baltrussaitis,<sup>35</sup> por meio da perspectiva é possível representar objetos tão fielmente, que venham a parecer autênticos ou, deformá-los de tal modo, que não possam ser reconhecidos. No *Codex Atlanticus, 1483-1518*, por meio de esboços e desenhos, Leonardo da Vinci, já apresentaria algumas possibilidades anamórficas<sup>36</sup> no século XV. O *trompe-l'oeil* e a anamorfose assemelham-se quando requerem um ponto de vista, único, para que possam apresentar a imagem proporcionalmente reconstituída.<sup>37</sup>

Entre outras aplicações práticas das anamorfoses estão as possibilidades de, a partir de um ponto determinado de observação, corrigir irregularidades em uma sala quadrangular irregular, de modo que venha a parecer regular; corrigir

---

<sup>31</sup> Anamorfose é um dispositivo óptico pelo qual é possível promover alterações nas linhas compositivas das imagens, variando-se medidas conferidas a cada um de seus dois eixos estruturais ou meridianos perpendiculares.

<sup>32</sup> É chamada de plana o tipo de anamorfose que para revelar a imagem oculta, não necessita de nenhum objeto de apoio (como os cilindros utilizados para as anamorfoses curvas), mas simplesmente, de um posicionamento adequado do observador (ponto de vista) ou, de um espelho plano.

<sup>33</sup> As anamorfoses curvas necessitam de um espelho curvo, para que seja possível reconstruir visualmente a imagem. Os tipos de anamorfoses mais utilizados historicamente foram a anamorfose cilíndrica (na qual se utiliza um espelho cilíndrico no qual as informações visuais que o circundam se concentram possibilitando a formação da imagem completa), e a anamorfose cônica (na qual se utilizam espelhos cônicos).

<sup>34</sup> ZUVILLAGA. *Imágenes de la perspectiva...*, p. 387.

<sup>35</sup> BALTRUSAITIS, Jurgis. *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*. Paris: Olivier Perrin, 1969, p. 33.

<sup>36</sup> Um dos exemplos máximos entre as realizações artísticas utilizando-se princípios da anamorfose é a pintura realizada por Andrea Pozzo, para o teto da Igreja de Santo Inácio, em Roma, sem deixar de mencionar a consagrada pintura de Michelângelo, para o teto da Capela Sistina.

<sup>37</sup> DAMISCH, Hubert. *L'origine de La perspective*. Paris: Flammarion, 1987, p. 200.

perspectivamente a deformidade de uma sala, que tenha uma parede inclinada ou fazer com que um teto inclinado aparente ser horizontal e paralelo ao solo.<sup>38</sup>

Possibilidades como estas levaram à aplicação de princípios anamórficos à construção da talha religiosa, provavelmente com o objetivo de criar ou ampliar a impressão de monumentalidade dos conjuntos escultóricos por meio de deformações perspécticas ou, de corrigir falhas surgidas de medidas desproporcionais presentes nos ambientes construídos, que pudessem comprometer a composição de retábulos segundo as proporções clássicas embasadas na razão áurea.

Segundo determinações geradas no Concílio de Trento,<sup>39</sup> em um período marcado pelo planejamento e ofensiva da Igreja de Roma, contra o avanço do protestantismo (Contra-Reforma), surgem novas necessidades que ocasionariam uma reformulação dos espaços religiosos católicos, como o culto às relíquias sagradas e às imagens de santos e, para contê-las, ampliar-se-ia o número de retábulos de altares nos interiores dos templos, passando-se à divisão em altar-mor e altares secundários.<sup>40</sup> Partindo dessas reformulações se intensificaria o ideal da peregrinação.<sup>41</sup>

Para fins de estudo chamaremos a este período de Maneirismo, no qual, segundo diretrizes geradas no seio da Companhia de Jesus, que teve importante participação em Trento, todos os componentes litúrgicos distribuídos pelos espaços dos templos teriam função comunicativa, recebendo funções específicas e, no caso dos retábulos, passariam a conter, em lugar de elementos simplesmente decorativos, como em períodos anteriores, conteúdos simbólicos com finalidades catequéticas.<sup>42</sup>

Essa modificação resultaria na geração de um grande número de ornatos, que passaria a compor as superfícies e projeções retabulares, buscando-se incessantemente por novos motivos o que, por envolver inovações estéticas através do tempo, em diferentes locais (embora o grande centro gerador e irradiador dessas tendências fosse Roma), poderia ser inserido no universo da estilística.

---

<sup>38</sup> TOSCA, Tomás Vicente de. **Compendio mathematico em que se contienen todas las materias mas principales de las ciencias que tratan de la cantidad**. Valencia: V. Cabrera, 1707-1715, apud ZUVILLAGA. **Imágenes de la perspectiva...**, p. 391.

<sup>39</sup> Considerado como o mais importante concílio da história da igreja, o Concílio de Trento aconteceu em três fases distintas: 1545-1551 (sob o pontificado de Paulo III), 1551-52 (sob o pontificado de Julio III), 1562-63 (sob o pontificado de Pio IV), abrangendo um período de 18 anos.

<sup>40</sup> Originalmente um único altar se localizava no local mais sagrado, ao centro do templo (*Sancta Sanctorum*), onde simbolicamente, ocorreria a comunicação entre o homem e Deus (Cf. ROQUE, Maria Isabel Rocha. **Altar cristão: evolução até a Reforma católica**. Lisboa: Universidade Lusíada, 2004, p. 11).

<sup>41</sup> ROQUE, M. I. R. **Altar cristão...**, p. 13.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 14.

É interessante detectar-se na talha em madeira registros que remetam às relações anamórficas já que, inicialmente, se imaginaria a composição e construção retabular, a partir do Maneirismo, com base nos arcos triunfais da Antiguidade<sup>43</sup> e, portanto, com as formas resultantes da aplicação de princípios geométricos à construção de componentes estruturais e ornamentais, sem implicar em alterações das informações dos eixos perpendiculares, conduzindo a deformações que, para a decodificação como imagens perfeitas e proporcionais, exigiriam o posicionamento do observador no local que possibilitasse a obtenção do ponto de vista adequado.

A construção dos conjuntos escultóricos de talha em madeira, realizados a partir do desenho, com base nesses precisos conhecimentos geométricos, dependeu de procedimentos escultóricos, assim como de princípios da modelagem, desenvolvidos no universo erudito. Com base nos escritos de Plínio e Quintiliano, Leon Battista Alberti formularia claramente a diferença entre esses dois universos:

aos que trabalham com cera ou gesso e acrescentam ou subtraem material, nós os chamaremos de modeladores, enquanto que os artistas que apenas subtraem, trazendo à luz a figura humana potencialmente oculta no bloco de mármore, são por nós chamados de escultores.<sup>44</sup>

É possível verificar que a técnica do entalhe em madeira, seja aplicada na talha gótica, renascentista, maneirista, barroca, rococó ou neoclássica, executada no Mundo Português,<sup>45</sup> é um misto desses dois conceitos (escultura e modelagem); por meio da construção de partes estruturais, que é arquitetônica, criam-se espaços sobre os quais a ornamentação será aplicada, sendo que esses elementos se ligam ao universo da estética e, portanto, da arte.

A composição desses conjuntos escultóricos envolveria necessariamente a acoplagem de partes, já que seria improvável a sua realização a partir de blocos

---

<sup>43</sup> Entre as possíveis interpretações a respeito de mensagens subliminares contidas nesse tipo de construção, está a possibilidade de vitória oferecida ao fiel, obtível por intermédio do santo ao qual o retábulo fosse consagrado, normalmente posicionado sobre uma plataforma (trono) ao centro da passagem do vitorioso.

<sup>44</sup> WITTKOWER, R. **Escultura...**, p. 78.

<sup>45</sup> Não seria de todo preciso dizer que as tendências artísticas e estilísticas ocorrentes nas obras de talha barroca e rococó realizadas no Brasil constituíram ato criativo gerado nestas terras; na verdade, quando aqui foram executadas, compunham a expressão do Mundo Português, o que explica essa terminologia aqui empregada. No entanto, esse fato não excluiu a possibilidade de ocorrência de variações locais, pela recombinação de elementos ornamentais que na Europa eram representativos de estilos e períodos históricos diversos, assim como pela apresentação de significados simbólicos associados à realidade local.

maciços de madeira,<sup>46</sup> nas dimensões que chegaram a alcançar os retábulos de altares construídos em templos católicos portugueses ou brasileiros. Desse modo, além das partes entalhadas constituídas por monoblocos de madeira (portanto, escultóricas), cujas dimensões de cada componente ornamental de maior elaboração,<sup>47</sup> dificilmente ultrapassariam medidas entre 40 por 70 cm, existe um vasto conjunto de pequenos componentes ou partes que seriam acopladas para a montagem desses grandes e complexos quebra-cabeças (*puzzles*).

Desse modo, é provável que a aplicação de princípios envolvidos em tantos refinamentos científicos e artísticos, quanto as anamorfoses, tenha sido possível no Brasil, em locais e momentos política e economicamente privilegiados, como o das incomensuráveis riquezas geradas no período da exploração aurífera nas Minas Gerais, quando foi possível contar com a presença de especialistas, que de outro modo teriam permanecido na Europa.<sup>48</sup>

Como estudo de caso de ocorrência anamórfica na talha realizada no Brasil, é possível focalizar os quartelões (figura 2) que ladeiam o coroamento do retábulo-mor (figura 3), que Francisco Vieira Servas realizou para a Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Sabará (figura 4), no Estado de Minas Gerais. Francisco Vieira Servas nasceu em 1720, na Freguesia de Sam Paio de Eira Vedra, Conselho de Vieira, Comarca de Guimarães, Arcebispado de Braga, Portugal e faleceu em 1811, em Catas Altas, Minas Gerais, Brasil. As primeiras informações a respeito da sua atuação no Brasil foram encontradas em documento da Irmandade do Santíssimo Sacramento, referente a trabalhos por ele efetuados junto a outros entalhadores, sob o comando do entalhador Manoel Valente e posteriormente, de Francisco de Faria Xavier (que sobre o seu trabalho exerceria influência), na Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Catas Altas, Minas Gerais. Contratado para a realização do retábulo-mor da Capela de N.Sa. do Carmo, de Sabará, aos 87 anos, provavelmente tenha executado o risco, deixando o entalhe para o sócio José Fernandes Lobo. Durante o seu treinamento em Portugal, Servas teve contato com obras no estilo D. João V, vindo a assimilar tendências posteriores no Brasil.<sup>49</sup>

Entre os antecedentes arquitetônicos de pilastras misuladas aplicadas à arquitetura em frontispícios, na mesma posição, estão as volutas (mísulas reversas) desenvolvidas

---

<sup>46</sup> Lembrando-se que a madeira maciça apresenta sérios riscos de ocorrência de trincas e, portanto, de perdas, sendo indicado para a construção de estruturas e a composição de conjuntos o seu uso em partes diversas.

<sup>47</sup> Excetuando-se as guarnições em perfis diferenciados para a composição de elementos emoldurados, etc.

<sup>48</sup> Entre os artistas de excelente nível provenientes de Portugal, no século XVIII, estão Francisco Xavier de Brito, José Coelho de Noronha, Francisco da Farias Xavier, Jerônimo Félix Teixeira e Felipe Vieira.

<sup>49</sup> RAMOS, Adriano Reis. **Francisco Vieira Servas e o Ofício da Escultura na Capitania das Minas do Ouro**. Belo Horizonte: Instituto Flávio Gutierrez, 2002.

por Giacomo Barozzi da Vignola e Giacomo della Porta, para a fachada da Igreja de *Il Gesù*, em Roma (1568-1584), e, tratando de registros estruturais anamórficos, pode-se citar as mísulas utilizadas por Fernando de Casas y Novoa, na Catedral de Santiago de Compostela (1738), ou, a delicada sinuosidade das mísulas que encimam o coroamento do retábulo *El Transparente*, feito por Narciso de Tomé (1721-1732), para a Catedral de Toledo; assim como, as mísulas que se desenvolvem sobre os atlantes, feitas por Balthasar Neumann, para as escadarias do castelo de Augsburg, em Brühl (1741-1744).

O retábulo-mor da Capela do Carmo de Sabará, foi construído ao modo do desenho concebido por Johann Wolfgang Baumgartner, que seria gravado por Josef e Johann Klauber, a respeito da Catedral de Osnabrück, que remete à estrutura retabular construída por Johann Michael Fischer, para a Igreja de S. Miguel de Berg am Lain (1739), em Munique, assim como às pilastras misuladas com suaves torções presentes no coroamento dos retábulos de Hans Degler, realizados para a Catedral de San Ulrich y Afra, em Augsburg. Mísulas com discretas alterações sinuosas nos eixos vertical e horizontal, também podem ser vistas em retábulos como os de N. Sra. da Conceição, de Loures, ou o retábulo da Capela Batismal, da Igreja de São Francisco do Porto, em Portugal (figuras 5, 6)

## **A construção geométrica de elementos ornamentais**

As regras para a construção de elementos ornamentais por meio de razões proporcionais ideais, sobretudo ligadas ao segmento áureo e suas derivações, como o retângulo áureo, são claras e definidas segundo padrões recorrentes por toda a natureza e dela deduzidos. Quaisquer alterações dos mesmos guardam potencialidades para a promoção de desproporcionalidades.

Desse modo, para a construção dos conjuntos escultóricos de talha, parte-se de três possibilidades: obras solucionadas desde o projeto arquitetônico no que diz respeito aos espaços construídos e ornamentados, segundo os cânones clássicos, possibilitando um predomínio de proporções ideais nos seus componentes móveis ou, para a construção de elementos retabulares em espaços construídos sem base canônica clássica, promover alterações métricas quebrando as proporções ideais e produzindo deformações com finalidades corretivas (anamorfoses), mas, se mantendo no universo erudito da geometria ou, quebrar as proporções sem os mesmos princípios e conhecimentos incorrendo no campo das manifestações de cunho popular.

Em centros de poder, geradores e irradiadores de uma cultura internacional, como Roma, contou-se com a presença de grandes expoentes das artes e das ciências, gerando por meio de reinterpretações dos modelos clássicos, repertórios inovadores sem deixar, no entanto, o universo erudito.

É provável que entre os oficiais que se arriscaram a deixar os seus locais de origem, em busca das riquezas do Novo Mundo, não se encontrassem os mais eruditos entre os entalhadores, salvo raríssimos casos, como o dos irmãos Francisco Xavier e Manoel de Brito, que atuaram no Rio de Janeiro e em Minas Gerais, tendo produzido talha de excepcional qualidade.<sup>50</sup>

O estudo da geometria aplicado à talha pode possibilitar que se determine o grau de erudição conferido ao planejamento e realização de retábulos de altares e ornamentos presentes em revestimentos parietais componentes de templos barrocos e rococós construídos no nosso país, assim como favorecer a aquisição de conhecimentos a respeito do trabalho de mestres-entalhadores, detectando recorrências construtivas e ornamentais, úteis em processos de reconstituição da talha, em casos extremos em que seja necessário promover intervenções de restauro.

Como exemplo de ponto de partida para o estudo do traço de um retábulo, se pode abordar as formas da espiral logarítmica,<sup>51</sup> básica à construção de diversos ornatos recorrentes no repertório de vários períodos históricos em países europeus, como Portugal, e nas suas colônias, tendo sido muito utilizada no período barroco no Brasil. A folha de acanto construída a partir da curva espiraliforme da voluta jônica, presente nos capitéis desde a Antiguidade é um exemplo da sua utilização. As proporções, eruditas, envolvidas na sua construção geométrica por meio do desenho remetem as regras que compõem os cânones clássicos.

O estudo e o desenho geométrico desse elemento ornamental segundo o formato assumido em determinado conjunto retabular, poderá revelar o predomínio ou não de proporções ideais, podendo-se desse modo, obter as razões necessárias à reconstituição fiel dos elementos que por ventura, tenham sido perdidos. A alteração das relações de proporcionalidade desse simples elemento ornamental poderá revelar desproporcionalidades presentes em todo o conjunto retabular.

Assim, entre as possibilidades consideráveis para a adoção de partidos visando a reconstituição de conjuntos retabulares e/ou de seus componentes ornamentais, está a da manutenção das proporções presentes nos seus elementos construtivos, eruditos ou não, por meio da determinação exata, das combinações de medidas que conduziram originalmente à configuração do conjunto. De outro modo, além de se

---

<sup>50</sup> Não se deve deixar de mencionar dois nomes de grandes artistas brasileiros que, por não terem recebido o mesmo treinamento que se conferia aos oficiais portugueses, realizaram verdadeiros prodígios arquitetônicos e escultóricos muitas vezes, por meio da autodidaxia: Antonio Francisco Lisboa em Minas Gerais e o mestre Valentim da Fonseca e Silva, no Rio de Janeiro.

<sup>51</sup> *Se um ponto colocado sobre um raio vetor de uma espiral, se desloca em uma progressão geométrica ao longo deste raio, enquanto esse raio gira em torno de um ponto O em progressão aritmética, o lugar geométrico será uma espiral logarítmica*, cuja equação é:  $r = a \cdot e^{m\theta}$ . Cf. CARVALHO, Benjamin de A. **Desenho Geométrico**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1993, p. 258.

submeter o original a intervenções radicais, como a da reconstituição de partes perdidas, haveria o risco de inserção indevida de novos elementos, sem a manutenção das razões já presentes no conjunto original.

## Conclusões

Entre todos os possíveis tipos de enfoques que têm sido dirigidos aos ornamentos, talvez os que se ligam a aspectos decorativos, sejam os menos importantes e os mais passíveis de imprecisões. A ornamentação presente na talha barroca e rococó abriga grande quantidade de significados simbólicos cujo conhecimento pode ser fundamental à sua compreensão, ultrapassando em muito, funções meramente decorativas. A evolução das linhas dos ornamentos segue padrões representativos do modo de pensar em cada período histórico, tornando-se assim uma espécie de documento do desenvolvimento do pensamento humano por meio da estilística.

Seja nas características maneiristas presentes na talha no período inicial da Contra-Reforma, quando a igreja se lança contra o avanço do Protestantismo, ou no esplendor da Igreja vitoriosa, expresso nos templos barrocos, assim como na presença da estética cortesã, que impregna com registros de frivolidades característicos do universo laico, os interiores dos templos religiosos no Rococó, os elementos ornamentais guardam registros do mesmo tipo de articulações mentais pelas quais foram possíveis acontecimentos políticos e religiosos, que determinaram as ações que então configuraram o mundo.

Embora muitos dos conhecimentos relativos aos domínios das artes tradicionais tenham caído em desuso, para que se possa entender e atuar sobre originais remanescentes desses períodos, é necessário reunir grande quantidade de informações, para que não se cometa o erro de apagar dos originais vestígios históricos, artísticos, estilísticos, técnicos e/ou simbólicos. No que diz respeito às artes tradicionais, o conhecimento das proporções clássicas, expresso com base no desenho, certamente é de fundamental importância à compreensão das características fundamentais, estruturais, superficiais (ornamento) e profundas ou ocultas (símbolo) das obras (*o que não foi desenhado não foi visto*, como diriam os antigos...).

A concepção artística tradicionalmente envolveu princípios da geometria, que em diversos períodos foram tratados como conhecimento sagrado e estruturante do ato criativo, conferindo-lhe significados simbólicos, normalmente ligados às analogias promovidas entre os princípios universais, as proporções ideais deles resultantes e as suas correspondências, transpostas para as nossas proporções, expressas nos valores humanos. A quebra desses paradigmas abriria espaço para as anamorfoses, que tanto poderiam constituir deformações, quanto corrigi-las, dependendo apenas da finalidade e do local onde fossem realizadas, e da sua relação para com a posição do

observador ou do seu ponto de vista, inserindo nessa produção o que séculos depois se poderia chamar de princípios de relatividade.

O estudo das artes tradicionais com base na decodificação estrutural e compositiva por meio do desenho pode fornecer informações a respeito de refinamentos detectáveis nos originais, normalmente ligados às relações formais neles presentes. Se a constituição do objeto estético pode expressar proporções compatíveis para com os cânones clássicos greco-romanos, anamorfozes, ou contrariá-las expressando padrões compositivos relativos a outras culturas (Africana, do Oriente Médio ou do Extremo Oriente); por meio da dedução desses padrões segundo princípios geométricos é possível partir para a sua reconstituição. Assim, conjuntos de cálculos relativamente simples podem conduzir à construção do traço fundamental à reconstituição de partes perdidas de originais; partindo-se do segmento e do retângulo áureos, das anamorfozes criadas a partir de alterações nos eixos perpendiculares, ou de relações métricas inusitadas.



**Figura 1** – *Exempeda* e *Definitor*, dois dos instrumentos descritos por Alberti em *De statua*, ilustrados na publicação bolonhesa da obra *Architettura*, de 1782.



**Figura 2** - Francisco Vieira Servas, Mísula ou quartelão em anamorfose; detalhe do coroamento do retábulo-mor da Igreja da Ordem Terceira de N. Sra. do Carmo, Sabará, Minas Gerais. Foto: Marcelo Bessa/Idas Brasil.



**Figura 3** - Francisco Vieira Servas, detalhe do coroamento do retábulo-mor da Igreja da Ordem Terceira de N. Sra. do Carmo, Sabará, Minas Gerais. Foto: Marcelo Bessa/Idas Brasil.



**Figura 4** – Vista geral da capela-mor, arco-cruzeiro e retábulos laterais da Igreja da Ordem Terceira de N. Sra. do Carmo, Sabará, Minas Gerais. Foto: Marcelo Bessa/Idas Brasil.



**Figura 5** – Retábulo da Capela de São João Batista ou dos Carneiros. Igreja de São Francisco de Assis, Porto, Portugal. Foto: Mozart Bonazzi.



**Figura 6** – Detalhe do coroamento do retábulo da Capela de São João Batista ou dos Carneiros. Igreja de São Francisco de Assis, Porto, Portugal. Foto: Mozart Bonazzi.

## História da pintura paulista do século XVII ao XIX: estudos e novas perspectivas

Myriam Salomão<sup>1</sup>

### Estudos iniciais

O preconceito negativo em relação à qualidade da produção artística em São Paulo entre os séculos XVII e XIX está sendo revisto. Pesquisas recentes têm atentado para a importância da produção musical, da imaginária e das realizações arquitetônicas nesse período, dando a estes o tratamento devido.

Contudo, quanto à pintura, conforme já apontado em texto anterior de 2001,<sup>2</sup> pouco se conhece da história da produção paulista que assim enfrenta dificuldades gerais quanto à cronologia, iconografia, falta de um inventário geral das obras e de estudos estilísticos e biográficos sobre os artistas. Ou seja, os estudos sobre a pintura paulista enfrentam problemas já observados há muitas décadas por Hannah Levy<sup>3</sup> em relação à pintura colonial fluminense e que se repetem para as pinturas baianas, nordestinas e mineiras, apesar das pesquisas realizadas por Carlos Ott,<sup>4</sup> por Clarival do Prado Valladares,<sup>5</sup> por Carlos del Negro<sup>6</sup> e por Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira.<sup>7</sup>

Há poucos estudos sistematizados no caso da produção pictórica de São Paulo, principalmente sobre sua origem, relações de produção, aprendizado e mercado da arte. Foram estudadas em separado algumas personalidades de artistas que atuaram

<sup>1</sup> Doutoranda da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAU/USP, bolsista CAPES.

<sup>2</sup> SALOMÃO, Myriam; TIRAPELI, Percival. Pintura colonial paulista. In: TIRAPELI, Percival (Org.). **Arte Sacra Colonial: Barroco Memória Viva**. São Paulo: EDUNESP/Imprensa Oficial do Estado, 2001, p. 90-117.

<sup>3</sup> LEVY, Hannah. A pintura colonial no Rio de Janeiro: notas sobre suas fontes e alguns de seus aspectos. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, nº 26, p. 177-216, 1997. Publicado originalmente In: **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, nº6, p. 7-66, 1944. LEVY. Modelos europeus na pintura colonial. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, n. 8, p. 7-66, 1944.

<sup>4</sup> OTT, Carlos. **A escola baiana de pintura 1764-1859**. Salvador: MWM, 1982.

<sup>5</sup> VALADARES, Clarival do Prado. Notícia sobre a pintura religiosa monumental no Brasil. In: ARAÚJO, Emanuel (Org.). **O universo mágico do Barroco brasileiro**. São Paulo: SESI, 1998, p. 199-231. Catálogo de exposição homônima.

<sup>6</sup> NEGRO, Carlos Del. **Nova contribuição ao estudo da pintura mineira: norte de Minas – pintura dos tetos de igrejas**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1978.

<sup>7</sup> OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A pintura de perspectiva em Minas Colonial – ciclo Rococó. **Revista Barroco**. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros/UFGM, n. 12, p. 171-180, 1982. OLIVEIRA. **O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

com mais destaque nas principais vilas e cidade do estado São Paulo nesse período. É o caso da monografia realizada por Mário de Andrade<sup>8</sup> sobre o padre Jesuíno do Monte Carmelo, recentemente reeditada e comentada por Maria Sílvia Ianni Barsalini e Aline Nogueira Marques,<sup>9</sup> bem como texto de Elza Ajzenberg<sup>10</sup> e atualização por Eduardo T. Murayama<sup>11</sup> na sua dissertação de mestrado no que diz respeito às pinturas da Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo. Novos estudos de Maria Lucília Viveiros Araújo<sup>12</sup> e Maria Lúcia B. Fioravanti<sup>13</sup> têm revelado a obra de José Patrício da Silva Manso e de pintores que atuaram para os franciscanos da cidade de São Paulo, revendo e atualizando as informações do frei Adalberto Ortmann<sup>14</sup> e de Dom Clemente Maria da Silva-Nigra.<sup>15</sup> Contribuíram de forma relevante para o conhecimento do tema, o trabalho de Pietro Maria Bardi<sup>16</sup> sobre Miguel Dutra e de Percival Tirapeli<sup>17</sup> focando as pinturas decorativas do Embu e da capela de São Roque.

O período colonial paulista caracteriza-se por uma distinção em relação às demais regiões brasileiras, determinada por diversos fatores, entre os quais podemos destacar o relativo isolamento geográfico da região até o início do século XIX, gerando uma

---

<sup>8</sup> ANDRADE, Mário de. **Padre Jesuíno de Monte Carmelo**. Rio de Janeiro: SPHAN/ Ministério da Educação e Saúde, 1945.

<sup>9</sup> ANDRADE. **Padre Jesuíno de Monte Carmelo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

<sup>10</sup> AJZENBERG, Elza. Padre Jesuíno do Monte Carmelo. In: TIRAPELI, Percival. **Igrejas paulistas: barroco e rococó**. São Paulo: EDUNESP/ Imprensa Oficial do Estado, 2003, p. 70-75.

<sup>11</sup> MURAYAMA, Eduardo Tsutomu. **A pintura de Jesuíno do Monte Carmelo na Igreja da Ordem Terceira do Carmo de São Paulo**. São Paulo: Dissertação de Mestrado em Artes Visuais - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, 2010.

<sup>12</sup> ARAÚJO, Maria Lucília Viveiros. **O mestre-pintor José Patrício da Silva Manso e a Pintura Paulistana do Setecentos**. São Paulo: Dissertação de Mestrado em Artes - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1997.

<sup>13</sup> FIORAVANTI, Maria Lúcia Bigueti. **A pintura franciscana dos séculos XVIII e XIX na cidade de São Paulo: fontes e mentalidade**. São Paulo: Dissertação de Mestrado em Estética e História da Arte - Museu de Arte Contemporânea - Universidade de São Paulo, 2007.

<sup>14</sup> ORTMANN, Adalberto. **História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco em São Paulo 1676-1783**. Rio de Janeiro: DPHAN/ Ministério da Educação e Saúde, 1951.

<sup>15</sup> SILVA-NIGRA, Clemente Maria da. José Patrício da Silva Manso. **Gazeta**. São Paulo, p. 54, 25 jan. 1954. (Edição Especial do IV Centenário da Cidade de São Paulo). SILVA-NIGRA, Clemente Maria da. Sobre as artes plásticas na antiga Capitania de São Vicente. In: MORAES, Abrão (Org.). **Ensaio paulista**. São Paulo: Anhambi, 1958, p. 821-837.

<sup>16</sup> BARDI, Pietro Maria. **Miguel Dutra: o poliédrico artista paulista**. São Paulo: MASP, 1981.

<sup>17</sup> TIRAPELI, Percival. **Igrejas Paulistas: barroco e rococó**. São Paulo: EDUNESP/ Imprensa Oficial do Estado, 2003, p. 62-69

sociedade com poucos recursos econômicos, em sua maioria, e que nem sempre teve como arcar com as despesas da manutenção de uma atividade artística constante na capitania. Com isso, temos a sensação de que em São Paulo pouco existiu das consagradas expressões artísticas do período colonial – arquitetura, imaginária, música, talha e pintura – já que muitas dessas igrejas ruíram ou foram substituídas por outras no final do século XIX e início do século XX, época do desenvolvimento urbano e industrial da cidade de São Paulo.

A produção artística paulista do período colonial distingue-se em relação às demais regiões brasileiras por diversos fatores, entre eles o seu relativo isolamento geográfico até o início do século XIX, gerando uma sociedade com poucos recursos econômicos em sua maioria e que não teve como arcar com as despesas da manutenção de uma atividade artística constante na capitania. Contudo, a tese de doutorado de Maria L. V. Araújo<sup>18</sup> sobre a circulação da riqueza entre os paulistanos no século XIX sugere uma revisão deste quadro.

No ano de 1937, Mário de Andrade<sup>19</sup> nos lembra de que *no período que deixou no Brasil as nossas mais belas grandezas coloniais, os séculos XVII e XIX até fins do Primeiro Império, São Paulo estava abatido, ou ainda desensarado dos reveses que sofrera*, atentando para o fato de que, no caso de São Paulo, o critério de julgamento tem de ser outro. Etzel<sup>20</sup> fala de verdadeiras *joias de família* que, por suas particularidades tão próprias, devem ser entendidas e analisadas em seu contexto, pois constituem *um núcleo característico, do Brasil-colônia: fechado, independente, agressivo e cioso de sua liberdade total*". Cabe verificar esses conceitos a luz de novos dados levantados a partir de uma documentação primária.

Também não há sobre esse período em São Paulo, um consenso entre os historiadores quanto à atividade do pintor ou ao seu estatuto; o fato que mais interessa é que existiram, mas em uma situação bem precária, conforme apontado por Maria Helena Flexor,<sup>21</sup> sem a organização em corporações, associações ou irmandades de ofícios como era comum no mundo português dos séculos XVI ao XIX. Na documentação até o momento analisada, essa questão não é totalmente esclarecida, reforçando a dúvida quanto aos nomes de diversos pintores, relacionados

---

<sup>18</sup> ARAÚJO, Maria Lucília Viveiros. **Os caminhos da riqueza dos paulistanos na primeira metade do Oitocentos**. São Paulo: Tese de Doutorado em História Econômica - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo, 2003.

<sup>19</sup> ANDRADE, Mário de. **Aspectos das artes plásticas no Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984, p. 73.

<sup>20</sup> ETZEL, Eduardo. **O Barroco no Brasil**: psicologia – remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul. São Paulo: Melhoramentos/EDUSP, 1974, p. 132.

<sup>21</sup> FLEXOR, Maria Helena Ochi. Os oficiais mecânicos (artesãos) de Salvador e São Paulo no período colonial. **Revista Barroco**. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros/UFGM, n. 17, p. 139-154, 1982.

como ativos entre 1770-1800 nos livros das igrejas, se seriam de mestres-pintores ou de pintores de paredes. A determinação da compra do material como pigmento, poderia indicar o ofício.

Maria Helena Flexor<sup>22</sup> comparando a atividade dos oficiais mecânicos de Salvador e São Paulo no período colonial, também aponta para o fato de mesmo possuindo uma organização administrativa idêntica, as condições políticas, sociais, econômicas, geográficas, criaram mentalidades, atitudes e situações diversas.

As primeiras notícias de pinturas no estado de São Paulo datam de 1629 e os poucos quadros que pendiam das paredes eram os de santos e sucessivamente há relatos de viajantes descrevendo a existência de retratos nas residências.<sup>23</sup> Contudo, não há informações precisas do paradeiro atual dessas obras, conforme relata José Roberto Teixeira Leite.<sup>24</sup>

A partir de metade do século XVIII, inúmeras construções civis do governo foram iniciadas em São Paulo, assim como a reedificação de suas igrejas, obras que possibilitaram contratos para um grupo cada vez mais numeroso de artistas. As ordens religiosas regulares dos carmelitas, beneditinos, franciscanos e as respectivas ordens terceiras e Irmãos do Santíssimo Sacramento, foram as responsáveis pela maioria das contratações de serviços de reedificação, pintura e ornamentação de suas igrejas.

O esgotamento das jazidas em Minas Gerais repercutiu em São Paulo provocando o empobrecimento da região. Contudo, não faltaram recursos para novas construções religiosas realizadas com o ritmo e com a ornamentação que o orçamento permitia, estendendo-se em alguns casos, até a primeira metade do século XIX com o aproveitamento de pinturas e elementos decorativos e arquitetônicos do século anterior.<sup>25</sup>

A construção da maioria das igrejas com taipa de pilão e a formação de uma burguesia rica e ansiosa de dar a cidade uma imagem moderna, adequado ao novo desenvolvimento econômico e industrial, aceleraram o processo de destruição dos edifícios antigos e de remodelação das construções e de sua decoração interna a partir da segunda metade do século XIX. A renovação das edificações públicas dos principais centros industriais contrapõe-se à decadência de regiões até então muito importantes da economia agrícola do estado, como Itu e Mogi das Cruzes.

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>23</sup> ORTMANN, A. **História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco em São Paulo 1676-1783...**, p. 83.

<sup>24</sup> LEITE, José Roberto Teixeira. A pintura na Capitania de São Paulo. In: MUSEU DE ARTE SACRA (São Paulo/SP). **Altare paulistas**: resgate de um barroco. São Paulo: Museu de Arte Sacra, 2005, p. 34. Catálogo de exposição homônima no Museu de Arte Sacra de 18 dez. 2004 a 30 abr. 2005.

<sup>25</sup> ARAÚJO, M. L. V. **Os caminhos da riqueza dos paulistanos na primeira metade do Oitocentos...**

Postos estes fatores duas fontes são importantes para estabelecer uma cronologia fundamentada da pintura paulista: os inventários e os antigos livros das irmandades e das ordens e os legados, inventários e testamentos de particulares. Há também uma terceira fonte relevante, a saber, o estudo dos restauros, pois apesar de não ser uma fonte direta, conforme aponta Hannah Levy,<sup>26</sup> constituem fontes documentais semintencionais, sendo raras as obras que chegaram inalteradas aos nossos dias.

## Os exemplares e a redescoberta de uma nova visualidade

A pintura colonial paulista tem em Mário de Andrade seu primeiro defensor apaixonado que já apontava para a necessidade de restauro em diversos casos. Em seu artigo “A Capela de Santo Antônio”, feito a pedido do amigo Rodrigo Melo Franco de Andrade em 1937, entre as ruínas encontradas, se interessou pela pintura dos tetos e considerou-as admiráveis:

Saborosamente patinadas pelo tempo, embora conservando ainda a claridade de suas cores, são do melhor tipo de decoração figurativa. Representam, aliás, a decoração de tetos que era usada mais frequentemente na região, e que difere bastante da das igrejas maiores do Brasil com suas sequelas de santos e justos e grandes painéis figurados, ao centro.<sup>27</sup>

Artigo considerado como paradigma a ser seguido para as publicações da Revista do Patrimônio, Mário se apaixona por aquelas ruínas testemunhas da história a serem *restauradas agora, pois o futuro poderia ser fugaz*<sup>28</sup> e assim se salvaram e foram restauradas.

As cidades e exemplares descritos brevemente a seguir são os objetos de análise da pesquisa e constituem uma amostragem da diversidade da pintura paulista.

## São Roque

- Capela do Sítio Santo Antônio

Grande presença de pintura decorativa por todo o forro seguindo o modelo jesuítico para a pintura, tanto na nave como na capela-mor, de tábuas corridas divididos em três planos.

<sup>26</sup> LEVY, H. pintura colonial no Rio de Janeiro: notas sobre suas fontes e alguns de seus aspectos..., p. 183.

<sup>27</sup> ANDRADE, Mário de. A Capela de Santo Antônio. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, n. 26, p. 24-29, 1997. Publicado originalmente In: **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, n. 1, p. 119-126, p. 28-29, 1937.

<sup>28</sup> ANDRADE. A Capela de Santo Antônio..., p.29.

Na nave tem-se, ao centro, uma tarja com moldura elíptica bem definida com pintura imitando entalhe, que mostra uma cena da vida de Santo Antônio. Padrões florais e volutas de acanto se estendem até a cimalha, encontrando duas cercaduras de delicada pintura com motivos florais de influência oriental que percorrem toda a volta da nave. Na trave do teto da nave, a pintura se inverte, tendo o fundo vermelho e as delicadas folhas em cor mais clara. Na capela-mor os mesmos motivos: uma cena central com moldura, havendo em seu interior uma singela composição com a cruz, o lírio e o livro, elementos alegóricos da Paixão de Cristo, pureza e oração (Figura 1). Nas laterais, há dois parapeitos pintados de cinza esverdeados que se confundem com os elementos fitomórficos.

Na sacristia os elementos decorativos florais se repetem, assim como o das cercaduras, alternando fundo claro e escuro.

## EMBU

- Igreja de Nossa Senhora do Rosário

Pinturas da capela-mor e do forro da sacristia com caixotões entremeados por pinhas pingentes. Os florais repetem os modelos de pintura decorativa denominada “grotesco” trazida pelos jesuítas e presentes na capela-mor da Sé de Salvador (Figura 2).

Na capela-mor, flores e folhas de acanto entrelaçadas são contidas nos caixotões e cercados por barrados vermelhos com delicadas ramagens claras de influência chinesa. A pintura do forro se estende pelas paredes laterais.

Na sacristia, as pinturas decorativas contêm pequenas cenas simbólicas do cristianismo emolduradas por faixas vermelhas com os mesmos desenhos de chineses da capela-mor.

## São Paulo

- Igreja de Santo Antônio

Pouco se sabe da origem da construção da igreja, pois há poucas informações, assim com da pintura existente no forro da capela-mor acompanhado as laterais do forro de tábuas corridas, como uma espécie de friso logo acima da cimalha. Segundo opinião dada por Júlio Roberto Katinsky<sup>29</sup> ao restaurador Júlio Moraes, responsável pela obra de recuperação da pintura, ele considera que poderiam ser exemplos tardios de pintura barroca seiscentista realizada no início do século XVIII (Figura 3). Tem que se verificar qual hipótese seria válida.

- Igreja de São Francisco

---

<sup>29</sup> KATINSKY, Júlio Roberto. Opinião dada do restaurador Júlio Moraes através de correio eletrônico em 22 de junho de 2006.

Para o historiador franciscano frei Adalberto Ortmann<sup>30</sup> (1951), essa é uma construção que conserva suas proporções e internamente apresenta ornamentação harmônica apesar de realizada em diferentes períodos. No forro da nave há representações de cenas da vida de São Francisco executadas em tinta a óleo com data de um restauro executado em 1953, sem notícias de que teriam sido salvas do incêndio de 1880 e restauradas ou se recriadas.

- Igreja da Ordem Terceira de São Francisco

É a igreja que guarda o maior conjunto de pinturas atribuídas ao pintor José Patrício da Silva Manso, além de se a única igreja que possui documentação completa da construção, dos numerosos trabalhos de reforma e dos acréscimos a que foi submetida no decorrer dos séculos. Foi intensa a produção pictórica para a capela dos Terceiros e suas dependências e, por meio dos documentos da Ordem, conhecem-se os nomes dos pintores João Pereira da Silva, José Patrício da Silva Manso e um terceiro com o apelido de “Quadros” que necessita de mais pesquisa sobre sua existência.

A nave possui pintura de forro representando São Francisco entregando a regra aos irmãos terceiros, Santa Bona e Santo Lúcio executados por José Patrício entre 1790 e 1791. Os painéis e forro da capela-mor também são de autoria de José Patrício e foram pintados entre 1790-91. Há controvérsias na atribuição da autoria de dois painéis: Ortmann<sup>31</sup> os atribuiu ao pintor Quadros, enquanto que Silva-Nigra<sup>32</sup> os atribui a José Patrício. Mas, os sete painéis do zimbório com alegorias da regra franciscana executados entre 1791-92 são dele (Figura 4).

Nas capelas laterais e corredores há doze painéis de 1768 com figuras de santos em tamanho natural pintados por João Pereira da Silva, mais quatro painéis da capela da Conceição datados de 1792-93 e outros seis da Paixão existentes no inventário das alfaías em 1756, mas todos com autoria a ser verificada.

- Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo

Ao que tudo indica, a igreja começou a ser construída em 1697, mas, seu aspecto atual é resultado de diversas reformas, sendo a última de 1922 e concluída em 1927.<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> ORTMANN, A. **História da Antiga Capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco em São Paulo 1676-1783...**

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> SILVA-NIGRA, C. M. da. Sobre as artes plásticas na antiga Capitania de São Vicente...

<sup>33</sup> CERQUEIRA, Carlos Gutierrez. **Capela de Santa Teresa da Venerável Ordem Terceira do Carmo da cidade de São Paulo**. Monografia. São Paulo: 9ª Coordenadoria Regional do IPHAN, 1995. Revisada e aumentada com os pareceres técnicos que subsidiaram o processo de tombamento 1176-T-85 (1996).

As pinturas do forro da nave, do coro e da capela-mor foram executadas entre 1796 e 1797, pelo padre Jesuíno do Monte Carmelo.<sup>34</sup>

Na nave, há pinturas sobre o forro com as imagens apoiadas diretamente sobre a cimalha das duas laterais formadas por três grupos de figuras de cada lado, sendo quatro de corpo inteiro em cada grupo representando santos e santas carmelitas. No centro há uma pintura de Nossa Senhora da Conceição que até o ano de 2010 estava escondida por outra atribuída a Pedro Alexandrino do final do século XIX, e que só agora, após o restauro concluído, voltamos a visualizá-la (Figura 5).

O painel no centro da capela-mor representando a Virgem Maria, São José e Santa Teresa visível até 2010 era atribuído ao padre Jesuíno; mas, também após restauro concluído em janeiro de 2012, verificou-se que era de um artista desconhecido do final do século XIX ou início do XX, estando a verdadeira pintura do padre Jesuíno escondida embaixo desta. Também de autoria de padre Jesuíno do Monte Carmelo há uma série de pinturas sobre tábuas de madeira retratando a vida de Santa Teresa. Elas são provenientes do antigo Recolhimento de Santa Teresa, já demolido.

No forro da sacristia há um painel com uma pintura sobre tela de autoria de José Patrício da Silva Manso executado entre 1785 e 1786 com a cena “Santa Teresa recebe o escapulário e o Menino Jesus”, restaurado em 2006.<sup>35</sup>

- Capela de São Miguel Arcanjo

Fundada em 1560 quando um grupo de índios Guaianazes juntamente com padres jesuítas ali se estabeleceu. A atual capela construída em 1622, pois a antiga foi demolida devido ao seu estado de degradação, é considerada a mais antiga do estado de São Paulo e marcou a chegada dos jesuítas na região.

Nas prospecções realizadas para orientar os trabalhos de restauro foram descobertas pinturas na camarinha da capela lateral (Figura 6) de forte colorido em tons de verde e vermelho entremeados com elementos dourados que permitiram uma aproximação temporal e estilística com a Igreja do Carmo de Mogi das Cruzes e com dois retábulos do Museu de Arte Sacra de São Paulo.<sup>36</sup> Outro achado dos trabalhos de restauro concluído em 2008 foram pinturas murais feitas nos revestimentos de taipa dos altares laterais, cujo madeiramento foi inserido posteriormente à construção e que provavelmente é o registro mais antigo de pintura que chegou aos nossos dias (Figura 7).

---

<sup>34</sup> ANDRADE, M. de. **Padre Jesuíno de Monte Carmelo...**, 1945.

<sup>35</sup> CERQUEIRA, Carlos Gutierrez (Org.). **José Patrício da Silva Manso (1740-1801): um pintor de São Paulo colonial restaurado**. São Paulo: 9ª Superintendência Regional do IPHAN, 2007.

<sup>36</sup> BRITO, Paulo Vinício de (Coord.). **Capela de São Miguel Arcanjo**. São Paulo: [s.n.], 2008, p. 71-72.

- Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte

Apesar de ser uma irmandade fundada em 1728, a princípio foi estabelecida na Igreja do Carmo, não se sabe ao certo quando iniciou a construção de seu templo, apenas que a inauguração foi em 1810. Durante o trabalho de restauro iniciado em 2006 foi descoberta uma pintura com a cena da Coroação da Virgem no forro da capela-mor, escondida debaixo de grossas camadas de tinta, que só foi revelada quando os restauradores começaram o trabalho de prospecção<sup>37</sup> (Figura 8). Provavelmente datada do início do século XIX, despertou interesse nos restauradores devido a suas qualidades pictóricas, mas ainda exige pesquisa.

- Igreja do Convento da Luz

As pinturas existentes no coro da igreja seguem o mesmo princípio de agrupamento de figuras e cenas, com uma visão livre ao centro como na Igreja da Ordem Terceira do Carmo e da Ordem Terceira de São Francisco. Representam cenas da vida de São Francisco desde o nascimento até a morte e são de autoria desconhecida.

- Convento da Luz, atual Museu de Arte Sacra

Em seu acervo há telas de diversas autorias, temática e procedência:

- Joaquim José de Gugins, com cena da Anunciação sobre painel pintado e assinado no verso e proveniente da Igreja de Nossa Senhora dos Remédios;
- Jorge José Pinto Vedras com seis telas a óleo datadas e assinadas *I. Vedras, 1855*;
- painéis anônimos sobre madeira pintados a óleo do século XVIII, provenientes do mosteiro franciscano de Santa Clara de Taubaté;
- telas a óleo com retratos de bispos e família imperial, todos do século XIX;
- de Jesuíno do Monte Carmelo há dez quadros provenientes do antigo Recolhimento e Convento de Santa Teresa.

- Mosteiro de São Bento

A atual edificação iniciada em 1910 é a quarta construída pelos beneditinos e convém destacar o que ficou em seu acervo do período que abordaremos nesse estudo: uma grande tela representando São Jorge matando o dragão, do pintor Jorge José Pinto Vedras, uma pintura em formato oval executada sobre madeira por José Patrício da Silva Manso, representando São Bento entregando a nova regra para a Igreja e outras quatro pinturas atribuídas a ele também, em óleo sobre tela, inspiradas

---

<sup>37</sup> MAGALDI, Cassia Regina Carvalho de et al. **Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte**. São Paulo: FormArte, 2009.

em mestres italianos e executadas no final do século XVIII para o mosteiro de São Paulo que foram para Sorocaba e estão na nave daquela igreja.

## Itu

- Igreja Matriz de Nossa Senhora da Candelária

A Igreja Matriz dedicada a Nossa Senhora da Candelária teve sua construção iniciada pelo padre João Leite Ferraz, sendo terminada e inaugurada em 1780. Em 1843 e 1888, sofreu modificações na sua estrutura.

O forro da capela-mor foi pintado por José Patrício da Silva Manso que ali trabalhou a partir de 1771. A pintura ilusionista traz ao centro a visão da “Apresentação do Menino Jesus no templo”, sustentada por quatro colunas rococós e a representação dos doutores da Igreja nos quatros cantos. Os doze quadros que estão nas paredes laterais da mesma capela, concluiu Mário de Andrade<sup>38</sup> ao estudar a obra do padre Jesuíno do Monte Carmelo, foram executados pelos dois pintores: Patrício da Silva Manso fez os desenhos dos quadros marianos mais os retoques finais e o padre Jesuíno, o desenho dos temas de Jesus mais a pintura de todos.

- Igreja de Nossa Senhora do Carmo (1782)

Construída entre 1776 e 1782, passou por diversas reformas sendo a última em 1863 quando o templo foi reinaugurado. A pintura da capela-mor é a única que restou de um grande conjunto pictórico espalhado por toda a igreja e realizado pelo então jovem Jesuíno do Monte Carmelo. A visão da Virgem do Carmo segurando o menino Jesus e entregando o escapulário aos santos carmelitas, delimita o espaço com um resplendor de luz que parte da coroa da virgem. O forro tabuado com fundo azul-celeste forma o cenário para a dispersão de querubins voadores e serafins que seguram florões e criam espaços celestes e terrenos onde papas e santos carmelitas estão acompanhados por meninas aladas e angelicamente vestidas.

- Igreja de Nossa Senhora do Patrocínio

Construção idealizada pelo padre Jesuíno do Monte Carmelo em 1815, mas que não chegou a vê-la concluída, pois faleceu em 1829. Foi terminada por seus filhos, padres Simão Stock e Elias do Monte Carmelo, além de Eliseu do Monte Carmelo, escultor, mas que não foi padre. Nos corredores laterais encontram-se grandes telas do padre Jesuíno do Monte Carmelo representando santos carmelitas.

---

<sup>38</sup> ANDRADE, M. de. **Padre Jesuíno de Monte Carmelo...**, 1945.

## Mogi das Cruzes

- Igreja de Nossa Senhora do Carmo

Em virtude da influência dos carmelitas que já atuavam em São Paulo, na nascente vila conhecida como Santana das Cruzes de Mogi-Mirim, muitos moradores devotos de Nossa Senhora do Carmo movimentaram-se para que estes se estabelecessem na vila com seu convento. Em 03 de março de 1629, foi autorizada a fundação do convento e as obras estavam concluídas em 1633. No início do século XVIII, partes da primitiva construção foram substituídas. De pintura, há no centro do forro da capela-mor uma pintura que representa São Elias com a espada em fogo emoldurada com volutas e folhas de acanto em tons de azul e vermelho.

- Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo

Está localizada onde antes era o jazigo e está separada da igreja do convento por um corredor de cinco metros. Internamente apresenta nave única, tribunas e capela-mor.

A pintura da nave é de Manoel do Sacramento, que recebeu, entre 1801-1802, segundo o Livro de Receitas e Despesas da Ordem, pelo trabalho de pintor.<sup>39</sup> Pintura ilusionista com característica rococó mineira do ciclo diamantino de coloridos vermelhos e azuis esverdeados tem cena central emoldurada por motivos conchóides, volutas e guirlandas com Santa Teresa d'Ávila em êxtase sobre as nuvens e cercada por anjos (Figura 9). A cena é circundada por um muro parapeito que se inicia próximo da cimalha das paredes, de onde se erguem colunas em direção ao centro. Entre as colunas veem-se grupos de santos, beatos e santas com elementos simbólicos nas mãos, como a palma, a cruz, o livro e a caveira.

No forro da capela-mor há outra pintura com características semelhantes a da nave, também rococó: uma cartela ornamentada por conchóides, auriculares, volutas, folhagens, festões e guirlandas e a figura da Virgem do Carmo com o Menino entregando o manto carmelita a São Simão Stock, fundador da ordem no século XIII. É atribuída a Antônio dos Santos que a teria executado entre 1814 e 1815.

- Capela de Santo Alberto (séc. XVII)

Localizada na Fazenda Beija-Flor, na Serra de Itapeti, zona rural de Mogi das Cruzes, possui duas importantes pinturas: painel pictórico representando São João na parte superior do retábulo, com estrutura construtiva que remete aos altares jesuítos. Pesquisa arqueológica e histórica iniciada em 1990 pelo Núcleo de Arqueologia da Universidade Brás Cubas aponta sua origem aproximadamente em 1665 e constituiria assim, um dos mais antigos exemplares da pintura paulista. A

---

<sup>39</sup> CAMPOS, Jurandyr Ferraz. O Carmo em Mogi das Cruzes. **Boigy**. Mogi das Cruzes, n. 2, ano I, 1988. (Cadernos da Divisão do Arquivo Histórico e Pedagógico Municipal).

outra pintura é uma imagem pintada sobre madeira de Santo Alberto, de autoria não identificada, também datada do século XVII e que, após prospecção inicial de restauradores, detectou outra pintura diferente escondida embaixo, mas com o mesmo tema.

### **Guararema** (antigo distrito do município de Mogi das Cruzes)

- Igreja de Nossa Senhora da Escada (1652)

Redução jesuítica no Vale do Paraíba até 1700 tem em seu interior simples, um dos retábulos mais antigos em terras paulistas. na porta do sacrário existe uma pintura representando Cristo amarrado à coluna, datado de 1654 e que, junto com as pinturas da Capela de Santo Alberto, constituem os exemplos mais antigos de pintura em São Paulo.

### **Santos**

- Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo (1760)

Teve a construção iniciada em 1752 ao lado da igreja conventual, da qual está separada por um corredor e na fachada por uma torre sineira. No conjunto de seis altares laterais da nave, no coroamento de cada um deles, há uma tela pintada a óleo de autoria do Padre Jesuíno do Monte Carmelo representando santos carmelitas.

A análise dos restauros realizados ou em andamento, permitirão um novo entendimento da pintura paulista, posto que ao se realizar tal empreitada, questões diversas são colocadas, desde o entendimento técnico da feitura daquela pintura, tudo que o tempo colocou ou retirou na obra, até o que se espera ver ou mostrar para o apreciador atual, ou seja, é uma nova pintura que se revela. Esta breve apresentação do tema que ainda poderá nos reservar muitas surpresas escondidas por debaixo de camadas de tintas, termina lembrando o quanto a tecnologia favorece a revelação das pinturas e nos dá uma nova visualidade com condições de ser muito mais próxima à gênese das obras pictóricas e transformando mais uma vez nossa compreensão da história.

Concluindo, o objetivo central dessa pesquisa é colocar a produção pictórica paulista efetivamente no mundo da arte brasileira colonial, considerando suas características, peculiaridades e percurso, ou seja, a sua história.



Figura 1: Detalhe do forro da capela-mor da Capela do Sítio Santo Antônio, São Roque/SP. Foto: Percival Tirapeli, 2003.



Figura 2: Forro da capela-mor da Ig. de N. Sra. do Rosário, Embu/SP. Foto: Myriam Salomão, 2012.



Figura 3: Detalhe da pintura do forro da capela-mor da Ig. de Santo Antônio, São Paulo/SP, durante restauro. Foto: Júlio Moraes, 2006.



Figura 4: Painéis do zimbório, Ig. da Ordem Terceira de S. Francisco, São Paulo/SP. Foto: Percival Tirapeli, 2003.



Figura 5: Forro da nave da Ig. da Ordem Terceira de N. Sra. do Carmo após conclusão do restauro. Foto: Myriam Salomão, 2012.



Figura 6: Altar da capela lateral, com detalhes à esquerda, da pintura ornamental.  
Foto: Myriam Salomão, 2011



Figura 7: Pinturas murais localizadas atrás dos retábulos laterais da Capela de São Miguel, São Paulo/SP. Foto: Myriam Salomão, 2012.



Figura 8: Aspecto do conjunto de tábuas do forro da capela-mor encontradas durante o restauro arquitetônico. Foto: Júlio Moraes, 2007.



Figura 9: Pintura do forro da nave da Ig. da Ordem Terceira de N. Sra. do Carmo, Mogi das Cruzes/SP. Foto: Myriam Salomão, 2011.

## Memórias medievais na produção da Azulejaria Portuguesa

Paulo César Alves de Carvalho<sup>1</sup>

### Introdução

“(Al)ziliy” – vocábulo árabe que significa pequena pedra lisa e polida, assimilação analógica à placa de barro cozido e revestido de esmalte vítreo em médias ou altas temperaturas.

O tijolo ou adobe foi criado para substituir a pedra nas alvenarias, e, quando adobe apenas, era cozido ao sol. A princípio, na Babilônia, o azulejo era um grande bloco cerâmico, um grande tijolo maciço com a superfície principal vitrificada; por vezes decoradas com ornatos. O fato justificaria a ausência de rochas naquela região da antiga Mesopotâmia

Revela ainda o Antigo Testamento, no livro de Daniel, uma passagem que descreve o Palácio do rei Nabucodonosor com alas à entrada principal ornadas de tijolos esmaltados; supostamente a Bíblia nos apresenta a primazia do azulejo.

Exemplo similar da tipologia chegou aos dias atuais através do pórtico do “Palácio da densa da caça Ishitar”.<sup>2</sup>

De tal modo essa cerâmica se mostra sob duas tarefas: a primeira, como elemento de estruturação, e numa segunda, como elemento de decoração. A evolução desse material fez transmutar em volume e massa sua aparência, entre o tijolo e uma placa, com o definir reduzindo-se à placa-ziliy, o *Azulejo*. Atualmente, o azulejo passou a agregar valores específicos na sua competência de uso-função, pelo caráter de sua pré-existência de objeto de assepsia e decorativo, perdendo sua primitiva função de estrutura na construção.

Portanto, o período pré-industrial e industrial consignou processos técnicos da manufatura à maquinufatura para seu fabrico. Concedeu um grau de sofisticação e requinte a sua massa corpórea de biscoitagem, também conferiu aos vidrados a mesma evolução técnica em grande capacidade de fusão, durabilidade, arte-finalização pelos novos métodos de croma-estampagem, frutos da Revolução Industrial.

Contudo, a produção de azulejos fora no mundo antigo apenas uma forma devocional, como visto nas referências ao *pórtico da densa Ishitar*, associado à representação humana, de animais, de plantas, representações do mundo natural que se interligavam para explicar a polarização entre dois mundos: o visível e o invisível.

Historicamente, a decoração azulejar nem sempre teve apreço pelos temas figurativos, a contraponto o caso dos tasselos-cerâmicos islâmicos, tematicamente

---

<sup>1</sup> Professor Auxiliar do Dept. de Arte Visuais da Universidade Federal do Maranhão.

<sup>2</sup> Antiga Babilônia, atual Iraque.

compostos de geometrização, apelo ao abstrato ou ao exato, e aliando-se ao exemplo anterior pelo aspecto devocional, e afastando-se dele pelo contrassenso figurativo versus não figurativo. Nos dois casos, regem a doutrinação votiva, entre as temáticas abstratas e figurativas. Talvez algo similar se disponha num fragmento da *Reforma Cristã*, negando toda imaginaria católica através da representação sagrada nas pinturas e esculturas das igrejas.

Doutrinariamente, o Corão nega toda forma de assimilação à natureza física, ao visível. Não se reflete o que se vê, mas aponta o “olhar simbólico” predisposto na ciência transcendental cabalística, exibindo-se através da geometria das formas e contra-formas sagradas, ou na matemática, um ajuste perfeito... Similar à natureza divina de Deus-Allah. Pauta-se de representação imagética, configuração visual inquiridora de um vocábulo próprio das artes plásticas na sua atribuição e estudo de seus elementos formais constituintes de linguagem. No caso as seções de formas e *contra-formas*, pelas silhuetas coloridas que se ajustam umas às outras ao toque do encaixe comuna dum jogo de quebra-cabeças.

### Mudanças técnicas de produção

O século VIII data a entrada dos árabes na Península Ibérica. Em pleno Medievo o azulejo também aporta, e, não tarda, inicia-se a produção desse material cerâmico nas primeiras oficinas instaladas apenas no território espanhol, onde os primeiros revestimentos eram feitos de placas recortadas a alicate, recorte de engenhosas peças de cerâmica colorida, que dispostas num conjunto produziam uma tessitura visual muito complexa.

Entre os séculos XVI e XVII, profere o enlaço cultural hispano-mourisco adaptações peninsulares; assim nasceria a redimensão do azulejo, ganhando delimitação antiexpansão visual, um modo objetivo de padronização. Explica-se pelo fato duma placa quadrada em cerâmica poder conter, numa única peça, todo módulo do padrão duma imagem, e que anteriormente fora maior, portanto, resumida sob os códigos da representação avulsa estelar. Um sistema visual predisposto à repetição, aposentando pouco a pouco a produção de tasselos originais dos Árabes.

Segundo está hoje averiguado, a gênese destas formas definitivas deve-se a conjugação das influencias de ordem estética e técnica desenvolvidas e amadurecidas a sombra das duas civilizações então em contacto na Península Ibérica — a dos cristãos e as dos árabes.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> PUBLICO. Suplemento de Jornal. **Museus de Portugal II**. Museu Nacional do Azulejo. [199-], p. 99.

A partir de então, o novo modo de produção releva nova reestruturação visual do desenho compósito, não obstante esse modo de produção ganhar força peninsular por efetivar uma prática manufatureira econômica, porém pobre do ponto de vista estético. Tal feito fez a popularização pelo consumo do azulejo de corda-seca (*cuenca*),<sup>4</sup> em que essa azulejaria hispano-árabe apenas apresentava-se numa aglutinação de duas palavras unificando as terras e etnias à volta do mediterrâneo, entre esse mar norte-sul, pelo norte da África e sul da Europa.

Porém, esses mosaicos eram complicados. Chamavam-se de alicatados, vindo o nome do facto desses serem compostos por pequenos pedaços que se obtinham cortando, com alicates ou laminas, as placas de barro esmaltado, cujo fabrico se tornava caro.<sup>5</sup>

A origem do novo formato do azulejo quadrado poderia entanto não ser novidade nas manufaturas pré-existente ao islã, mas de qualquer modo condensou o trabalho de uma artesanania anterior praticada pelos árabes não islâmicos, indianos, primazia técnica de recortes de plaquetas para repetição sistemática de padrão único e que viria para ficar na Península.

Outros exemplares de azulejos de baixo-esmalte no mesmo período ocorriam concomitantemente sob vários formatos, como sextavados, octogonais, alfordons, rajolas e losetas provenientes da Índia. Peças que pavimentaram o Convento de Santa Mônica em Goa (China). As mesmas formatações eram comuns à Espanha medieval, resultados de manufaturas provenientes de Sevilha, Cádiz, Valença, Manizes e Toledo.

## O azulejo em Portugal

A primeira notificação histórica de importação de azulejos do tipo alicatados para Portugal deu-se através do rei d. Manoel I, para seu Palácio em Sintra, e da encomenda da esfera armilar em corda seca. Portanto, o fato foi considerado marco fundante signatário da cultura nacional. Desse modo, o azulejo entra no gosto português; não tardando, a produção nacional inicia-se no final do século XVI em Lisboa ,toscamente praticada por oleiros ligados apenas ao fabrico de materiais construtivos, e aliando-se ao inovativo tecnológico do momento pela utilização de esmaltes vítreos consignados na herança árabe. Dessa maneira, Portugal e o azulejo consolidariam a trilha de cinco séculos, das primeiras importações em 1408,

---

<sup>4</sup> *Cuenca* – Técnica hispano-mourisca, que consiste em aplicar um molde, de madeira ou metal, que imprima o desenho no barro ainda cru, deixando relevos, que permitam separar os esmaltes – Corda seca.

<sup>5</sup> **Museus de Portugal II...**, p. 99.

passando pelo início da manufatura no final do século XVI, até os dias atuais, visto que a sedimentação histórica e estética desse fenômeno azulejar fez a terra lusitana ser consignatária dessa propriedade.

Os primeiros azulejos hispano-mouriscos chegaram-nos porventura, devido ao gosto pessoal de D Manuel I que com eles contactou quando, em 1408, esteve com sua mulher D. Isabel, filha dos reis católicos, em Toledo e Saragoça... Tendo também visitado a Andaluzia. Por sua encomenda, milhares desses azulejos, vieram em 1508, para o Palácio de Sintra [...].<sup>6</sup>

Por tal difundia-se na nova ordem produtiva, mas as técnicas manufatureiras toscas proviam um produto de consumo ainda oscilante quanto a sua qualidade. Esse fato perduraria mesmo no período industrial, uma vez que pouco avanço tecnológico ocorrera. Embora com a entrada de tecnologia inglesa no país através das fábricas de Sacavém (Lisboa)<sup>7</sup> e Devezas (Porto).<sup>8</sup> Mais tarde com outras fábricas: Aleluia

---

<sup>6</sup> INSTITUTO DO EMPREGO E FORMAÇÃO PROFISSIONAL. **As Idades do Azul** - formas e memórias da azulejaria portuguesa. Lisboa: Catálogos FIA, 1998, p. 36.

<sup>7</sup> Fábrica de Louça de Sacavém - Situada na Quinta do Aranha, próximo de Lisboa, esta fábrica foi fundada em meados do século XIX vindo a pertencer à família Howorth (John Scott Howorth foi intitulado barão de Sacavém). Em 1896, foi proprietária a baronesa de Sacavém, mulher de John Scott, e posteriormente a fábrica ficou na gerência de James Gilman. Dedicou-se, sobretudo, a uma produção industrial, fabricando louça de pó de pedra e meia-porcelana, de boa qualidade e preço acessível, que cedo angariou uma grande aceitação popular. Procurando imitar produções inglesas, criou peças de decoração monocroma verde, azul, castanho ou rosa, com decoração aplicada em técnica de estampilhagem. Um dos tipos de decoração de maior êxito foi dito de “cavalinho”. Ao longo da segunda metade do Oitocentos, e nas primeiras décadas do século XX, produziu enormes quantidades de azulejos de padrão para fachadas, lisos e relevados, ainda hoje visíveis em inúmeros prédios de arrendamento por todo o país. Dos vários mestres e pintores portugueses que trabalharam nesta fábrica, destaca-se Jorge Colaço, que aí pintou os painéis do Palácio Hotel do Buçaco, da Casa do Alentejo e do Pavilhão dos Desportos, em Lisboa, e da Estação de S. Bento, no Porto, entre muitos outros. Também o rei-consorte D. Fernando II aí pintou, entre 1878 e 1884, numerosas peças cerâmicas.

<sup>8</sup> Fábrica das Devezas - Intitulada “Fábrica Cerâmica e de Fundição das Devezas”, foi fundada em 1865 por António Almeida da Costa. A sua produção foi essencialmente de material para construção e peças artísticas para ornamentação interior e exterior. Muitas destas faianças são da autoria de José Teixeira Lopes, diretor da fábrica desde 1909. Produziram-se também azulejos artísticos, pintados a mão, e padrões em relevo que competiram com os produzidos na fábrica de Massarelos, no revestimento de fachadas de edifícios urbanos. Dos artistas ou ceramistas que nela trabalharam, há a salientar a presença de A. Barbosa, que ali começou como decorador ceramista em 1894. Gradualmente, a produção de caráter artístico foi sendo posta de parte, dando-se total importância à produção de materiais de construção. Manteve-se em funcionamento até 1920.

(Aveiro)<sup>9</sup> e Lusitânia (Lisboa), o avanço não seria capaz de cobrir o consumo popular devido aos altos preços perante o produto nacional. Por fim, a competitividade não foi capaz de suplantar o artefato de artesanania bruta, sustentada em processos de qualidade dos tempos antigos e medievais.

A função do azulejo em Portugal foi a de actuar enquanto agente decorativo, assumindo um papel decisivo no preenchimento e definição de arquiteturas, prolongando, assim um gosto islâmico manifesto em padronagens que, na ausência de uma produção nacional se importavam de Sevilha.<sup>10</sup>

Porém, entre a evolução dos tasselos a corda-seca, a *cuenca*, trouxe na realidade uma reapropriação tecnológica, mas consequentemente um método econômico, porém involutivo esteticamente justificando o desprezo à riqueza técnica *tasselada*, em que a trama dos quebra-cabeças se submetia ao padrão isolado. Paulatinamente, a corda seca tomava corpo, uma vez que o modo de produção hispano-mourisca arrebatava a artesanania tosca se comparada à técnica original árabe.

A técnica de *cuenca* consiste na aplicação sobre o desenho de uma linha feita à base de gordura e óxido de manganês, que servia de guia para contenção dos esmaltes durante o período de cozedura, uma vez que a propriedade físico-química desse material provoca alta fusão proporcionando assimilação entre diferentes esmaltes, evitando como defeito a interligação entre as cores de esmaltes. Explica-se devido a sua realização ocorrer em três etapas: o rascunho, o redesenhar sobre contorno (a base de gordura), e a pintura vítrea com preenchimento à base dos esmaltes cerâmicos nas áreas internas. Logo a produção requer demasiado empenho do esboço inicial à conclusão com os esmaltes fundidos, não obstante esse método tecnológico ter sido substituído pelas arestas, linha relevada.

Em escala evolutiva às produções decorativas, a base da corda seca está associada à disponibilidade produtiva de menor tempo de fabrico que a dos tasselados;<sup>11</sup> consecutivamente esse avanço tecnológico resultaria na invenção do azulejo de

---

<sup>9</sup> Fábrica Aleluia (Aveiro) - Fundada em 1905 por João Aleluia, antigo operário da Fábrica de Cerâmica da Fonte Nova, esta fábrica especializou-se em louça e azulejos que, entre a Arte Nova e Art Deco, propôs uma qualificação artística, atenta aos novos movimentos estéticos internacionais que se reatualizam novamente nas décadas de 50 e 60, através de modernas tecnologias de produção industrial. Em estudos, apontamos a existência de muitos pequenos painéis dessa Fábrica Aleluia nas funções Devocional e Informativo na cidade de São Luís do Maranhão, advindos pelos laços familiares luso-maranhenses no período de fausto econômico das indústrias oleaginosas do babaçu na primeira metade do século XX.

<sup>10</sup> INSTITUTO DO EMPREGO E FORMAÇÃO PROFISSIONAL. **As Idades do Azul...**, p. 16.

<sup>11</sup> Tasselos: partes, pedaços ou fragmentos de uma peça bi ou tridimensional.

arestas,<sup>12</sup> de chacotas<sup>13</sup> relevadas em linhas. Desse sistema nasceria a nova técnica, a que permitiu produção em maior escala e menor tempo de fabrico que as duas supracitadas técnicas anteriores. O método consiste na utilização de moldes metálicos, ou de madeira sulcadas para contra-prensagem da lastra de argila fresca sobre ele.

O resumo da produção azulejar pelos dois últimos métodos acima apresentados liga-se às reminiscências medievais; primeiramente está enfatizada no modo de produção, num segundo olhar pela produção de artigos ditos como arte menor, em que revela o desprestígio sobre uma arte sem assinatura, sem autor. Ao contrário do percalço, ressalva o revestimento parietal pintado em azul e amarelo na capela da Igreja de São Roque, em Lisboa, por Francisco de Matos<sup>14</sup> (1584), decorado à base de grotescos, onde registra sua assinatura, um dos primeiros painéis de azulejos de autor.

O anonimato acusa a temperatura do momento, remete, portanto, à natureza administrativa própria do sistema feudal; por conseguinte, as assinaturas em qualquer método produtivo em arte será uma conquista do período histórico a frente, com o advento da Idade Moderna, o Renascimento.

Da mesma maneira visual em que azulejos hispano-mouriscos, na sua sistêmica composição de padrão estelar, produzem em primeiro momento diálogo motriz aos aspectos econômicos do método produtivo de então, por constituírem certa organização de sistemas visuais simplificados, orientados pelo seu núcleo concêntrico visual e propulsor da força radial em expansão às margens delimitadoras da peça quadrangular.

---

<sup>12</sup> Azulejo de Arestas - Técnica originalmente peninsular, que consiste na fabricação de molde em madeira ou metal com sulcos linear, como sistema de produzir durante a contra-placagem da lastra de argila fresca sobre ele, por pressão, imprimem-se do negativo para o positivo as paredes relevadas de entre 3mm a 4mm, o desenho (em muralha) capaz de conter os esmaltes durante a fusão. Substituindo assim a função da gordura da téc. da corda seca. Hoje tais moldes de arestas são feitos em gesso.

<sup>13</sup> Chacota - Como é conhecido o corpo cerâmico dum azulejo em Portugal, no mesmo sentido pode se chamar de biscoito ou bolacha no Brasil.

<sup>14</sup> Francisco de Matos – Pintor de azulejos da segunda metade do séc. XVI, supõe-se ter sido neto do também pintor maneirista Marçal de Matos. Francisco de Matos é autor do monumental revestido das paredes da Capela de S. Roque, na Igreja da mesma invocação, em Lisboa, que assinou e datou em 1584. Aí pintou medalhões ovais, contendo cenas da vida do santo padroeiro, esquadrados por elementos de grotescos de inspiração ítalo-flamenga: ferroneries, urnas, máscaras, grinaldas de flores e frutos, cornucópias, panejamentos, e, em painel lateral, anjos apoiados numa concha que envolve uma cabeça alada, tudo sobre fundo amarelo. A decoração em azulejo da capela de São Roque constitui uma das primas da nossa azulejaria. Vide: INSTITUTO DO EMPREGO E FORMAÇÃO PROFISSIONAL, **As Idades do Azul...**

Num segundo diálogo, essa mesma harmonia desdobra-se, composta de linhas que viabilizam configuração de massas, ou seja, faixas adensando cruzamentos de fitas provocando efeitos de trançados por laçarias,<sup>15</sup> sob diversas ordens direcionais, perpendiculares, diagonais e curvilíneas.

O primeiro destaque pertence a uma interessante decoração chamada “laçaria branca”, muito em voga em Portugal por volta de 1650. Esquema de inspiração sevilhana, com forte influência moura, é conhecido desde 1590, ou pelo menos do início do sec. XVII.<sup>16</sup>

Desse modo, Knoff evidencia a imagem composta às avessas, a partir da valorização do fundo como imagem, e da imagem transformada em fundo. Diálogo de dois planos espaciais entre forma e contra-forma. O termo “*Laçaria Branca*”, para o efeito inovador, significa pela utilização do esmalte branco presente na base do azulejo (vidrado de estanho), que passa à função de cor outorgada, enquanto uma cor qualquer perde sua outorgação, transformando-se em mero fundo. Da ordem, pelo uso da gramática específica da *Linguagem Visual*, o efeito remonta a antigos esgrafitos<sup>17</sup> de engobados<sup>18</sup> de vasos gregos e da cerâmica marajoara.<sup>19</sup>

Esse mesmo sistema estrutural compositivo oriundo da antiga produção de tasselos islâmicos, os alicatados,<sup>20</sup> e que se perpetuariam na nova ordem pré-industrial sob reapropriações dos novos tempos. Das primeiras técnicas da corda

---

<sup>15</sup> Laçarias – desenho estrutural realizado a partir de faixas, fitas ou laços que se entrecruzam, numa trama tessitural.

<sup>16</sup> KNOF, Udo. **Azulejos da Bahia**. Salvador: Livraria Kosmos Editora Ltda. e Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1986, p. 13.

<sup>17</sup> Remoção de tinta seca de uma superfície com instrumento ponta seca ao atrito da raspagem

<sup>18</sup> Técnica ancestral comum a todos os povos do mundo, é um modo de pintura proporcionado por calda de argila fresca e colorida naturalmente ou tingida a base óxidos minerais para ser aplicada sobre superfície de vasos ou placas também em argila fresca (futura cerâmica), sendo um dos processos precedentes ao esgrafito sobre corpo cerâmico. Técnica ancestral comum a todos os povos do mundo.

<sup>19</sup> Diz respeito à ilha de Marajó, na foz do Amazonas. Do período entre 5.000 a.C. e 1.100, há vestígios de culturas amazônicas com alto grau de sofisticação na fabricação e decoração de artefatos de cerâmica como as da ilha de Marajó e da bacia do rio Tapajós, onde se registra a presença de complexos vasos antropomorfos e zoomorfos, com suportes e apliques ornamentais. Ainda no contexto amazônico, são dignas de nota as estatuetas de terracota, sobretudo com representações femininas e de animais, e os objetos de pedra, como os pingentes representando batráquios (muiraquitãs).

<sup>20</sup> Referente à técnica de recortar azulejos a alicate, muito praticada no mundo árabe, forma de composição tasselada.

seca, aresta à produção popular pombalina,<sup>21</sup> em que essa última forjaria popularidade de uso e consumo desses azulejos pelas classes menos abastecidas do reino, inquirido com o advento do terremoto em 1755<sup>22</sup> para reconstrução da cidade uma quebra de patente até então da realeza e da nobreza; outrossim, esse acontecimento reafirma propósitos iluministas.

Enfim, novos padrões azulejares no decorrer dos séculos vindouros legitimaria o celeiro do campo industrial inglês, tendo em vista a redução de grandes módulos de tapetes<sup>23</sup> para padrões menores do tipo 2x2,<sup>24</sup> nesse mesmo tipo os esquemas de laçarias estelar e sobreviveram à estética da luz medieva, aos tempos industriais na azulejaria de pano de fachada dos séculos XIX e XX.

Em Portugal, fábricas como A Viúva Lamêgo (1849),<sup>25</sup> Constância (1836),<sup>26</sup> Roseira, Bica do Sapato (1801),<sup>27</sup> Devezas (1865), Sacavém (1896), Sant'Ana (1860),<sup>28</sup>

<sup>21</sup> Pombalino (a) - Período relativo à administração, entre 1750 a 1777, de Sebastião José de Carvalho e Mello (1699-1782), o Marquês de Pombal, primeiro-ministro no reino de D. José I. Por tal modo de produção de faiança e azulejos pelas oficinas de Lisboa e Real Fábrica do Rato concomitante ao período rococó.

<sup>22</sup> Advento de reconstrução da cidade de Lisboa após o terremoto, daí então o planejamento urbano da Baixa Pombalina.

<sup>23</sup> Forma de compor painéis de azulejos de pequenas ou grandes escalas, derivando seu próprio nome dos tapetes orientais, têxteis, ou gravuras que por fim serviam de inspiração e referência visual.

<sup>24</sup> Composição esquematicamente realizada em quatro peças azulejares, descrita de dois azulejos sobre dois. A propósito na menor dimensão de um pequeno tapete.

<sup>25</sup> Fábrica Viúva Lamêgo - Fundada em 1849 por António da Costa Lamêgo, fabricou, até 1863, louça vermelha, passando depois para a produção de faiança utilitária branca e pintada, louça para construção e azulejos, tendo, neste último capítulo rivalizado com a fábrica de Sacavém na concepção de padronagens para aplicação em fachadas. Trabalharam nesta fábrica artistas como Eduardo Leite, autor dos azulejos do revestimento da Capela das Almas, no Porto, e da decoração do Salão Nobre da Câmara Municipal de Cascais; Alves de Sá, responsável pelos painéis do Governo Civil de Lisboa, e pela decoração azulejar do Hospital da Universidade de Coimbra e das estações de Rio Tinto, Estremoz e Vilar Formoso; Pereira Cão, autor de dois painéis da Igreja da Madre de Deus (1886-1888), dos painéis do pátio do Palácio da Rosa, de diversos painéis do Palácio de Castelo Melhor, tudo em Lisboa. Em meados deste século, a Fábrica Viúva Lamêgo teve um papel decisivo na renovação da azulejaria e cerâmica portuguesas, atraindo a colaboração de artistas como Jorge Barradas, Manuel Cargaleiro, Maria Keil, Querubim Lapa e Cecília de Sousa, onde lhes foram dadas condições especiais de trabalho, com atelier próprio. Quase todos os revestimentos de azulejo para o Metro de Lisboa foram produzidos nesta fábrica. Vide: INSTITUTO DO EMPREGO E FORMAÇÃO PROFISSIONAL, **As Idades do Azul...**

<sup>26</sup> Fábrica Constância - Fundada em 1836, esta fábrica é conhecida por diferentes designações, como “Fábrica dos Marianos”, por se situar no antigo convento dos Marianos em Lisboa, e “Fábrica das Janelas Verdes”. Denominada de início por “Companhia Fabril de Louça”, viria a mudar o seu nome para “Fábrica Constância”, em 1842. Aqui foi produzida

Lusitânia (1864),<sup>29</sup> dentre outras, foram responsáveis por padrões dessa tipologia mais vulgar, a estampilhagem iniciada no final do século XVIII e estendendo-se por todo o século XIX.

O método da estampilhagem<sup>30</sup> iria coroar um campo precedente à industrialização.

Como se trata, em suma, duma atribuição de valor estético ao poder da máquina, esta crença foi aceite de bom grado pelos

---

parte dos azulejos que decoram o Palácio da Pena em Sintra, e aqui cozeu o ceramista boêmio Wenscelau Cifka muitas das suas peças. Em 1921, o artista italiano Leopoldo Battistini tomou esta fábrica de trespasse, aqui tendo trabalhado até a sua morte, em 1936, pintando painéis de azulejos de gosto historicista e produzindo faianças majoritariamente inspiradas em modelos dos séculos XVIII e XIX

<sup>27</sup> Fábrica Bica de Sapato - Situada em Lisboa, próximo de Santa Apolónia, e também conhecida pela designação de “Fábrica do Capitão-Mor”, terá iniciado a sua atividade no ano de 1801, atribuindo-se a esta fábrica a produção de algumas das mais qualificadas peças de faiança do período neoclássico. A única peça conhecida que marcou é uma lavanda de forma oval e decoração policroma, tendo ao centro um querubim segurando um compasso e uma cartela com a inscrição “Real Fábrica da Bica do Sapato”. Produziu azulejos, aí tendo trabalhado durante alguns meses do ano de 1808, Francisco de Paula e Oliveira, um dos mais qualificados pintores da época. Terá encerrado no início da década de 20 do século XIX. Vide: INSTITUTO DO EMPREGO E FORMAÇÃO PROFISSIONAL, **As Idades do Azul...**

<sup>28</sup> Fábrica Sant’Ana - Fundada em 1860, esta fábrica situava-se no sítio de Sant’Ana à Lapa, em Lisboa, passando depois para a Calçada da Boaltura, na Junqueira. Inicialmente, a sua produção era de objetos de barro vermelho, mas, pouco tempo depois, começou a fabricar também azulejos e faianças decorativas, tudo pintado a mão e produzido segundo os processos tradicionais, o que se mantém até aos nossos dias. Entre os pintores que nela trabalharam, destaca-se Gilberto Renda, que pintou painéis para estações de caminho de ferro, de gosto revivalista, como as de Santiago do Cacém, em 1931. Sines, em 1931, Vila Viçosa e Caminha. Hoje, a Fábrica continua uma produção tradicionalista, mas também tem aberto as suas portas a artistas plásticos que dedicam atenção ao azulejo, como Arnold Zimmerman e Luís Camacho.

<sup>29</sup> Fábrica Lusitânia - Fabricava a partir de tecnologia inglesa seus biscoitos para azulejos em pó de pedra por tubagem. Desconhece-se a data em que começou a sua produção, mas sabe-se que esteve a funcionar até 1988 na rua do Arco, em Lisboa. Passaram por aqui o pintor das cenas nacional-republicanas Jorge Colaço (1864-1942), que pintou painéis externos para igrejas do Porto, e estações de comboio, e também Antonio Costa, que introduziu a técnica de tubagem nessa fábrica, produzindo azulejos relevados de grande influência Art Deco. Outro artista da casa foi Gabriel Costante, pintor naturalista que realizou muitos painéis para monumentos com remates de cercaduras em Art Deco.

<sup>30</sup> Também é uma variável da técnica da majólica, contudo esse método é adaptado ao *stencil*, corroborando com o período pré-industrial.

industriais na medida em que “peritos” pareciam atestar assim o valor qualitativo de produtos obtidos graças ao maior rigor e segurança do cálculo das formas.<sup>31</sup>

As rotas ultramarinas influenciaram decisivamente a nova produção azulejar, novos aspectos, uma vez que toda azulejaria árabe do islão conduzia à negação figurativa, enquanto a azulejaria produzida sob a luz da rota da navegação com importação de produtos do Oriente pelos caminhos das Índias e/ou do novo mundo” nos apresentava relatos e crônicas visuais pelo registros iconográficos oficiais, de viajantes. Categoricamente, tecidos, mobiliário, tapetes, dentre outros produtos, foram capazes de legitimar representações da natureza figurativa sobre o azulejo.

Especulando, onde inicialmente as novas formas temáticas foram expansivas, pois se limitavam à reprodução. Logo cópias de tapetes orientais com flora estilizada, ou com cenas de caça, paisagismo e outros temas, eram transcritas com papel manteiga e estrazido<sup>32</sup> a pó de carvão vegetal, gerando rascunho sobre o esmalte branco de estanho, dessa maneira. Fatalmente, cópias pintadas sobre imensos painéis, os ditos atapetados. Por fim, a transformação tecnológica nos modos de produção azulejar ibérico paulatinamente ocorria a favor das imagens que conspiravam pela nova ordem representativa nas artes decorativas portuguesa do século XVII.

Enfim, essa temática, todavia, era mal vista sob os olhos acadêmicos, uma vez que os artesãos-oleiros do período não eram desenhistas, tampouco artistas. Do mesmo modo que as gravuras flamencas vindas da Europa eram também mal reproduzidas na mesma sintonia que os tapetes. “Através das gravuras que circulavam em toda Europa central e ocidental, os primeiros pintores de azulejos portugueses vão, a partir da década de setenta do século XVI, contactar com a estética maneirista ítalo-flamenca”.<sup>33</sup>

Notoriamente com o abandono da produção azulejaria hispano-árabe, o século XVII trouxera novamente ao azulejo a técnica da majólica,<sup>34</sup> e não tardaria viria no século XVIII com o apelo devocional entre o barroco azul, e o profano barroco

---

<sup>31</sup> FRANCASTEL, Pierre. **Arte e Técnica nos séculos XIX e XX**. Lisboa: Livros do Brasil, 1963, p. 45.

<sup>32</sup> Decalque perfurado em papel arroz ou vegetal, sistema de transposição de contornos de uma imagem em pontilhados que antecede o papel carbono (papel químico), método ainda muito utilizado pelas bordadeiras do nordeste brasileiro, herança de tecnologia medieval.

<sup>33</sup> **Oceanos**, n. 36/37, out. 1998/mar. 1999, p. 159.

<sup>34</sup> Técnica de pintura de origem italiana sobre azulejos que consiste em dá tratamento à categoria de uma tela, contudo difundida no território ibérico por Francisco Niculosso no século XVI

áulico,<sup>35</sup> nas expressões consolidou-se a maior potência acadêmica dessa arte signatária da cultura nacional portuguesa.

Desse modo em especial, registros iconográficos vieram do Brasil através de pranchas elaboradas durante as expedições por comitivas técnicas, ou simplesmente feitos por viajantes curiosos constituindo vasto acervo. Desse modo, rico universo iconográfico a respeito do novo mundo fora pujante. Por tal sujeição o desenho das primeiras impressões das expedições técnicas e dos viajantes foi fonte importante de transcrição para azulejos a respeito da flora e da fauna exótica.

A exemplo, cita-se o registro iconográfico publicado no século XVI por *Simão Estácio da Silveira*, governador do Maranhão, num catálogo intitulado “*Relação das coisas sumárias do Maranhão*”;<sup>36</sup> tal publicação vislumbrou atrair do reino, Portugal, açorianos pobres na condição de colonos para habitar a ilha do Maranhão de então.

### Considerações finais

Processos de produção de Zilij, ou seja, dos azulejos durante o domínio mouro na Península, estavam arraigados da sofisticada arte manufatureira, pela sistemática técnica de produção de azulejos alicatados, onde recortes de placas de argila por alicates, vislumbrando seus encaixes em formas e contra-formas matematicamente perfeitas, tendo como princípio a laçaria das fitas vindas da trama estelar de origem sagrada.

No entanto, revendo aspectos de produção tasselada árabe, sua substituição pela corda-seca e consequentemente pelas arestas deu a azulejaria nova mecânica produtiva e naturalmente mais econômica para o consumo.

Com a experiência dos oleiros, e o aparecimento dos primeiros artesãos do azulejo, olarias e oficinas de Lisboa inovaram pelo uso de esmaltes de vitrificação. Visto que as olarias pouco a pouco deixaram o fabrico de tijolos, telhas e talhas, passavam para nova atividade herdada dos Árabes.

Notoriamente, a evolução proporcional dos métodos de manufatura do mundo antigo para mundo moderno e sua mediação pelo Medievo foram capazes de conservar a intenção de uma decoração sagrada e modular extensiva ao pano de fundo de fachadas, mesmo no século XIX e XX.

A técnica renascentista introduzida em Portugal pelo italiano Francesco Niculosso, técnica que permitia tratamento de efeito de luz e sombra sobre a azulejaria tal e qual a pintura do óleo sobre tela, e que muito contribuiu para o

---

<sup>35</sup> Barroco Áulico – refere-se a temas não religiosos, cotidiano, alegorias e ornamental.

<sup>36</sup> Catálogo é um registro iconográfico intitulado: *Relação das Cousas Sumárias do Maranhão*, dirigida aos pobres do reino deste Reino de Portugal realizado por Simão Estácio da Silveira que aportou no Maranhão em 11 de abril de 1619 governador para colonizar Maranhão e Grão-Pará.

desfecho das reapropriações das culturas hispano-mouriscas e o renascimento, ambos aspectos signatários dessa arte em Portugal ascendendo à mais rica produção de azulejos e ao academicismo com grande ciclo dos mestres através do barroco azul.

A grande postura da arte azulejar inquire e reflete valores a base da criação dos desenhos na produção da azulejaria lusitana, ou seja, toda azulejaria de estampilhamento motivada e resgatada dos árabes pelas políticas pombalinas, que providenciou azulejos de padrão na Real Fábrica do Rato (1767) para a reconstrução de Lisboa pós-terremoto destinando a nova produção de azulejos para revestimento de interiores como casa de banho, cozinha, silharia. E pelos bons resultados industriais do momento iluminista, tal envergadura estaria apta a despertar o consumo desse produto, principalmente fomentado pela importações do Brasil entre os períodos colonial e o imperial.

Tempos quando essa azulejaria muito revestia fachadas das cidades litorâneas brasileiras, e grosso modo fachadas em São Luís do Maranhão, herdaram empiricamente a responsabilidade no século XX de intitular a capital maranhense como “cidade dos azulejos”, fato contestável, haja vista, o poder do Rio de Janeiro como capital do império e inquiridora desse consumo de azulejos (não tardaria capital da república). Tendo no entanto essa cidade do Rio de Janeiro perdido esse acervo azulejar em função das demolições. Outras cidades, como Belém, Recife, Olinda e São Salvador, também comungam desse espólio azulejar ora em maior ou menor volume.

Do mesmo modo, essa contra-influência brasileira levou cidades portuguesas, como Póvoas de Varzim, Aveiro, Vila Franca de Xira e Porto, e ainda bairros específicos de Lisboa, a se revestirem seus edifícios com azulejos de padrão. Explicando-se pelo fluxo migratório de brasileiros a terras de patrícios, ou senão pelos interesses consanguíneos e econômicos.

## É também lusa a arquitetura dos agudás no golfo do Benim?

Roberto Conduru<sup>1</sup>

### Ao Sul: diálogos, silêncios

Entre o início do século XIX e meados do século XX, na costa do golfo do Benim, em uma região hoje abrangida por Nigéria, Benin e Togo, foi produzida uma arquitetura que é nomeada como *afro-brasileira*. Os edifícios assim designados foram construídos por mercadores de escravos de origem brasileira que comercializavam cativos a partir daquela região africana e por ex-escravos que retornaram do Brasil para lá, fosse porque participaram da rebelião dos escravos de religião islâmica, acontecida em Salvador, na Bahia, em 1835, foram capturados e enviados de volta à África, fosse porque decidiram voltar àquele continente após a conquista da liberdade, um processo transcorrido ao longo do século XIX, culminando em 1889, quando acabou a escravidão no Brasil. Relacionados entre si, mercadores de escravos, ex-escravos, seus descendentes e agregados produziram uma arquitetura que remete ao Brasil, especialmente à Bahia, no Nordeste da América do Sul, pois tem como referências tanto os solares rurais quanto os palacetes urbanos constituintes da cultura gerada na economia do açúcar.

Entretanto, esta arquitetura teve, quase sempre, uma recepção crítica silenciosa, apesar dos significados que ela tinha para seus criadores e usuários, e continua tendo no contexto sociocultural do golfo do Benim. E apesar de ser um caso raro de presença em África de práticas artísticas e culturais provenientes do Brasil, quando é mais usual encontrar o contrário: práticas culturais e artísticas no Brasil que são provenientes da África. Assim, esta arquitetura é um dos casos excepcionais de desdobramento da arte feita no Brasil em contextos estrangeiros. Com efeito, a arquitetura produzida no Brasil por portugueses, africanos, índios e agentes de outras proveniências, entre os séculos XVI e XIX, na economia do açúcar, soma-se a outras manifestações artísticas e culturais do Brasil que alcançaram ressonância internacional: a arquitetura moderna brasileira (incluindo o paisagismo de Roberto Burle Marx), Carmen Miranda, a Bossa Nova, o Cinema Novo, o Neoconcretismo, o Tropicalismo, a arte e o design contemporâneos.

Entretanto, há uma diferença. Estas realizações artísticas do Brasil no século XX encontraram receptividade ao Norte, nos Estados Unidos e na Europa, quase simultaneamente ao momento em que eram produzidas. Também a arquitetura produzida na economia do açúcar no Brasil teve desdobramentos a seu tempo, mas ao Sul. Estes diálogos mantidos entre África e Brasil, este reconhecimento no Sul de uma produção cultural do Sul só passou a ser parcialmente referendado pelo Norte

---

<sup>1</sup> Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

na última década do século XX.<sup>2</sup> Seu estudo se deu a partir dos anos 1980, no domínio da antropologia, a partir do Brasil.<sup>3</sup> Seu reconhecimento no campo da arquitetura e de sua história aconteceu um pouco depois, seja em análises históricas da arquitetura constituinte da economia do açúcar no Nordeste brasileiro,<sup>4</sup> seja em análises das ocupações portuguesa, alemã, francesa e inglesa na costa do golfo do Benim feitos nos campos da história, da história da arquitetura e da arqueologia.

Nesse texto, primeiro focarei em um dos momentos cruciais no processo de constituição desta arquitetura, depois farei uma apresentação tipológica e sucinta dela, para em seguida discutir sua inserção no âmbito da história das artes da expansão portuguesa.

## Sangue e tectônica

Um momento crucial na história da arquitetura afro-brasileira no golfo do Benim é o que pode, talvez, ser considerado como o seu início. Em Abomey, capital do reino do Daomé, no final da década de 1810, o mercador de escravos Francisco Félix de Souza encontrou o príncipe Gakpé na prisão. O mercador de escravos fora enviado para lá pois, na cobrança de uma dívida, ousara desafiar o rei Adandozan. Este também prendera Gakpé, seu meio-irmão mais novo que fora indicado à sucessão do pai de ambos, o rei Agonglo. No período em que ficou como regente,

---

<sup>2</sup> MARGUERAT, Yves; ROUX, Lucien. **Trésors cachés du vieux Lomé**. L'architecture populaire ancienne de la capitale du Togo. Lomé: Editions HAHO, 1993; SOULILLOU, Jacques. **Rives Coloniales: Architecture**, de Saint-Louis à Douala. Marseille: Parenthèses; Paris: Orstom, 1993.

<sup>3</sup> VERGER, Pierre. **Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benim e a Baía de Todos os Santos, dos séculos XVII a XIX (1968)**. Salvador: Corrupio, 1987; CUNHA, Marianno Carneiro da. **Da senzala ao sobrado: arquitetura brasileira na Nigéria e na República Popular do Benim**. São Paulo: Nobel; Edusp, 1985; GURAN, Milton. **Agudás: os “brasileiros” do Benim**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

<sup>4</sup> AZEVEDO, Esterzilda Berenstein de. **Arquitetura do Açúcar**. São Paulo: Nobel, 1990; GOMES, Geraldo. **Engenho & Arquitetura**. Recife: Fundação Gilberto Freyre, 1998; GOMES, Geraldo. **Engenho e Arquitetura**. Recife: Fundaj; Massangana, 2006; GOMES, Geraldo. “Arquitetura do açúcar”. In: BICCA, Briane Elizabeth Panitz; BICCA, Paulo Renato Silveira (orgs.). **Arquitetura na Formação do Brasil**. Brasília: Unesco, Iphan, 2008, p. 82-123. À página 48 da edição de 1998 de **Engenho e Arquitetura**, Geraldo Gomes cita o trabalho de Mariano Carneiro da Cunha, usando os dados fornecidos por aquele para pensar “a origem da senzala em uma das culturas africanas”. Às páginas 246-248 da edição de 2006 de **Engenho e Arquitetura**, o autor retoma o trabalho de Mariano Carneiro da Cunha, para especular “sobre a arquitetura que os africanos poderiam ter levado para o Brasil” e aventar a hipótese “que a senzala pernambucana originou-se no *compound* iorubá”; às páginas 260-261, propõe que “O modelo que os ex-escravos introduziram na África pode ter sido um dos tipos mais comuns no Nordeste rural e açucareiro”.

devido à menoridade do irmão, Adandozan tirou-lhe a liberdade, usurpou-lhe o trono e chegou a vender sua mãe a um mercador de escravos, tendo ela, segundo alguns autores, terminado a vida como cativa no maranhão, no Nordeste do Brasil. Atrás das grades, Gakpé e Francisco Félix de Souza estabeleceram uma parceria, ou, mais precisamente, firmaram um pacto – um pacto de sangue. O príncipe auxiliaria o mercador de escravos a fugir enquanto este ajudaria aquele a destronar Adandozan para tornar-se rei. O que de fato aconteceu, em 1818.

Livre, renomeado como Guêzo, o rei manteve uma relação de proximidade com o mercador de escravos que se manteve até o fim da vida de Francisco Félix de Souza, respeitando os princípios do pacto de sangue no Daomé: espírito de solidariedade, confiança ilimitada entre os contratantes, e discrição total quanto aos termos do pacto. Entre outras benesses, o rei concedeu a Francisco Félix de Souza o título de Chachá, designação e cargo antes inexistentes e que marcaram a condição especial que ele passava a ter no reino do Daomé. Por sua vez, o Chachá presenteou o rei com uma residência que mandou construir no espaço da corte real do Daomé, em Abomey. À mesma época, construiu para si uma residência semelhante, em Ouidah, principal entreposto de escravos do reino naquela época. O primeiro edifício foi nomeado como Singbodji, o segundo, como Singbomey (este está lamentavelmente destruído há alguns anos).

Ao serem construídas, estas residências logo se destacaram naquele contexto. Se a construção das mesmas em adobe não diferia das edificações existentes no espaço da corte real em Abomey, e a varanda no pavimento térreo<sup>5</sup> era um fator comum aos edifícios reais no Daomé e aos solares da economia do açúcar no Brasil, outros elementos da configuração plástica foram fundamentais para sua diferenciação e para que se agregasse um valor de novidade àquele par de edifícios. Além das janelas com treliças,<sup>6</sup> inusitadas naquele contexto, um fator de diferenciação era o fato de as edificações serem assobradadas. O que foi possível devido à introdução de tecnologia inusitada na região, proveniente do Brasil, que conjugava taipa e madeira, e as fazia contrastar com quase todos os edifícios existentes no Daomé, que tinham apenas um pavimento. Entre as pouquíssimas exceções estavam o edifício de entrada do Forte de São João Baptista, em Ouidah, e um edifício, em Abomey, cujas ruínas são identificadas como remanescentes do palácio construído pela rainha Hangbé, mas que uma foto de um álbum de Edward Foà identifica como a torre de sacrifícios do rei Guêzo.<sup>7</sup> Outro fator de destaque era a situação de Singbodji junto ao limite do

---

<sup>5</sup> De acordo com o desenho identificado como a residência do rei do Daomé em Abomey. **Drawings of West African architecture.** Getty Research Center, Special Collections, Album 1 (940104\*).

<sup>6</sup> *Ibidem, Ibidem.*

<sup>7</sup> FOÀ, Edward. **Views of Africa, c. 1886-1897.** Getty Research Center, Special Collections. Album 1. (93. R.114)

pátio de entrada na corte real, como muitos dos palacetes urbanos em Salvador. O que fazia a nova construção diferir das demais edificações palacianas e determinava outra presença da arquitetura no território, configurando uma nova imagem pública do poder real, com maior evidência na paisagem. Não por acaso, esta situação urbana foi repetida pelo Chachá ao construir Singbomey em Ouidah. Um terceiro fator de distinção foi exatamente a homologia estabelecida entre o palácio do rei e a residência do Chachá.

Sobre Francisco Félix de Souza existem muitas histórias, algumas delas bem mirabolantes. Contudo, alguns autores argumentam que boa parte delas são exageradas, quando não são lendas, mistificações. O título de Chachá, que lhe foi concedido pelo rei, é interpretado por muitos como tendo o estatuto de vice-rei. Entretanto, como observou Robin Law, Francisco Félix de Souza nunca foi vice-rei, nem o Yovogan.<sup>8</sup> Este título, que significa ministro dos brancos na língua fon, refere-se a um cargo que, naquela época, foi concedido a um homem chamado Dagba. Paulo Hazoumé defende que os poderes do Yovogan foram reduzidos e os brancos colocados sob a proteção do Chachá.<sup>9</sup> Robin Law insiste que os estrangeiros, quando chegavam a Ouidah, podiam procurar o Chachá, um notório protetor de brasileiros e portugueses, apenas após terem se apresentado ao Yovogan, Dagba. A meu ver, ainda que seja sutil, esta ambigüidade indica que o traficante de escravos tinha uma posição muito destacada, mas não dominante, nem tranquila, como muitos supõem. Algo semelhante ocorre no âmbito econômico, pois Francisco Félix de Souza era uma figura central no tráfico transatlântico, mas não detinha o monopólio do comércio no Daomé. Como agente do rei, ele detinha o privilégio da primeira opção, enquanto os outros comerciantes lidavam apenas com aquilo que ele não quisesa. Além disso, como aponta Robin Law, a legitimidade e a autoridade do Chachá derivavam, a princípio, mais de suas conexões européias e internacionais do que de sua relação com o rei do Daomé. Por outro lado, como destaca Alain Sinou, “a força do rei Guêzo e do seu reino se apoiava paradoxalmente sobre um grupo econômico no, em detrimento da aristocracia tradicional”.<sup>10</sup> Grupo no qual o Chachá tinha uma posição de enorme destaque. O que, a meu ver, ajuda a pensar nas razões pelas quais interessavam ao rei e ao Chachá os sobrados construídos em Abomey e Ouidah.

Poucos viram quando estes dois homens, na prisão, cortaram os respectivos pulsos, os uniram e misturaram seus respectivos sangues, firmando um pacto para a vida. Talvez apenas eles tenham presenciado este ato. Assim, devia ser importante para o traficante de escravos, que tinha uma posição especial, mas não totalmente

---

<sup>8</sup> LAW, Robin. A carreira de Francisco Félix de Souza na África Ocidental (1800-1849). **Topoi**. Rio de Janeiro, n. 2, v. 2, p. 18, mar. 2001.

<sup>9</sup> HAZOUMÉ, Paul. Apud GURAN, Milton. **Agudás...**, p. 28.

<sup>10</sup> SINO, Alain. Apud GURAN, Milton. **Agudás...**, p. 29.

superior ou segura, explicitar a relação de proximidade e confiança que tinha com Guêzo. A casa construída em Abomey podia ser um modo de expressar publicamente a gratidão que ele tinha para com o rei. Contudo, a existência de seu par em Ouidah era importante, fundamental mesmo, para o Chachá, pois, além de ostentar sua riqueza, explicitava as relações pessoais, econômicas e políticas mantidas entre ele e o soberano. Para o este, as casas exibiam publicamente suas alianças com o novo grupo que dava apoio ao reino. A união dos punhos abertos, sangrando, foi, com certeza, um ato fundamental. Mas, enquanto ato, foi transitório. E podia ser acessado apenas por relatos. O par de casas, ao contrário, pontuava permanentemente o território do Daomé, unindo o espaço da corte, na capital do reino, Abomey, à praça na cidade que era o principal entreposto de escravos, Ouidah, exibindo publicamente o pacto social firmado entre Guêzo, o rei do Daomé, e Francisco Félix de Souza, o mercador de escravos, o Chachá. Assim, pode-se dizer que o pacto existente entre eles, firmado inicialmente com sangue, foi reafirmado tectonicamente.

Este par de edifícios constitui um momento especial, mas não o único no processo em que a arquitetura foi fundamental nas relações sociais mantidas pelos ditos brasileiros no golfo do Benim. Entretanto, a análise de outros momentos deste processo fica para outra ocasião. Agora, passemos a uma sucinta apresentação tipológica desta arquitetura.

### **Construindo identidades em meio à modernidade em pororoca**

A arquitetura construída no Brasil como parte da economia do açúcar adaptou referências europeias e de outras regiões ocupadas por portugueses e outros colonizadores europeus (franceses, holandeses e ingleses) às condições locais (clima, materiais e modos de construção, mão-de-obra), variando ao longo do tempo (dos séculos XVI ao XIX) e do espaço (Nordeste e Sudeste, especialmente na Bahia, em Pernambuco e no Rio de Janeiro). De modo semelhante, não se observa no golfo do Benim a reprodução imediata da arquitetura dos solares açucareiros do Brasil. Também nestas regiões houve adaptações de referências diversas às condições de possibilidade específicas de cada situação. Esta arquitetura apresenta diferenças em si. O que é observável ao longo do tempo – entre o início do século XIX e meados do século XX – e do espaço – na costa do golfo do Benim, entre a Nigéria e o Togo.

Além de princípios e formas dos edifícios e espaços que vivenciaram no Brasil, especialmente aquelas geradas pela economia do açúcar no recôncavo baiano, mercadores de escravos e ex-escravos difundiram naquela região da África inovações tecnológicas, arquitetônicas e decorativas. De início, esta arquitetura foi feita de terra. Evitaram as paliçadas, que eram e ainda são encontráveis na região. Privilegiaram o uso do adobe, agregando novos elementos às tradições locais. Com a introdução de elementos do mar, a massa portante tornou-se mais rígida e resistente. A conjugação

do adobe à madeira, em barrotes, permitiu a constituição de pisos acima do solo, a configuração de edifícios assobradados. Mais adiante, a terra foi usada para produzir outros componentes dos edifícios. Foram instaurados processos de fabricação de tijolos como elementos portantes, de telhas para cobertura das construções, e de outros componentes da construção.

Elementos arquitetônicos como colunas, pilares, arquitraves, triglifos, métopas, cornijas, cimbalhas, frontões e balaustradas tanto foram modelados diretamente a partir dos muros, quanto fabricados para serem aplicados ou justapostos à construção. Também foram feitos ornamentos em massa aplicados às fachadas e a algumas paredes e elementos internos, que algumas vezes eram complementados por pinturas ornamentais. Neste processo de coexistência de diferentes sistemas e técnicas de construção, mais adiante, no século XX, o ferro e o concreto armado passaram a ser usados em elementos de sustentação de edifícios.

Em termos funcionais, um programa edilício se destaca, parecendo ser único: a residência unifamiliar. Contudo, há exceções a justificar esta regra. Há a mesquita central e a de Shitta Bay em Lagos, na Nigéria, em Porto Novo, no Benim, e em Lomé, no Togo. Com exceção desta última, as demais foram construídas de acordo com a tipologia de fachadas de igrejas católicas construídas no Nordeste brasileiro. Há o “templo de Orixá/Vodun” fotografado por Pierre Verger em Badagry, na Nigéria.<sup>11</sup> Há tumbas funerárias, algumas bem simples, outras bastante elaboradas. E houve o coreto construído em 1934 na praça de Festas (depois renomeada como Freure Jardin), em Lomé, no Togo, o qual, infelizmente, foi demolido em 2009.

De caráter austero, as primeiras casas lembram as residências senhoriais constituintes da economia do açúcar, tendo plantas baixas e volumes com formas regulares (geradas a partir de retângulos e quadrados) e fachadas compostas por arcadas, molduras de vãos e outros elementos em linguagem greco-romana, por vezes usados em profusão. Com a passagem do tempo, os construtores incorporaram outras referências, acompanhando as mudanças processadas na arquitetura então. As alusões ao universo rural brasileiro desapareceram. O que torna ainda mais evidente como a arquitetura no Brasil não era a única referência para estes construtores. Surgiram outras volumetrias, um pouco mais variadas, menos monolíticas, compostas pela articulação de espaços derivados de retângulos, quadrados, círculos e outros polígonos. A referência clássica se manteve nos elementos arquitetônicos e decorativos, permitindo perceber a tentativa de acompanhamento das variações da linguagem clássica no âmbito da arquitetura historicista e acadêmica. Acompanhamento feito na medida das possibilidades de um contexto profissional distante e vinculado indiretamente aos centros de irradiação de

---

<sup>11</sup> VERGER, Pierre. Ensaio fotográfico. In: CUNHA, Marianno Carneiro da. **Da senzala ao sobrado...**, p. 124.

princípios e modelos. Uma dinâmica que conecta esta arquitetura ao modernismo oitocentista e à dita *belle époque*.

Além de construções e espaços inusitados, é outro modo de viver cotidianamente que está pressuposto nestas casas, para as quais eram fabricados conjuntos de móveis para salas de estar, salas de jantar e dormitórios. Ao introduzir naquela região da África o gosto pelo mobiliário ocidental, estes construtores e seus clientes difundiram um modo novo de habitar.

Esta arquitetura era composta de elementos fabricados em África ou importados. Para a fabricação, além dos construtores, pedreiros e carpinteiros treinados no Brasil durante a experiência no cativeiro, a mão de obra especializada contou com africanos que, algumas vezes, foram “enviados à Bahia como aprendizes”.<sup>12</sup> Da mesma região brasileira, mas não apenas de lá, “provinham, igualmente, muitos itens de luxo”, tais como azulejos ornamentais, balcões em ferro forjado, janelas em vidro e objetos de faiança, entre outros elementos.<sup>13</sup>

Além dos móveis, são impressões fotográficas emolduradas e penduradas nas paredes os objetos que mais se destacam na composição interior destas casas. Fotos de familiares, retratos individuais ou coletivos de ancestrais, muitas vezes dos ex-escravos que retornaram, dos mercadores de escravos e de seus descendentes, sobretudo das lideranças familiares, vestidos e representados à maneira ocidental, às vezes junto a espaços externos e internos dos edifícios.

O cultivo e o uso decorativo de plantas nos ambientes internos, nas balaustradas de varandas e nos guarda-corpos de escadas, bem como nos espaços livres no interior dos terrenos, configurando jardins privados, também sinaliza uma maneira de se relacionar com a natureza distinta da que era dominante naquele contexto social até então. Além dos edifícios, este grupo social se diferenciava a partir das roupas que usavam, do que comiam, dos modos de interação pessoal e com o ambiente, e de suas crenças, pois parte deles também praticava o catolicismo.<sup>14</sup>

Arquitetura, mobiliário, fotografia e jardins, indumentária, alimentação, crenças e comportamento, entre outros elementos e práticas, caracterizam um modo diferente de viver. Assim, a vida destas pessoas na África se enlaçava ao modo de viver no Brasil à mesma época e, com o tempo, constituiu-se como uma tradição que ainda hoje é cultivada, podendo ser observada nos modos de ser e de habitar em determinados círculos sociais naquela região da África.

Além disto, estes agentes introduziram naquela região da África outras condições de salubridade, com a difusão de elementos e práticas sanitaristas: dispositivos arquitetônicos para maior aeração e iluminação dos ambientes, bem como sistemas de esgoto de detritos e de enterramento de corpos. Este conjunto de arquitetura,

---

<sup>12</sup> CUNHA, Marianno Carneiro da. **Da senzala ao sobrado...**, p. 77.

<sup>13</sup> *Ibidem*, *Ibidem*.

<sup>14</sup> GURAN, Milton. **Agudás...**, p. 90-104.

mobiliário, paisagismo, urbanismo, indumentária, alimentação e modo de vida era especialmente atraente para pessoas ávidas por uma cultura material de cunho ocidental, contemporânea, porém adaptável às tradições locais. O que também se tornou um meio de investimento e de especulação para seus realizadores.

Estes modos de construir, viver e empreender determinaram localidades particularmente identificadas com o Brasil no território costeiro do golfo do Benim. Ambientes menos ou mais caracterizados por estas diferenças são encontráveis nos bairros chamados Adjido, uma contração de “Deus me ajudou”, existentes nas cidades de Aného, no Togo, Aguê e Ouidah, no Benim, e Badagry, na Nigéria. Bairros identificados com os brasileiros são também o Bè, em Lomé, no Togo, o quarteirão Brasil, em Ouidah, Fila e Avassa, em Porto Novo, no Benim, e o “Brazilian quarter” em Lagos, na Nigéria.<sup>15</sup> Com a presença clara e forte destes signos no espaço urbano, esta arquitetura funcionava como um signo de modernidade em sentido amplo: formal, técnica, sociocultural.

Pode parecer estranho associar esta arquitetura à modernidade, mas é o que ela significou a seu tempo, naquele contexto. Talvez, o valor de modernidade agregado a estes edifícios seriam mínimo ou inexistente caso os mesmos elementos fossem observados em outros contextos naquele momento. De qualquer modo, é interessante observar como este especial capítulo da história da arquitetura, das artes e da cultura no longo século XIX escapa ao foco das histórias da arquitetura moderna, na África ou em geral.<sup>16</sup>

Esta dimensão modernizante também não é usualmente associada à arquitetura geradora desta arquitetura na África – a arquitetura constituinte da economia do açúcar no Brasil. Entretanto, refletir sobre a modernidade desta arquitetura na África faz pensar como, mesmo em um momento e lugar nos quais os agentes portugueses estão ausentes, se podem perceber desdobramentos do processo modernizante vivido no hemisfério Sul a partir da presença portuguesa no mundo, iniciado no século XV. Se pensarmos que estas obras foram construídas quando uma nova onda de modernidade artística se instaurava em outros contextos, podemos compreender esta arquitetura como um desdobramento de um fluxo anterior de modernidade, como um desdobramento das mudanças artísticas empreendidas na primeira era moderna. O que, a meu ver, não justifica entendê-la como uma modernidade *en retard*, atrasada, pois faz pensar, mais uma vez, como a modernidade arquitetônica e artística é relativa ao contexto no qual o fenômeno se apresenta. No processo desdobrado a partir da expansão portuguesa no mundo, que teve diferentes intensidades em sua longa duração, esta arquitetura no golfo do Benim configura um instante singular. Primeiro, por ser marcada pelo choque/enlace de diferentes ondas de modernização. O que, nesse texto pensado para ser apresentado em Belém, faz

---

<sup>15</sup> Apud CUNHA, Marianno Carneiro da. **Da senzala ao sobrado...**, p. 175.

<sup>16</sup> FOLKERS, Antoni. **Modern Architecture in Africa**. Amsterdam: Sun, 2010.

pensar no processo de modernização como um processo constituído, também, por algumas pororocas de tempo e espaço; leva a pensar ainda, com Alexander Nagel e Christopher S. Wood, se é necessário e possível ancorá-la no tempo.<sup>17</sup> A singularidade deste momento naquele processo também resulta de uma dinâmica cultural estabelecida entre grupos sociais ao Sul.

O que permite ver como, mais do que um compromisso com determinadas formas e técnicas, havia um vínculo destes construtores e clientes com certa modernidade de cunho ocidental, fator que os distinguia localmente. Com certeza, como aconteceu com outras experiências arquitetônicas, esta é uma que tem vários significados ao longo do tempo e do espaço. Mas esta é uma arquitetura que também se transformou técnica e formalmente para preservar o valor de modernidade e continuar distinguindo seus construtores e usuários. Além de configurar os espaços pertinentes a certo modo de viver que apreciavam, e além de garantir meios de subsistência e enriquecimento, esta arquitetura ajudava a distinguir aquele grupo de mercadores de escravos e de ex-escravos no contexto social. Além de indicar sua particularidade histórica, eram indícios de riqueza, assim como expressavam saber, refinamento, civilização e modernidade. Ao contrastá-los com os demais grupos, seus espaços, modos de vida e ação, os auxiliava na conquista e na manutenção de prestígio social.

Os mercadores de escravos traziam consigo gostos e modos de viver experimentados previamente. Também os ex-escravos, ao migrarem para a África, em retorno ou pela primeira vez (no caso dos descendentes de africanos), eram, em boa medida, estrangeiros. Tinham a oportunidade de recomeçar a vida após experiências nas quais precisavam lutar contras as práticas do tráfico negreiro e da escravidão, que tentavam apagar suas referências prévias. E não retornavam necessariamente para a região de onde eles e elas ou seus antepassados haviam partido. Portanto, levavam consigo referências múltiplas, provenientes de suas experiências em diferentes regiões – fosse na África, no Brasil ou em ambos –, as quais podiam ser distantes de onde iniciavam novas etapas do viver. Não por acaso, mudaram sua identidade, pretendendo *renascer* como *brasileiros*. Uma situação que não estava isenta de ambigüidade, pois, como indicou Manuela Carneiro da Cunha, ao falar do caso nigeriano, esta arquitetura refletia a ambigüidade da situação de seus construtores, que eram visto como brancos pelos habitantes de Lagos e como negros pelos europeus.<sup>18</sup>

Se esta variação dependia das diferentes visões dos agentes nos contextos sociais onde os edifícios foram construídos, houve outra que derivou diretamente da

---

<sup>17</sup> NAGEL, Alexander; WOOD, Christopher S. **Anachronic Renaissance**, de Alexander Nagel e Christopher S. Wood. New York: Zone Books, 2010.

<sup>18</sup> CUNHA, Manuela Carneiro da. “Apresentação”. In: CUNHA, Marianno Carneiro da. **Da senzala ao sobrado...**, p. 63.

vontade de seus construtores e usuários de se afirmarem na África como brasileiros. Decisão que os levou a reproduzir em muitos aspectos o tipo de vida dos senhores de escravos no Brasil. Isto não chega a causar estranheza no caso dos mercadores de escravos, pois estes se referiam ao modo de vida de seus parceiros no outro lado do Atlântico. O que é, contudo, contraditório no caso dos ex-escravos retornados à África, pois, ao fazê-lo, assumiam os signos de seus ex-senhores na América. Marianno Carneiro da Cunha defende que a opção destas pessoas por constituir uma arquitetura de cunho senhorial também é compreensível pois, “serviu de sinal diacrítico” que enfatizava riqueza, autoridade, *status quo* e prestígio social.<sup>19</sup> Obviamente, aquelas pessoas quiseram esquecer suas experiências no cativeiro. Além disso, quiseram manter na África o modo de viver que aprenderam no Brasil e, para tanto, construíram uma arquitetura que entendiam como brasileira.

### Uma arquitetura afro-(luso?)-brasileira

Em que pese esta referência ao Brasil, feita por construtores, usuários e outras pessoas no contexto primeiro desta arquitetura, é preciso notar que Catherine Coquery-Vidrovitch propôs designá-la como “luso-afro-brasileira”, pois ela a entende como um “corolário do sistema mercantil triangular que, durante séculos, pôs em contato pessoas, técnicas e meios financeiros em um jogo complexo de relações internacionais e inter-regionais imbricadas”.<sup>20</sup> A ausência de referência aos lusitanos na designação largamente difundida não pode ser vista como um indício da ausência de contributos portugueses a esta arquitetura. Embora possa não parecer a princípio, esta arquitetura está conectada às artes da expansão portuguesa, sendo, em boa parte, um dos desdobramentos da longa duração de vigência do sistema artístico deflagrado a partir da presença dos portugueses na região por eles cunhada como Brasil, em certas regiões africanas e asiáticas.<sup>21</sup>

O fato de não haver referência aos portugueses naquela designação se deve, a meu ver, ao modo como esta arquitetura foi entendida no contexto em que foi produzida e vivenciada. Primeiro, cabe lembrar que a presença portuguesa naquela região não foi o tipo de colonização extensiva como ocorreu em Angola, Cabo Verde e Moçambique, mas o estabelecimento de bases que subsidiaram o comércio

---

<sup>19</sup> CUNHA, Marianno Carneiro da. **Da senzala ao sobrado...**, p. 99.

<sup>20</sup> COQUERY-VIDROVITCH, Catherine. *Luso Africains et Afro-Brésiliens du XVIe au XIXe siècle. Culture matérielle et métissage culturelle. Le Portugal et l'Atlantique*. Paris : Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2000, p. 167.

<sup>21</sup> Campo inaugurado com a “cadeira de mestrado chamada *Arte Colonial Portuguesa*, leccionada por Rafael Moreira no Departamento de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa desde o ano lectivo de 1993-1994” [http://www.chap-apha.com/pdf/CFP20111018\\_pt.pdf](http://www.chap-apha.com/pdf/CFP20111018_pt.pdf) Acesso em 16 de janeiro de 2012.

transatlântico. Como os principais agentes na constituição dessas obras arquitetônicas foram africanos retornados do Brasil e brasileiros com ascendência africana, é compreensível que entendessem o Brasil como lugar de articulação de valores, ideias e formas artísticas provenientes de diferentes contextos, bem como de sua emissão à África. Além disso, na maior parte do tempo em que esta arquitetura foi produzida, o Brasil já passara a ser uma nação politicamente independente. Deste modo, a cultura e a arquitetura portuguesas, embora fossem fundamentais ao processo, não funcionavam como referências primeiras para os agentes desta insólita empreitada cultural.<sup>22</sup>

Neste sentido, vale retomar as reflexões de Gilberto Freyre sobre a “civilização luso-tropical”, que os portugueses constituíram adaptando a “vida européia à ecologia tropical ou quase tropical”, em uma faixa no globo terrestre que perpassa América, África e Ásia.<sup>23</sup> É óbvio que, além das condições bioclimáticas, a expressão usada por Gilberto Freyre para designar esta civilização privilegia as ideias, princípios e ações dos colonizadores, dos portugueses, mas também incentiva pensar em saberes provenientes da África, da América e da Ásia difundidos em partes dos continentes africano, americano e asiático, bem como nas misturas específicas e nos acentos locais em cada uma destas regiões.

Com relação a estas misturas, vale recuperar que, como disse Catherine Coquery-Vidrovitch, “o estilo da casa dito 'colonial' tem uma história longa e rica de mestiçagens as mais diversas...”, articulando referências árabes, portuguesas, brasileiras, holandesas indianas, inglesas e africanas.<sup>24</sup> Vale observar, com Peter Mark, que a arquitetura afro-brasileira resulta de complexos padrões de interação cultural e pode ser vista como a primeira manifestação de um idioma arquitetural trans-Atlântico.<sup>25</sup> Vale lembrar, ainda, sua qualificação cunhada por João de Sousa Campos: “intensa miscelânea afro-luso-brasileira”.<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> Neste sentido, é importante e interessante notar que o Forte de São João Baptista, construído pelos portugueses em Uidá, não é usualmente incluído no conjunto da arquitetura afro-brasileira.

<sup>23</sup> FREYRE, Gilberto. *Arte e civilização moderna nos trópicos: a contribuição portuguesa e a responsabilidade brasileira*. In: FREYRE, Gilberto. **China tropical** (organização de Edson Nery da Fonseca). Brasília: Editora da UnB; São Paulo Imprensa Oficial do Estado, 2003.

<sup>24</sup> COQUERY-VIDROVITCH, Catherine. *Luso Africains et Afro-Brésiliens du XVIIe au XIXe siècle. Culture matérielle et métissage culturelle...*, p. 161.

<sup>25</sup> MARK, Peter. MARK, Peter. **"Portuguese" style and Luso-African identity: precolonial Senegambia, sixteenth-nineteenth centuries**. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2002, p. 80.

<sup>26</sup> CAMPOS, João de Sousa. Porto Novo (Bénin/Benim, Ex-Daomé). In: BARATA, Filipe Themudo; FERNANDES, José Manuel (orgs.). **Património de Origem Portuguesa no Mundo: África, Mar Vermelho, Golfo Pérsico: arquitetura e Urbanismo**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, p. 353.

Entretanto, por fim, preciso deixar claro que, se eu retomo estas colocações, não é porque considero que esta arquitetura esteja conformada a um estilo, nem que ela precisa ser classificada. Também não a vejo presa a esta ou àquela nacionalidade. Ao contrário, me valho destas observações, primeiro, para indicar, uma vez mais, a relatividade da terminologia na História da Arte. E para ressaltar como esta arquitetura no golfo do Benim, que marca uma diferença no processo de intercâmbios entre África, América, Ásia e Europa estabelecidos a partir da ação portuguesa no mundo, iniciada no século XV, ajuda a pensar este processo cultural, assim como a tradição clássica, para além de parâmetros nacionalistas e muito mais como uma rede de comunicações e intercâmbios caracterizada por uma dinâmica que relativiza as distinções entre centros e periferias.

## Francisco de Holanda e a alteração do Estatuto do Pintor em Portugal durante o século XVI

Rogéria Olimpio dos Santos<sup>1</sup>

### Introdução

O pintor, arquiteto, medalhista, desenhista, decorador e tratadista português Francisco de Holanda, nasceu em Lisboa no ano de 1517. É considerado o artista que impulsionou no campo da estética o Renascimento em Portugal, sob as vistas de D. João III, seu mecenas. Sua obra teórica é composta de dois lotes de textos. O primeiro reúne os tratados *Da pintura antiga* e *Do tirar polo natural*. O *Da pintura antiga* se divide em duas partes. A primeira possui cunho teórico, e aborda questões como ‘o que é a pintura’, ‘quem é o pintor’, ‘como deve ser sua formação’, além dos preceitos a serem utilizados para que seja executada a obra da pintura. A segunda, também chamada de *Diálogos em Roma* possui o formato de diálogo e exemplifica e discute as proposições da primeira parte. *Do tirar polo natural*, também em formato de diálogo discute o modo de fazer a pintura na Itália renascentista, defendendo que esta seja executada sempre através da observação da natureza. O segundo lote constitui-se de um pequeno tratado de arquitetura *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa* – onde Holanda oferece seus serviços de arquiteto propondo uma revitalização de Lisboa após a morte de D. João III – e do tratado *Da ciência do desenho* – onde é analisada a importância do desenho nos tempos de paz e de guerra.

Francisco de Holanda utilizou como modelo para seus diálogos o livro *Il cortegiano* de Baldassare Castiglione, dedicado a D. Miguel da Silva, bispo de Viseu, embaixador português na Itália. Por seu intermédio, Francisco de Holanda teve acesso ao círculo de humanistas que frequentou em Roma no período em que lá esteve como membro da comitiva do embaixador D. Pedro de Mascarenhas, com o objetivo de estudar a arte da pintura na Itália renascentista. Sua viagem durou dezoito meses e dela resultaram as anotações utilizadas na confecção dos tratados e os desenhos registrados durante a viagem os quais compõem o *Álbum de Desenhos das Antigualhas*. Essas anotações aliadas à formação intelectual que Holanda teve na cidade de Évora durante sua juventude junto aos humanistas portugueses do início do século XVI resultaram numa obra que combina um profundo estudo da antiguidade com uma liberdade formal e reutilização interpretativa dos componentes da pintura.

O tratado *Da pintura antiga* segue a divisão comum nos tratados de arte do período, ou seja, a arte da pintura, o artista-pintor e a obra da pintura. A arte da pintura caracteriza-se em sua obra pela defesa do resgate da pintura antiga, greco-romana e por uma visão teocêntrica, típica do mundo português às voltas com o

---

<sup>1</sup> Doutoranda em História – Universidade Federal de Juiz de Fora.

Concílio de Trento. O artista-pintor traz dados autobiográficos disfarçados nas entrelinhas e ao mesmo tempo denota os reflexos da mudança do estatuto do pintor em Portugal. A obra da pintura, parte mais extensa do livro, traz os preceitos da pintura, divididos por ele entre a invenção ou ideia, a proporção ou simetria e o decoro ou decência.

A primeira parte do tratado traz o arcabouço teórico defendido pelo autor. A segunda parte, considerada a exemplificação da doutrina da pintura antiga, é um diálogo entre personagens conhecidas da vida cultural e social romana do período, como o artista florentino Miguel Ângelo Buonarroti; a marquesa de Pescara, Vitória Colonna; Lattanzio Tolommei; Frate Ambrosio di Siena; Diogo Zapata; D. Júlio de Macedônia; Valério de Vicenza entre outros. Seu fundo histórico é alvo de discussões e opiniões controversas, no entanto durante muito tempo foi considerado um importante texto para se estudar a figura do artista Miguel Ângelo. Francisco de Holanda trata todas as formas de manifestação plástica da arte como filhas do desenho e o modelo por excelência a ser seguido era o florentino Miguel Ângelo.

Francisco de Holanda entende o pintor como um indivíduo cujo ofício precisa ser vagorosamente cultivado no correr dos anos. Este cultivo se faz através do desenvolvimento das qualidades inatas que este possui e daquelas adquiridas em sua vida. Holanda acredita que a pintura é um conhecimento que deve ser desenvolvido por todo homem polido.

Porque tenho eu para mim que o homem excelente e claro não o poderá bem ser sem entender o desenho e ainda saber fazê-lo, porque toda a discrição e o engenho e o saber está no entendimento do desenho da pintura, pois ele é uma das coisas em que o eterno e imortal Deus deu mór licença aos homens que o pudessem imitar na obra do intelecto e das mãos, o qual desenho ou pintura muito se aparta e é diferente do que a mais da gente cuida, e é muito mais alto.<sup>2</sup>

A consciência real deste conhecimento, no entanto, se encontra na proporção inversa do conhecimento que se acredita possuir, fazendo da modéstia a virtude a ser cultivada por todo pintor. Graças, porém, à falta de modéstia de Holanda, que em diversos momentos lança mão em sua obra de elogios ao seu próprio engenho, é que se pode chegar a elementos biográficos a seu respeito não encontrados em outras fontes.

Para Holanda, o primeiro pintor que existiu foi Deus.<sup>3</sup> Foi ele quem através da criação ‘pintou’ o mundo com as cores que se percebem na natureza. O ‘Faça-se luz!’ pronunciado no primeiro dia da criação é um elemento a ser seguido inclusive no ato

---

<sup>2</sup> HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 18.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 19.

da pintura. A pintura é formada de luz – ou claro – e sombra – ou escuro – e, como Deus primeiramente fez a luz, é por ela que a boa pintura deve ser iniciada. Da combinação da luz e da sombra todas as coisas podem ser pintadas.

Holanda diferencia a ação divina da pintura da ação humana pela incapacidade desta última de dar alma ou vida à sua criação. Esta pintura divina, chamada por ele de ‘animante’ é responsável por dar ao homem a condição de executar a pintura ‘inanimante’. E, como foi através da pintura que Deus permitiu ao homem que ele fosse imitado primeiro pelo intelecto e depois pelas obras, a inteligência e o bom senso estariam no entendimento da arte da pintura.

Segundo Sylvie Deswarte-Rosa,<sup>4</sup> a pintura para Holanda é mais do que imitação, é contemplação. “A santa pintura é contemplação activa. É terra e chão em que o arado do trabalho, com penas, grifos ou pincéis dão frutos mui deleitosos e louvados”.<sup>5</sup> O artista contempla as Ideias aos ascender ao Céu, e são essas ideias que ele transcreverá pelo desenho, origem de sua arte.

O conceito defendido por Holanda para a boa execução da arte da pintura é o de *antiqua novitas*. Deswarte-Rosa define esse conceito como um conjunto de regras e preceitos seguido na Antiguidade. Distingue-se porém do conceito de *antiguidade nova*, equivalente ao de *antico moderno* de Vasari, aplicado aos artistas que assimilaram completamente o antigo. Os dois eixos do pensamento teórico de Holanda são para Deswarte-Rosa, a *antiqua novitas* – “esse conjunto de regras e de normas observadas sem falta nas obras antigas, mesmo de segundo escalão, cuja aplicação garantia uma qualidade média uniforme”<sup>6</sup> – e a teoria neoplatônica da criação – “própria ao artista divinamente inspirado, ao “verdadeiro pintor”, como Miguel Ângelo, que segue sua Ideia sem escutar as críticas”.<sup>7</sup>

## A alteração do estatuto social do pintor

Em Portugal durante a Idade Média, as corporações eram organizações de classe onde os mestres de determinado conjunto de artífices se agrupavam de forma autónoma, à margem da alçada eclesiástica “unidos por impulso de solidariedade e por razões de auxílio espiritual, financeiro e laboral”.<sup>8</sup> Nelas se dava a formação dos artistas em geral. No caso do pintor, este era considerado simplesmente “um artífice,

---

<sup>4</sup> DESWARTE-ROSA, Sylvie. **Prisca pictura e antiquas novitas**: Francisco de Holanda e a taxonomia das figuras antigas. Disponível em: [http://www.cap.eca.usp.br/ars7/deswarte\\_rosa.pdf](http://www.cap.eca.usp.br/ars7/deswarte_rosa.pdf). Acesso em: 29 mai. 2009, p. 16.

<sup>5</sup> HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 21.

<sup>6</sup> DESWARTE-ROSA. **Prisca pictura e antiquas novitas**..., p. 18.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> SERRÃO, Vítor. **A pintura maneirista em Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982, p. 117.

um operário que exercia o seu mester dentro da rígida estrutura artesanal das corporações”.<sup>9</sup> O artista medieval, ao pintar uma imagem sacra era

um homem inspirado por uma fé sincera, que ocultava a sua própria personalidade de autor por detrás da criação, feita, aliás, as mais das vezes, com o concurso de outros membros da mesma corporação.<sup>10</sup>

O trabalho do pintor durante a Idade Média na Europa e até meados do século XVI em Portugal, ainda se situava nesse carácter oficial da pintura, desenvolvida na rígida e hierárquica disciplina das corporações. Eram os artífices das diversas áreas de atividade artística.

André Chastel afirma que os *artífices*

São produtores de objectos úteis. Estão ligados à sua guilda; as corporações têm estatutos precisos; não se abre uma loja quando e como se quer; existem regras para os contratos e o livro de contas de uma oficina conhecida como a de Neri di Bicci mostra claramente que o que interessa sobretudo é servir a clientela, cujas necessidades são muito precisas. O artista isolado, que trabalha para si na solidão do seu estúdio, não existe. Tem de se passar não pela escola, mas por uma oficina organizada, como aprendiz, e aí conquistar os galões, ou seja, o grau de mestre. Aprende-se com os mestres.<sup>11</sup>

Era assim a formação e o compromisso do pintor. Essa situação começou a se alterar a partir do momento em que as cortes passaram a utilizar os serviços de um artífice específico, concedendo a este benesses diversas, desvinculando-o das guildas<sup>12</sup> e também quando este artífice buscou a valorização do seu ofício, procurando alça-lo à condição de arte liberal.

Vítor Serrão analisa a transição da Idade Média para o Renascimento lembrando que se criou nesse período “uma nova concepção de vida exteriorizada na actividade artística por individualidades viradas absolutamente para a criação estética e para a afirmação da personalidade”.<sup>13</sup> O Renascimento deve ser entendido em sua origem

---

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 120.

<sup>11</sup> CHASTEL, André. O artista. In: GARIN, Eugénio (dir.). **O homem renascentista**. Lisboa: Presença, 1991.

<sup>12</sup> Sobre o artista da corte cf: WARNKE, Martin. **O artista da corte**: os antecedentes dos artistas modernos. Tradução Maria Clara Cescato. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

<sup>13</sup> SERRÃO, Vítor. **A pintura maneirista em Portugal...**, p. 120.

como um fenômeno cultural e ideológico especificamente italiano, fundamentado nos conhecimentos da cultura greco-romana através dos estudos difundidos pelo humanismo. Estes estudos foram influenciados pelo platonismo, pelos modelos de Virgílio e Cícero, por Petrarca e Boccaccio, exemplos a serem seguidos e que implicavam a observância do purismo, da imitação e da disciplina. O exercício desses exemplos é o que favorecerá a realização individual através da libertação da personalidade.<sup>14</sup>

Inspirado nos antigos, Alberti define o ofício do pintor como sendo o de

descrever com linhas e pintar com cores, em qualquer quadro ou parede que se lhe apresente, superfícies vistas de qualquer corpo, os quais, a uma certa distância e em uma certa posição do centro, parecem estar em relevo e ter muita semelhança com os corpos. O fim da pintura é granjear para o pintor reconhecimento, estima e glória, muito mais do que riqueza.<sup>15</sup>

Para que esse fim fosse atingido, Alberti lembra a necessidade de que o pintor cativasse não somente os olhos, mas também a alma dos espectadores. Esta condição se fazia necessária porque através da estima das pessoas, e principalmente dos ricos, é que o artista teria “decidida ajuda contra a pobreza, e lucro, a melhor ajuda para aprender bem sua arte”.<sup>16</sup> Alberti escreve que somente com dedicação, assiduidade e empenho é que se poderia conseguir a perfeição da arte da pintura. O estudo do pintor dependia também do conhecimento da natureza através da observação.

Os nossos alunos deviam seguir esse método na pintura. Primeiramente deveriam aprender a desenhar bem os contornos das superfícies, exercício que seria como que os primeiros elementos da pintura; depois, tratariam de juntar as superfícies; a seguir, deveriam aprender cada forma distinta de cada membro e confiar à memória toda a diferença que possa existir em cada membro. [...] Todas essas coisas o pintor dedicado conhecerá pela natureza, e pessoalmente examinará com muita assiduidade de que modo cada coisa se apresenta, e continuamente está atento, com olhos e mente, a esta investigação e trabalho.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> SERRÃO, Vítor. **O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses**. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 1983, p. 32.

<sup>15</sup> ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Trad. Antônio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 2 ed., 1992, p. 127.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 131.

É na investigação que está a novidade. Pois esta pressupõe estudo e trabalho intelectual.

O surto humanístico do Renascimento, somado às razões de ordem econômica e social traz as novas motivações para a emancipação do artista, elevado durante este período do nível operário ao nível dos poetas e dos juristas.<sup>18</sup> A consciência que os pintores adquiriram durante o Renascimento da qualidade e nobreza da sua arte – além do respeito público pelos artistas que pode ser notado durante o século XV os levou à tentativa de se desvincular dos laços que os ligavam aos outros pintores – oficiais mecânicos, dentro do aparelho corporativo em que se inseriam.<sup>19</sup>

Os teóricos do Renascimento buscaram exemplos tanto na Antiguidade quanto no período mais recente, de casos de reis, príncipes e papas que haviam concedido favores a pintores, demonstrando que eles eram mais respeitados no passado, que grandes homens também praticaram essa arte e que a diferença entre artes liberais e artes mecânicas era que as primeiras eram praticadas na Antiguidade por homens livres enquanto que as segundas por escravos.

No intento de demonstrar sua superioridade com relação aos oficiais mecânicos – ou artesãos – os artistas nas discussões sobre seu ofício, amparados nos estudos humanistas, levantavam todos os elementos intelectuais de sua arte. Blunt comenta que estes estudos privilegiavam inicialmente as questões relevantes para o ofício do pintor de forma geral, mas posteriormente, as reivindicações passaram a ser mais precisas. Entre os elementos mais comuns dos escritos teóricos de fins do século XV está a necessidade do conhecimento matemático e de outros ramos do saber. Os matemáticos faziam parte do círculo restrito dos profissionais liberais e, os pintores, ao demonstrarem a necessidade da perspectiva como uma das armas científicas mais importantes para o estudo da natureza pleiteavam a mesma condição.<sup>20</sup>

Blunt, referindo-se ao conhecimento necessário para o trabalho do artista, lembra que Vitruvius exigia que os arquitetos estivessem familiarizados com as diferentes formas do saber. A rivalidade entre os pintores e estes últimos teria sido o fator impulsionador para que os pintores adotassem a mesma atitude frente ao conhecimento científico, buscando as mesmas áreas defendidas por Vitruvius como essenciais para os arquitetos.

Alberti defende que os pintores deveriam se “esforçar para que por nossa negligência não venham a faltar aquelas coisas que, adquiridas, proporcionam louvor

---

<sup>18</sup> SERRÃO, Vítor. **O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses**. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 1983, p. 57.

<sup>19</sup> BLUNT, Anthony. **La teoría de las artes en Italia: 1450-1600**. Madrid: Catedra, 10 ed., 2007, p. 65; SERRÃO, Vítor. **A pintura maneirista em Portugal**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982, pp. 121-122.

<sup>20</sup> BLUNT. *Ibidem*, p. 66.

e, descuradas, provocam críticas”.<sup>21</sup> Fala também da necessidade do conhecimento da geometria e do quanto a companhia de poetas e oradores é importante para o pintor. Estes últimos,

dotados de vasto conhecimento sobre muitas coisas, serão de grande ajuda para uma bela composição da história, cujo maior mérito consiste na invenção que, como veremos, costuma ser de tal força que, mesmo sem a pintura, agrada por si mesma.<sup>22</sup>

Conclui dizendo que apesar da natureza ter dado a cada engenho seus próprios dons, qualidades distintas a todos os pintores, estes não deveriam por negligência, descuidar de avançar o quanto possível através do exercício de sua arte, não deixando passar nenhuma ocasião passível de trazer glória ao pintor.<sup>23</sup>

O segundo passo dos pintores e escultores foi demonstrar a semelhança existente entre sua obra e a dos poetas e dos oradores, que também se incluíam entre os profissionais liberais. Pela capacidade descritiva, pela representação da ação humana através do gesto e da expressão facial, a arte pictórica poderia ser equiparada à dos poetas. A expressão é, aliás, a teoria favorita de Leonardo da Vinci para defender a sua arte. A dificuldade encontrada pelos pintores e escultores, baseava-se no fato de que o ofício destes parecia mais manual que a literatura.

As discussões levantadas por Blunt em suas pesquisas demonstram que a elevação da arte da pintura à categoria de arte liberal pressupõe uma crença na supremacia do intelecto sobre a matéria. Este era o desejo dos artistas, mostrar que não eram somente artesãos, oficiais mecânicos, relegados à condição inferior que tinham ocupado durante toda a Idade Média por desenvolverem um trabalho manual, concepção ainda em vigor durante o Renascimento. A valorização do trabalho intelectual do artista era a base para a valorização do artista enquanto profissional liberal.

Segundo Blunt, a partir dessas polêmicas, o pintor, o escultor e o arquiteto passaram a ser vistos como homens de saber e principalmente como membros da sociedade humanista. As três modalidades artísticas foram aceitas como artes liberais designadas em meados do século XVI como *‘Arti di disegno’*. A obra de arte começou a ser concebida como algo além de um objeto de utilidade prática. Blunt comenta ainda que as discussões sobre as artes liberais foram o aspecto teórico da luta dos artistas para obter uma melhor posição social. O aspecto prático desenvolveu-se, porém, no interior das corporações de ofício, às quais eles ainda se encontravam vinculados.

---

<sup>21</sup> ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Trad. Antônio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 2 ed., 1992, p. 136.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

Na Itália, os pintores, que haviam se convertido em homens livres e instruídos, cooperadores de outros homens de saber, conseguiram se desvencilhar da pressão exercida pelas corporações desde o final do século XV.<sup>24</sup> Tal processo de independência, no entanto, demorou um pouco mais para se efetuar em Portugal. A cultura artística portuguesa da segunda metade do século XV e do primeiro terço do século XVI era ainda arraigada ao Gótico internacional e aos modelos nórdicos e recebeu tardiamente e de forma difusa a influência do classicismo emanado da Itália renascentista. O pensamento humanista, em círculos restritos, desenvolvia uma produção cultural de acordo com esses valores, mas a atividade artística não aderiu da mesma forma. Somente em meados do século XVI, a pintura portuguesa evoluiu no sentido de uma italianização, sob os modelos, no entanto, do Maneirismo internacional. Este processo se desenvolveu com o estágio na Itália de artistas que para lá se dirigiram incorporados em embaixadas na condição de ‘bolseiros régios’.<sup>25</sup>

Francisco de Holanda insere-se entre os artistas que obtiveram a concessão real de bolsa de estudos na Itália, lá estagiando entre 1537 e 1541. Conviveu com personagens da cultura maneirista e acompanhou a crise sócio-política ocasionada pelo surgimento do capitalismo moderno e pela ruptura da aparente estabilidade das repúblicas italianas. Ao retornar a Portugal, Holanda se tornou, no dizer de Vítor Serrão, o ‘nosso grande corifeu do Maneirismo’, principalmente em função dos tratados que escreveu e dos numerosos desenhos que executou. Pelas diversas atividades desenvolvidas, é tido como o impulsionador estético do Renascimento em Portugal no reinado de D. João III. Essa afirmação, porém, não pode ser entendida como absolutamente confiável em virtude da ausência de documentação que a testemunhe e, principalmente, por Holanda se apresentar como “um artista de encruzilhada, virado para a mentalidade do Maneirismo, de que ensaia as soluções e teoriza os programas”.<sup>26</sup> Serrão define-o como um ‘artista envolto pela típica ambiguidade do Maneirismo’, e, a utilização por Holanda, do conceito de pintura enquanto “*cosa mentale*” ou “*idea*”, conceito este trabalhado também por Vasari em oposição ao conceito renascentista de pintura como imitação perfeita da natureza confirma a sua colocação.<sup>27</sup>

Holanda se distingue de Alberti por tratar do artista pintor de modo mais filosófico e ideológico que formativo, enquanto Alberti demonstra uma preocupação com o ensino das novas regras da pintura e com a construção de uma imagem do pintor perante a sociedade, distinta daquela herdada do medievo.

---

<sup>24</sup> BLUNT, Anthony. **La teoría de las artes en Italia...**, p. 72.

<sup>25</sup> SERRÃO, Vítor. **O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses...**, p. 32-38.

<sup>26</sup> SERRÃO, Vítor. **A pintura maneirista em Portugal...**, p. 21.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 22-23.

Holanda acredita que se engana quem pensa que qualquer homem poderá ser pintor simplesmente pelo aprendizado. A pintura é uma arte que necessita ter sua origem no nascimento do pintor. Este deve trazer ou receber de Deus esta índole, sendo também necessário que em seu pai ou mãe haja alguma característica que demonstre já uma predisposição para a arte.

Para digno de ser pintor mester há nascer pintor, pois o pintar não se aprende, mas somente se pode crer que com o mesmo homem nasce. E digo que o mesmo exercício está já naquela criatura, quando está no colo da sua ama chorando; porém assim está coberto aos mortais olhos, que o não alcançam nem podem ver, e escondida está aquela pedra preciosa daquele engenho já no menino, como vemos o fruto escondido nos secos ramos e nas vides, e outras muitas coisas que não vemos, quando as vemos. A sua puerice deste, não será tanto nos jogos quanto a dos outros moços; e logo começará a lançar algum raio da luz que lhe do céu foi por graça dada; e na adolescência já o seu engenho deve de exceder e apagar todos os outros de sua pátria e das alheias; e este com ele crescerá com tanta força, que o que na vida mais sumamente amará, sem algum vestígio de interesse será a arte. Nisso sonhará, nisso vigiará, nisso porá todo seu gosto e felicidade, sem nunca antepor nenhum desgosto nem incómodo dos em que continuamente vê viver os outros ignorantes pintores.<sup>28</sup>

A vontade de aprender que Francisco de Holanda coloca nos diálogos como sendo da natureza dos italianos, aparece aqui desde a infância do futuro pintor, que opta por brincar exercitando já, de certa forma, os elementos necessários a serem desenvolvidos para o seu ofício. Com o passar do tempo, à medida que este cresce e se desenvolve, seu talento será extravasado da mesma forma que um dique que deseja se romper, invadindo todas as partes e tudo que antes o continha. Holanda menciona que assim que isso ocorra, o pintor será enxergado pelos outros e mesmo que seu porte ou andar seja sem graça ou desajeitado será muito mais perfeito e aprazível que os elementos refinados da sociedade. Seu gosto, desenvolvido pelo exercício e pelo estudo fará com que examine e experimente tudo o que se invente em pintura e escultura.<sup>29</sup>

No processo de sua formação, naturalmente o pintor buscaria a poesia e as letras, trabalho esse que seria com certeza facilitado pelo Criador. Holanda lembra ainda que o artista, por sua posição social, não possuía algumas liberdades e condições e deveria ser “discreto e advertido, virtuoso e moderado, tanto em todas as suas coisas

---

<sup>28</sup> HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984, p. 30.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 30-31.

e conselhos, como na razão de suas obras”.<sup>30</sup> A discrição, a virtude, a moderação sugerida por Holanda, é a mesma condição de afabilidade proposta por Alberti para a personalidade do pintor. Nascimento afirma que as virtudes da discrição, do engenho e do saber, defendidas por Francisco de Holanda como necessárias ao entendimento do desenho “visam ressaltar a condição nobre e os traços de excepcionalidade que devem estar presentes nos praticantes de uma arte, desde o nascimento até a sua morte”.<sup>31</sup>

Com relação aos conhecimentos necessários ao pintor, Holanda afirma que para a perfeição da sua virtude o pintor deveria se não saber em profundidade todas as ciências e notícias que a ele convém, pelo menos não ser ignorante destas. Como a arte antiga era a meta a ser imitada e seguida, Holanda entendia que primeiro o pintor deveria buscar o conhecimento do grego e do latim, para

entender e gostar os tesouros da sua arte que pelos livros estão escondidos, sem os quais ele não pode ter a razão da alguma coisa, nem pode ter subido muitos degraus dos muitos que se hão-de subir para chegar ao alto templo da pintura.<sup>32</sup>

A partir daí deve estudar a filosofia – prática comum entre os gregos e a teologia, pois através dela se poderia contemplar a verdade, além do que, era necessário que os pintores a estudassem para não pintarem coisas contrárias à religião cristã. Nascimento lembra que Vitruvius inspira-se nas proposições de Cícero e Quintiliano, com relação às virtudes que o orador deveria possuir, para tratar da instrução do arquiteto. Este deveria ser versado na filosofia por ser a partir desta que seriam adquiridas as qualidades de um bom homem, “quais sejam, as de possuir ânimo magnânimo, urbanidade, lealdade e a de não ser avaro”.<sup>33</sup>

Deveria conhecer o catálogo dos santos. Tal conhecimento era importante para que o pintor soubesse suas vidas, onde, quando e de que forma eles seriam pintados. Por motivo semelhante deveria também o pintor conhecer a história do mundo, desde Adão até os imperadores, e destes até o período em que se encontravam – o alvorecer da modernidade. Essa história do mundo, os pintores deveriam ter quase que de memória, “pois pela mór parte a operação da pintura consiste em renovar aos homens e idade presente aqueles outros homens e idades que já passaram, e tudo

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>31</sup> NASCIMENTO, Cristiane Maria Rebello. **A doutrina da Pintura Antiga de Francisco de Holanda**. São Paulo: Tese de doutorado apresentada à área de Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Leon Kossovitch, 2002, p. 24.

<sup>32</sup> HOLANDA. **Da Pintura Antiga...**, p. 32.

<sup>33</sup> NASCIMENTO. **A doutrina da Pintura Antiga de Francisco de Holanda...**, p. 30.

para doutrina e exemplo nosso”.<sup>34</sup> O mesmo cuidado o pintor deveria ter com a literatura, suas fábulas e poesias, porque debaixo da ficção pode estar escondida a razão e a verdade. Holanda fala da necessidade de se estudar a cosmografia, “para as descrições da terra, do mar e saber como jaz lançada a grão máquina do mundo”; e entender de astrologia, “conhecendo a imensidade dos céus, e quantos são, a grandeza do sol e como é pequena ante ele a lua e a terra, e assim de todas as outras planetas e estrelas, ou corpos celestes”.<sup>35</sup>

Holanda deixa claro que essas ciências e conhecimentos são sugeridos por ele, as outras ciências – a geometria, a matemática, a perspectiva – já faziam parte do universo intelectual que se esperava do pintor. A estas devem se juntar a filosofia – que estuda o conjunto dos traços do rosto; as cores; a anatomia; o conhecimento da escultura e da arquitetura. A importância do conhecimento da arquitetura e da escultura, inclusive para o pintor, baseava-se no fato de que essas artes provinham todas do desenho. Ao falar da necessidade do conhecimento arquitetônico, Holanda busca em Vitruvius as ciências necessárias ao aprendizado do arquiteto na opinião deste autor da antiguidade, lembrando que a instrução vitruviana com relação à busca do conhecimento foi estendida durante o Renascimento aos artistas que ansiavam pela sua emancipação para a condição de profissional liberal perante a sociedade.<sup>36</sup>

Àqueles que o questionam sobre a necessidade de tantos conhecimentos e ciências a um único homem, quando na verdade seriam necessários vários homens para se atingir a totalidade desse conhecimento, Holanda afirma que o pintor Apeles na Antiguidade atingiu esse fim, assim como Miguel Ângelo em seu tempo e que não seria um verdadeiro nem perfeito pintor quem não possuísse essas qualidades. Aos que o condenam afirmando que não possuía os conhecimentos que pregava aos pintores ou que confessava um conhecimento que na verdade não possuía, Francisco de Holanda fazendo uma apologia da própria arte e condição afirma que

me contento com entender para a profissão e arte magnífica da pintura aquela teologia e geometria e arquitectura e letras muitas ou poucas que neste livro eu de meu engenho e natural estudo escrevi qualquer que ele é. E quem igualmente quiser olhar, achará que não faço pouco em me contentar com este pouco de que é cheio este livro, sem outro interesse senão o grande amor que tenho e tive sempre de menino a esta gloriosa arte.<sup>37</sup>

Essa supervalorização do artista se justifica pela crítica sofrida pelos mesmos no que diz respeito ao trato e refinamento diante da sociedade. A sugestão de Alberti de

---

<sup>34</sup> HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga...**, p. 33.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 33-34.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 35.

que o artista deveria cultivar a afabilidade – exemplo que pode ser encontrado na figura de Rafael Sânzio, o perfeito artista cortesão – demonstra a existência de um preconceito por parte da sociedade com relação a esta classe, vista no dizer de Miguel Ângelo nos *Diálogos* como pessoas estranhas, de conversação insuportável e dura, e em alguns casos fantásticos e fantasiosos, esquecendo-se muitos que se tratam de seres de condição humana, que sofrem diante de tal situação. Nesse diálogo Miguel Ângelo afirma que essas críticas somente podem ser encontradas onde se encontra o pintor, demonstrando de certa forma a superioridade destes frente ao homem comum. No entanto, justifica sua opinião dizendo que

os valentes pintores não são em alguma maneira desconversáveis, por soberba, mas ou porque acham poucos engenhos dignos da pintura, ou por não corromperem com a inútil conversação dos ociosos e abaixarem o intelecto das contínuas e altas imaginações de que sempre andam embelezados.<sup>38</sup>

Essa superioridade por parte do artista, ligada mais à concepção antiga do mesmo e da Ideia do que à visão cristã medieval, pretendida por Holanda e vivenciada por Miguel Ângelo, é que Sylvie Deswarte coloca como sendo o problema para a Inquisição.

O artista, pelo exercício da sua arte, tem, mais do que os outros homens, o privilégio de chegar até Deus “em casto espírito” [...] de o contemplar e de o representar.

É este aspecto do artista sacerdote, do artista mago, é esta participação no divino e, principalmente, a necessidade dum dom divino que repudiarão os censores da Inquisição.<sup>39</sup>

Holanda, usando a voz de Miguel Ângelo, comenta que sua santidade o Papa deveria se contentar em ser servido por ele – Miguel Ângelo – da forma considerada por muitos, como pouco cortês, mas que era, no entanto, mais verdadeira e sincera que a dos outros que o cercavam de amabilidades e reverências.<sup>40</sup>

Francisco de Holanda no que diz respeito ao aprendizado do ofício do pintor, defende que antes de imitar os mestres, os pintores deveriam se empenhar em imitar-se a si mesmos, e não a natureza, permitindo o exercício da fantasia, ouvindo-lhe os conselhos e, a partir daí, tornarem-se mestres dos outros. Somente após permitirem o desenvolvimento do próprio intelecto, deveriam abraçar as duas mestras que

<sup>38</sup> HOLANDA, Francisco. **Diálogos em Roma**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, p. 27.

<sup>39</sup> DESWARTE, Sylvie. **As imagens das idades do mundo de Francisco de Holanda**. Maia: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987, p. 28.

<sup>40</sup> HOLANDA, Francisco de. **Diálogos em Roma**..., p. 27-28.

precisavam cultivar a natureza e a antiguidade. Recorda mais uma vez o exemplo de Miguel Ângelo, que

nunca se deixou aniquilar dos comuns e fracos entendimentos dos imperitos, se não eram conformes à sua primeira ideia e ao próprio natural, como ora novamente se tem mostrado na fachada da *Capela de Sixto*, pintando mais como grande mestre, que como covarde e fraco pintor, tendo mais dever com a imortalidade das coisas, que com fazer a vontade a quem o não entende.<sup>41</sup>

O pintor não deveria se preocupar em contentar a todos e ao povo, pois aquele que fosse capaz de tal ação não seria executaria obra de mestre nem digna de ser chamada de pintura.

### Considerações finais

O tratamento dado por Francisco de Holanda tanto à formação quanto à emancipação do pintor no que diz respeito ao seu papel na sociedade, reflete a ânsia destes profissionais em Portugal, os quais se encontravam numa condição de atraso com relação ao status social já atingido pelos pintores em outros países da Europa no mesmo período.

Holanda utiliza a figura de Miguel Ângelo, artista já consagrado no período em que o português trava conhecimento com ele, não somente para dar validade ao seu diálogo – costume comum nesta forma de literatura do período – mas principalmente para mostrar aos seus conterrâneos a superioridade intelectual, a aceitação social, o respeito profissional que um artista-pintor poderia atingir.

Figura controversa até mesmo pela sua longevidade, apresentando fases distintas na sua produção artística que se inicia no meio neoplatônico florentino da academia dos Médicis e se torna eivada da mais profunda religiosidade depois do contato estabelecido com o padre Girolamo Savonarola, o Miguel Ângelo que Holanda conhece se encontra profundamente ligado ainda às questões filosóficas da juventude, mas ao mesmo tempo aborda estas questões com um cunho metafísico muito mais amplo, onde a beleza da matéria não é mais o elemento a ser perseguido e a religiosidade perpassa de forma muito mais intensa o seu trabalho.

É este Miguel Ângelo que Holanda usa como modelo exemplar de artista a ser seguido por todo aquele que queria se esmerar no desenvolvimento da arte da pintura. Conhecimento da natureza, conhecimento da antiguidade, conhecimento das ciências tendo Deus, ‘o divino pintor’ como referência maior.

---

<sup>41</sup> HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga...**, p. 36.

## **“A visão do Bispo de Alexandria no cárcere”: uma obra do período barroco Luso-Brasileiro na Amazônia**

Rosa M. Lourenço Arraes<sup>1</sup>

### **Introdução**

Esta pesquisa está sendo realizada no sentido de estabelecer a configuração de um discurso que torne compreensível a poética que envolve os processos artísticos relativos à produção plástica de Pedro Alexandrino na História da Arte Luso-Brasileira, no sentido de encontrar as grandes linhas de intercomunicação entre os sentimentos artísticos das sensibilidades de Portugal e Brasil. Apesar da existência de um número já bastante razoável de estudos da autoria de pesquisadores brasileiros e portugueses, a verdade é que ainda se conhece muito pouco sobre o referido assunto.

As pinturas existentes do século XVIII foram realizadas na sua maioria por missionários que chegam ao Brasil e ensinam o ofício da pintura aos seus discípulos, ou que serão diretamente encomendadas em Lisboa, neste caso sempre realizado por grandes artistas que deixaram seus trabalhos em monumentos que até hoje são representações deste estilo, como é o caso das Igrejas Coloniais da Região Norte e Nordeste do Brasil.<sup>2</sup>

### **A transformação de Belém do Pará na segunda metade do Sec. XVIII**

Apesar do grande incentivo das missões religiosas na cidade, principalmente dos Jesuítas, a progressão de Belém é lenta. As casas de moradia eram em pequeno número, o que ocasionava uma demora da evolução urbanística da cidade, face ao papel que Belém representava na conquista do vale Amazônico, as igrejas iam sendo levantadas em dois bairros, o da Cidade e o da Campina. Era necessária a programação de uma reforma urbana para que a população pudesse se desenvolver, urgindo a necessidade de serviços especializados para as transformações que se anunciavam. Todas as ordens religiosas necessitavam de artistas, músicos e pintores, como mão de obra especializada para ornamentações das Igrejas.<sup>3</sup>

A partir de 1753 a cidade de Belém, no norte do País, adquiriu posição privilegiada no cenário nortista. Nesse mesmo ano, acontece a divisão do Estado do Grão Pará e Maranhão criando dois governos na região que se estabeleceram nas

---

<sup>1</sup> Conservadora e Restauradora do Museu de Arte de Belém e Profa de História da Arte Universidade do Estado do Pará.

<sup>2</sup> SERRÃO, Vitor. A pintura proto-barroca em Portugal (1640-1706) e o seu impacto no Brasil Colonial. **Barroco**, nº 18, anos 1997- 2000.

<sup>3</sup> CRUZ Ernesto. **Monumentos de Belém**. Belém: ORV, 1945, p. 114.

cidades de São Luiz e de Belém, cabendo a supremacia a este último. O prestígio era acompanhado de verdadeiro surto progressista, grandes e importantes construções começaram a se erguidas na nova capital do Norte, obedecendo aos modernos critérios estilísticos, principalmente aqueles escolhidos para a reconstrução de Lisboa<sup>39</sup>. Também temos registros de que outros edifícios religiosos existiam naquela época em Belém, pequenas capelas desapareceram como a do Santo Cristo, junto ao forte do mesmo nome, ou a de São João Batista que foi substituída por outra desenhada por Landi em 1760, também foram erguidas Igrejas de Maiores dimensões como a de Nossa Senhora do Rosário e dos homens brancos no Carmo.

## A Igreja de Santana e seus elementos

Foi construída pelo arquiteto Bolonhês Antonio José Landi, que tinha especial devoção por Santana. Antônio Landi embarcou em Portugal em 1 de junho de 1753 para o Pará, aonde chegou a 19 de junho desse mesmo ano..

A obra a qual vamos nos deter nossas análises **“Visão do Bispo de Alexandria no Cárcere”** está representada no lado do Evangelho. Pedro Alexandrino assinou seu nome por inteiro, forma rara do artista se apresentar e por enquanto é o único exemplo conhecido de assinatura do nome completo de *Pedro Alexandrino*. É bastante provável que Alexandrino não tenha tido, pelo menos ao princípio, tanta fama no Brasil como tinha em Portugal, incitando-o então a deixar o seu nome inteiro registrado em suas pinturas, e qualquer que seja a razão para que ele se identificasse dessa maneira, não podemos duvidar de que se tratou de uma encomenda muito importante. As obras de Pedro Alexandrino, que estão em Santana são tombadas pelo Instituto do Patrimônio Artístico Brasileiro e se constituem como Bens Móveis e Integrados da Igreja de Santana.

A descrição das duas telas de Alexandrino que adornam os altares laterais da igreja de Santana é realizada por Alexandre Rodrigues Ferreira, de forma a se conhecer todas as informações históricas com as quais ilustrou a sua admirável “Expedição Filosófica do Pará”, manuscrito que Ernesto Cruz copiou da Biblioteca Nacional do rio de Janeiro e publicou em seu livro e que me serviu de guia neste texto. Neste texto o autor revela o que apurou sobre a Igreja Matriz de Santana do bairro da Campina. No seu relato diz: “Antes de ser separada esta freguesia, não havia mais do que, a de Nossa Senhora de Belém da Sé, que era a freguesia de toda a Cidade”. Relata ainda que em 1º de outubro de 1754, Landi embarcou para a vila de Barcelos, lugar designado para as conferências, em companhia do governador e capitão general Francisco Xavier de Mendonça Furtado, primeiro comissário de limites, e demais membros da comissão.

Suspensos os trabalhos de demarcação (nunca iniciados, em consequência do tratado de 11 de fevereiro de 1761, que anulou o de 16 de janeiro de 1750, voltou Landi à cidade do Pará. Por carta patente de 06 de maio de 1768, passada pelo

governador Fernando da Costa de Ataíde, foi nomeado capitão do 1º terço de infantaria auxiliar. Ocupava-se em Belém no levantamento de plantas e construção de vários edifícios públicos e particulares (palácio do governo, igreja de Santana, etc.).<sup>4</sup>

No ano de 1761 foi lançado o primeiro fundamento da igreja destinada a ser paroquial, sendo o templo terminado apenas em 1781. Para Germain Bazin, a Igreja é um hábil compromisso entre a cruz grega e a cruz latina, mais grega do que latina, com os dois transeptos pouco profundos e a capela maior um tanto alongada, o que não a situa rigorosamente no tipo central.



Antônio José Landi Desenho aquarelado da Igreja de Santana Fonte: Prancha da Viagem Filosófica de A.R.F. Museu Nacional R.J

“Benzeu-se a nova Igreja a 31 de Janeiro de 1782 e em 2 de fevereiro celebrou sua abertura com grande solenidade e a sua custa o Juiz da Irmandade o Cap. Ambrósio Henriques, pregando no primeiro dia do Tridu o Bispo D. Fr. João Evangelista Pereira da Silva”<sup>5</sup>

Alexandre Rodrigues Ferreira recolheu na sua documentação dois magníficos desenhos feitos por Landi em 1785 para o projeto de uma ornamentação pintada, a ser executada na igreja matriz e Barcelos, localidade que havia sido elevada à categoria de capital da Capitania de São José do Rio Negro, pelo Governador Francisco Xavier de Mendonça, em 1758. Aqui, Landi afastara-se de sua habitual sobriedade e deixa transparecer nitidamente suas origens italianas; nessas tribunas simuladas, nesses efeitos de perspectivas arquitetônicas ilusionistas, nesses jogos de colunas dóricas, nessa abside falsa e nesses entablamentos

fictícios, aparecem todo o poder de imaginação e a virtuosidade plástica adquiridos na escola do cenógrafo Bibiena.<sup>6</sup>

Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810), pintor português do tardo-barroco, desempenhou um papel de primeira importância na reconstrução de Lisboa após o

<sup>4</sup> MENDONÇA, Isabel. Antonio José Landi: um artista entre dois continentes. Coimbra:Fundação CaloustreGulbekian, 1003. P. 403 registra que a criação da paróquia se dá em 1714 e em 11 de dezembro foi nomeado o primeiro pároco.

<sup>5</sup> CRUZ Ernesto. **Monumentos de Belém...**, p. 62

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 134.

terremoto de 1755. Reconhecido pela qualidade de suas obras e rapidez de execução, o artista foi solicitado, tanto pelo clérigo como pelos leigos, para participar da redecoração das igrejas e dos palácios da capital, realizando assim obras de temáticas religiosas como também mitológicas e alegóricas. Alexandrino foi igualmente chamado para trabalhar nos arredores de Lisboa, tendo enviado ainda obras para o Brasil.

Não conhecemos ainda a data da primeira obra de Pedro Alexandrino, no entanto, ele teria colaborado com Pedro de Alcântara, pintor de paisagens que ainda vivia pelos anos de 1763 executando algumas figuras dos seus quadros, o que nos permite situar o início da sua carreira no decorrer dos anos de 1750. Foi, porém, durante os anos de 1760 que Alexandrino colaborou de maneira mais significativa com artistas cuja reputação já estava estabelecida. O sucesso de Alexandrino também se manifesta pelo fato da maioria das suas obras conhecidas, datadas e assinadas, pertencerem ao último quarto do século XVIII e a primeira década do século XIX.

### **Estudos Das Pinturas de Pedro Alexandrino em Belém do Pará.**

Há uma estreita relação entre o texto e a imagem no período barroco: O discurso Literário e Plástico são formas cognitivas que aludem a uma linguagem própria. Entendemos que neste período, a informação textual toma vida em uma imagem e transforma-se em meio de comunicação, pois contém narrativas iconográficas e iconológicas que circulavam entre as Irmandades, Confrarias e nos Núcleos Artísticos (escolas ou oficinas). Essas temáticas religiosas, tendo como exemplos a comunhão, os êxtases e as visões sobrenaturais, integravam-se em igual medida e sentido no ornamental aos grandes sermões. Todo esse universo fazia parte de um grande apelo, que era o referencial e parâmetro da fé. É nesse contexto que as telas dos altares parietais da Igreja de Santana se inserem, existindo uma grande narrativa plástica sobre São Miguel, e o Bispo de Alexandria. As duas telas de Alexandrino que se encontram nos altares parietais laterais da igreja de Santana representam, do lado da Epístola, **São Miguel Libertando as Almas do Purgatório** e, do lado do Evangelho, a **Visão do Bispo de Alexandria no Cárcere**. Alexandre Rodrigues Ferreira relata em sua Expedição Filosófica documentos encontrados por Ernesto Cruz na Biblioteca Nacional nos apresenta o seguinte relato: (...) Tem só três altares; com imagens de vulto à Capela Mór, (esta mandou fazer por sua devoção Antônio José Landi, e deu por ela 320 mil reis ao estatutário José de Almeida e enriqueceu de uns brincos de diamantes abrilhantados do preço de 82 mil reis. Além disso mandou vir a relíquia de 1 osso de S. Ana e sua custódia de prata.<sup>7</sup> Tem dois altares laterais no corpo da Igreja com seus retábulos e pinturas de Santos, um dos retábulos é de São José que mandou fazer em Lisboa o Landi, por 95.000 reis e pela moldura e

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 67.

dourados pagou 6 milheiros de pau de cedro e 60.000 reis pelas pinturas. De modo que a sua esmalta monta 6.000 cruzados: o outro retábulo é das almas, para que também deu o Landi a madeira de Cedro, as talhas de todos três ainda estão por dourar.



Tela do Pintor Pedro Alexandrino detalhe da assinatura e da data das pinturas nas telas da Igreja de Santana em Belém do Pará

Apesar de não se ter encontrado nenhuma documentação que comprove a autoria dos quadros, é possível dizer através de outras pesquisas que elas foram realizadas pelo pintor Português Pedro Alexandrino de Carvalho. Anne Louisse, pesquisadora que estuda Pedro Alexandrino afirma que é um raro exemplo de assinatura as obras da Igreja de Santana em Belém, pois na maioria das vezes ele assinava apenas *P. A.*, *P. Alex.* ou *P. Alexandrin*, mas em suas obras de Belém do Pará ele escreveu *Pedro Alexandrino* conforme podemos verificar na Ilustração acima. Ela atribui ainda que talvez ele tenha assinado por se tratar de uma encomenda de fora de Portugal e portanto um local onde as pessoas ainda não lhe conheciam e talvez esta fosse uma forma dele fazer-se conhecido em outros lugares do Reino Português.<sup>8</sup>

Não sabemos qual foi o motivo dele ter assim identificado suas pinturas, mas sabemos que nesta época era a época Pombalina e o irmão do Marques acabava ter sido o Governador da Província do Grão-Pará, e sua estada em Belém pode ter estreitado os laços entre e a cidade de Belém e o Reino.<sup>9</sup>

A carreira de Alexandrino se fortalece no decorrer da década de 1750. Mas foi de fato a partir de 1760 que o pintor colaborou de maneira mais efetiva com artistas que já estavam com determinada fama, trabalhando portanto com seu mestre, Berardo P.

<sup>8</sup> SERRÃO Victor. **Estudo da Pintura Maneirista e Barroca** –Textos de reflexão e recensão. Lisboa: Caminho, 1989.

<sup>9</sup> MENDONÇA Isabel Mayer. **Antônio José Landi (1713- 1791): Um Artista entre dois Séculos**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, p. 319. Apresenta a Obra de Landi que diz ser abrangente e diversificada, abrangendo um vasto leque de realizações, em diferentes áreas –da Arquitetura à pintura de quadratura, passando por Projetos para retábulos, púlpitos órgãos, composições em estuque, construções efêmeras e organização de festas, decoração e livros, desenhos de peça de ourivesaria e etc...

Pegado, em 1761 na decoração do teto da escadaria da Fundição, no que hoje é o Museu de Artilharia. Enquanto a área central do teto era pintada por Bruno José do Vale, Alexandrino e Pegado executaram as *Quatro Partes do Mundo* nas laterais. Depois, em 1764, o artista colaborou com Roque Vicente, pintando algumas figuras em dois quadros representando *Santa Ana* e *Santo António*, ainda hoje conservados na igreja de Santa Isabe, em Lisboa. Anne Louise<sup>10</sup> divide o trabalho do Artista em duas fases, sendo que a primeira fase vai até um pouco antes 1778, quando ele executa trabalhos menores tais como decorações para teatros, pinturas murais decorativas, assim como painéis de carruagens, em 1777 por exemplo, ele pintou os painéis da carruagem da rainha D. Maria I para as celebrações da consagração da Basílica da Estrela, por menores que sejam estes trabalhos encomendados pelos membros da corte, são testemunhas de certo prestígio de que gozava o artista. Foi porém, no decorrer dos anos de 1770 que a carreira de Alexandrino teve um verdadeiro impulso e a outra fase que é a seguinte é aquela onde ele adquire mais fama e reconhecimento, que é quando ele pinta para a Sé Lisboa em 1778, executa *O Salvador do Mundo* considerada pelos críticos sua obra prima. Coincidentemente a referida obra, tem a mesma data das obras de Santana de Belém do Pará, o que nos permite considerar que as obras de Santana, são obras de um período, muito significativo de Portugal sendo um dos melhores momentos da carreira deste pintor, o que podemos deduzir que ele já era neste momento um pintor de grande reputação no cenário artístico do reino.

De acordo com os documentos encontrados sobre a encomenda e o pagamento das telas,<sup>11</sup> é possível dizer que não é difícil que Landi tenha conhecido Pedro Alexandrino pessoalmente em Portugal, pois que Landi permaneceu por três anos em Lisboa de 1750 a 1753, esperando embarcar para o Brasil, com a comissão demarcadora de limites, o pintor Pedro Alexandrino executava algumas pinturas em Mafra, portanto como os dois estavam em Lisboa, circulando pelos mesmos ambientes e estava sendo feita a reconstrução de Lisboa após o terremoto 1750, não seria raro que os dois tenham se conhecido e quando Landi precisou de telas para os altares na Igreja de Santana em Belém, por ele projetada, pode ter recorrido ao pintor que já havia conhecido anteriormente e que naquele momento estava no auge de sua carreira artística. As obras de Pedro Alexandrino, que estão em Santana são tombadas pelo Instituto do Patrimônio Artístico Brasileiro e se constituem como Bens Móveis e Integrados da Igreja de Santana.

---

<sup>10</sup> FONSECA, Anne Louise. **Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810):** pintura portuguesa em Belém do Pará. Biblioteca Virtual Fórum Landi. Disponível em: [www. Forum Landi](http://www.ForumLandi)

<sup>11</sup> CRUZ Ernesto. **Monumentos de Belém...**, p. 314.



A Visão do Bispo de Alexandria , 1778,  
Autor: Pedro Alexandrino de Carvalho.  
Igreja Santana em Belém do Pará.

### Visão do Bispo de Alexandria no Cárcere

Das duas obras existentes em Santana quero me deter na representada ao lado pois, esta obra relata e revela um a iconografia bastante diferente do contexto da época e a relação com o autor se faz de forma muito significativa, onde a obra pode nos revelar um auto-retrato indireto, que onde o artista se retrata e se expressa, numa tentativa de transmissão das suas características físicas e emocionais. Também, na maneira como utiliza cores e pinceladas, no modo como desenha as suas próprias formas e lhes atribui volumes e texturas, o artista constrói os seus próprios comentários sobre a natureza e os atributos da arte. *A Visão do Bispo de Alexandria no cárcere* tem assinatura integral escrita Pedro Alexandrino, da qual falamos anteriormente, também está localizado no canto inferior direito. Temos uma questão a ser levantada em sua iconografia, pois segundo relata Anne Louisse, ainda não está bem resolvida. Tem a ver com a identidade do personagem designado como “Bispo de Alexandria”. Ela diz que o nome que encontrou foi o fornecido por Leandro Tocantins, “São Pedro Alexandrino”, nome que de toda evidência, procede de uma confusão com o nome do pintor. Ela acredita que o nome que ficaria mais perto do divulgado pelo autor é o de Santo Alexandre. A sua fama deve-se, sobretudo a sua contribuição para esmagar a heresia ariana. Ele foi também o protetor de Atanásio que viria a ser um dos Doutores da Igreja. Sendo diretamente, associado a Alexandria e beneficiando da maior popularidade entre os três santos deste nome, para Anne Louise parece-ser o mais provável que ele seja o homem

representado na tela de Santana. Porém, como não se fala, a respeito da sua vida, nem do cárcere, nem da visão, permanece a dúvida.

O outro personagem que ela pensa que também pode ser é, que poderia corresponder ao da tela foi bispo de Jerusalém e mártir no século III. Este Santo Alexandre foi aluno na escola de Alexandria, mas não chegou a ser bispo desta cidade. Ele sofreu as perseguições de Septímio Severo, sob o qual passou longos anos encarcerado.<sup>12</sup> Depois de uma temporada em Jerusalém, ele sofreu novas perseguições no reino de Décio e acabou morrendo na prisão de Cesareia, em 150. Este fim trágico o levou a ser incluído no martirologio romano.<sup>13</sup> Apesar de ter sofrido encarceramento, este homem não parece ter ligações suficientes com Alexandria para o considerarmos a personagem da tela de Santana. Entretanto acreditamos que exista uma possibilidade de ser São Pedro de Alexandria conforme relata Leandro Tocantins, pois Pedro I de Alexandria santo mártir da Igreja foi bispo em Alexandria e durante o Império Romano, tempo em que esteve no bispado, o cristianismo sofreu sua perseguição mais terrível, que foi a do imperador romano Diocleciano, que começou em 303 e continuou com intermitência durante dez anos.

Os relatos sobre a posição de Pedro durante a perseguição variam, mas parte destes afirma que ele esteve preso durante muito tempo. Pedro de Alexandria escreveu várias obras teológicas. Sua produção concentrou-se, especificamente, na crítica aos pensamentos de Orígenes. *Sobre a alma e Sobre a ressurreição*.

O historiador Severus de Ashmumeen, do décimo século, conta como o Patriarca teria sido preso durante a perseguição de Diocleciano, e sendo o imperador informado sobre a prisão do religioso, ordenou que Pedro fosse decapitado imediatamente o que teria sido impedido de imediato por um número grande de cristãos que se reuniram junto à prisão desejando morrer pelo seu Patriarca.<sup>14</sup> Os soldados retardaram a execução, temendo um massacre da multidão ou criar uma revolta. Assim um dos homens foi adiante, criou coragem e cortou a cabeça do santo mártir e patriarca; sendo que aquele dia era o 19º de Hatur (mês do calendário copta,) que corresponde aproximadamente a novembro. O martírio de São Pedro I de Alexandria aconteceu no ano 311, entretanto no calendário ocidental ele seria dia 25 ou 27 de Novembro, dia em que nasceu o pintor Pedro Alexandrino, e em alguns calendários católicos este é o dia de São Pedro de Alexandria, que pode ter relação com o dia do nascimento do pintor Pedro Alexandrino, dia 27 de novembro.

---

<sup>12</sup> CARVALHO J. Vaz de. Santo Alexandre. **Verbo Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura**. vol. I, 1998, col. 1310. Vide também “Saint Alexandre d’Alexandrie”. **Dictionnaire historique des saints**. Paris, 1983, p. 44.

<sup>13</sup> SIIMONETTI M. Pedro I de Alexandria. **Dicionário Patrístico e de Antigüidades Cristãs**. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 1114-1116.

<sup>14</sup> RACZYNSKI. **Dictionnaire historique-artistique du Portugal**. Paris: Jules Renouard et Cie, 1846, p. 3

Portanto é possível que o pintor tenha se homenageado através da obra que ele pintou para Santana de Belém, muitas vezes os artistas deixavam em suas obras algumas coisas que se relacionavam diretamente as suas vidas, pois não há registros que este tema tenha sido pintado novamente por ele, esta é uma hipótese levantada neste trabalho, mas acredito que de forma nenhuma possa ser descartada. E ainda segundo Anne Louise, como não se conhece nenhuma outra tela que trate deste tema, pode-se constatar que estamos diante de uma pintura única e, portanto original<sup>15</sup> por isso o interesse de analisar no contexto do Barroco mais como um auto-retrato, o de Alexandrino, pois estamos certo que neste caso o seu compromisso é com a identidade retratada. Deste acordo íntimo, definem-se dois elementos concernentes ao processo criativo: o primeiro refere-se à pintura retratística do rosto em detrimento de outras partes do corpo e o segundo relaciona-se ao modo de execução das pinceladas durante a feitura do retrato. “Essa presença tão constante da figura do artista na própria obra faz pensar em um engajamento entre vida e obra fora do comum”.<sup>16</sup>

Outros temas de “Visão de Santos” Pedro Alexandrino vai realizar, e em várias delas ele também vai utilizar a figura ajoelhada diante da visão, entretanto a do bispo ajoelhado com as mãos ao peito e o olhar de misericórdia e perdão para o Menino e São José vai ser um modelo diferente nesta temática, e se estamos falando de auto-retrato certamente estamos vendo a relação vivenciada de tal forma no trabalho de uma artista e assim, podemos identificar na *Visão do Bispo de Alexandria*, algumas características próprias da arte de Alexandrino; principalmente este tema tão diferente que requer uma pesquisa historiográfica para que possamos analisar a cena em questão. Na tela de Santana acima do Bispo e de São José com o menino, aparece Deus Padre de meio corpo, segurando o bastão com uma mão, e com a outra fazendo, o sinal da benção atrás da sua cabeça, vê-se o triângulo da Trindade Santa, um pouco abaixo a pomba do divino espírito santo pairando sobre as figuras do Bispo e de São José com o Menino numa alusão clara de “Deus está aqui neste momento”<sup>17</sup> rodeada com anjinhos delicados e graciosos em cores vivas e vibrantes que fazem com que a paleta de Alexandrino seja sempre reconhecida e sua pintura tenha uma autoria incontestável.

Nesta como em outras obras de Pedro Alexandrino é possível estabelecer as mensagens claras do barroco isto é os personagens parecem estar todos em movimento, a religiosidade do bispo exalta quase pra fora da obra, pois ele está sendo levado ao martírio, mas de forma nenhuma negará a sua fé no cristianismo, apresenta uma carga dramática e tenta ainda conciliar forças antagônicas

---

<sup>15</sup> FONSECA Anne Louise. **Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810)**..., 2003.

<sup>16</sup> BASTOS, 1990, p. 64.

<sup>17</sup> SIMONETTI M. “Pedro I de Alexandria”. **Dicionário Patrística e de Antigüidades Cristãs**. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 1114

característica da pintura barroca: pureza e pecado; alegria e tristeza; paganismo e cristianismo; espírito e matéria, tudo sempre realizado com um pincel livre, e com as cores vivas e naturais que dão as suas composições uma graça e uma beleza singular conforme nos afirma o crítico em artes ao falar das obras de Alexandrino José da Cunha Taborda em suas Regras de Pintura de 1815. Pedro Alexandrino pintou até aos últimos dias de sua vida, que terminou em 17 de Janeiro de 1810 com 80 anos de idade. Jaz na Igreja de S. José sem epitáfio, segundo o uso do país. O seu retrato, pintado por ele mesmo pelos anos 1775 existe na coleção de Borba.<sup>18</sup>

Podemos confirmar ainda por tudo que analisamos neste trabalho que este pintor excedeu muito as aulas de seu mestre o superando certamente; e que ele teve a felicidade de ir até a Itália, e lá pode observar os melhores autores da época não só se igualou, mas em muito momento teria excedido, porque seu talento era superior. Todavia não obstante carecer destes socorros soube abrir um caminho largo, formando uma maneira fácil e toda sua.

## Conclusão

Portanto polêmicas á parte estamos diante de uma obra de arte de singular significado quer seja para a História da Arte Luso-Brasileira, quer seja para a História da Colonização Portuguesa na Amazônia. Pois dela emana uma carga de elementos utilizados que nos revelam um momento na especial na nossa historiografia.

O estudo Iconográfico o qual me detive faz parte da segunda metade do Sec. XVIII, quando acontece um fato diferente das outras capitais Brasileiras, pois aporta em Belém e fica por uma grande temporada um arquiteto Italiano Antônio José Landi (1713-1791) chegou como desenhista enviado pelo governo português com a finalidade de fazer as demarcações das fronteiras da Região Amazônica encontrou já uma cidade que começava a assimilar um gosto Italiano na vertente pombalina a través das portadas e enquadramentos em pedra de lioz, como da catedral e Igreja das Mercês.

É importante de se dizer que Belém teve alguns aspectos muito diferentes com relação ao estilo empregado nas suas construções, segundo Myriam Ribeiro, Landi percorre e estabelece as duas correntes diferenciadas do barroco tardio, a classicizante e a borromínica que dividiam os estilos arquitetônicos de Roma naquele momento. Onde ela explica que em Belém ele impõe a vertente Clasicizante com inspiração da Academia Clementina em Bolonha, quando faz as novas construções como São João e Santana e ao mesmo tempo ele usa alguns temas borromínicos, no que tudo indica esta relacionada com a sua estada em Lisboa.

---

<sup>18</sup> GERD HEINZ-MOHR. **Dicionário dos Símbolos:** Imagens e Sinais da Arte Cristã. São Paulo: Paulus 1997. MACKENZIE, J. L. (S. J.) **Dicionário Bíblico.** São Paulo: Edições Paulinas, 1984.

Ao estudar as telas do pintor Pedro Alexandrino que fazem parte dos elementos interiores de decoração da Igreja de Santana, projetada e construída por Landi, tenho a pretensão de entender o discurso visual que a Igreja queria propor naquele momento, pois sabemos que nos altares parietais barrocos que são em sua maioria dedicados aos santos nas diversas igrejas, o que emerge do discurso visual é a necessidade de manter o ritual, de reforçar o dogma, de insuflar os ânimos através da Fé: não há, necessariamente, precisão de se saber quem fez as imagens, já que é aquilo que elas representam o que realmente importa. Entretanto levantar este discurso do auto-retrato no Barroco aonde o Artista se coloca como parte do tema,<sup>19</sup> e mais que isso se veste de um dos personagens é um dado muito importante para se entender o trabalho de gerações sucessivas de artistas que utilizaram os temas religiosos assim como as próprias missões religiosas, com a finalidade estabelecer relações entre as diferentes fases da construção, fosse através de um planejamento prévio, fosse através de adaptações sucessivas de um conceito geral que norteava o repertório iconográfico de cada ordem ou congregação.<sup>20</sup>

Entretanto na Igreja de Santana em Belém, as pinturas da Visão do Bispo de Alexandria, além do discurso dogmático, estão carregadas de um valor estético e historiográfico, pois foram realizadas por um grande artista Português que impôs em suas obras marcas indeléveis. Alexandrino empregou exuberantemente as suas aptidões, ora pintando largas composições, ora assuntos de pouca monta enquadrados em restritas dimensões. Com a mesma prodigiosa facilidade pintava a óleo, a têmpera e a fresco. Para tudo estava disposto e o seu traço não se confundia. Dessa facilidade para a pintura e da acessibilidade que era todos os processos da arte evidenciou, resultando em um grande legado deixado por ele, impressionava a notável delicadeza com que tratou as crianças e anjos e a insistência com que produzia obras para casas religiosas, de que lhe provejo a designação de “pintor de frades”. É opinião dos seus biógrafos que os melhores quadros da sua autoria são *S. Cristóvão* e *O Salvador do Mundo*, que ladeiam a porta principal da Sé de Lisboa; coincidentemente ou não são datados da mesma época dos quadros de Santana em Belém onde além de ter pintado também se auto retrata como um mártir da Igreja católica.

As obras de Belém pintadas por Alexandrino fazem parte de um momento de consagração do pintor e cumpriram e cumprem a sua função religiosa que era a de: evangelizar os novos seguidores com as imagens cristãs, preconizar através das narrativas a salvação futura, promover o perdão aqueles que se arrependessem do

---

<sup>19</sup> **História da Arte Portuguesa: do Barroco a Contemporaneidade** - A Pintura da Segunda metade do Sec. XVIII. Lisboa: Temas e debates, 1995, vol. 3, p. 232-239.

<sup>20</sup> MACHADO, Cyrillo Volkmar. **Collecção de Memórias, relativas às vidas dos pintores e escultores architetos e gravadores portugueses que estiveram em Portugal**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1911.

pecado e possibilitar a misericórdia ao pecador, assim sendo, podemos constatar que estas pinturas possuem atributos que a qualificam como uma pintura barroca através de seu conteúdo, pois esta forma artística se revelava como um instrumento que imprimia os dogmas do cristianismo e possibilitava as ações ofício religioso. Costurar é construir algo novo a partir do que já se tem de transformar. É algo mais palpável, é mais real, está mais ligado à terra, ao humano, à civilização simbólicos. Saber costurar elementos entre si e fatos com temas é deter o poder de unir e muitas vezes de transformar. Porém também é uma composição muito bem organizada que utiliza elementos importantes do repertório plástico como a forma a perspectiva o domínio do desenho com cores de uma paleta vibrante e experiente que imprimia a beleza a graça e harmonia plástica reunindo as qualidades que lhe proporcionam uma unidade perfeita através de uma composição estética bem realizada elaboradas de tal forma que torna impossível desassociar sua forma e o seu conteúdo.

## O Mestre Ladrilhador Bartolomeu Antunes e sua atuação no convento Franciscano de Salvador

Sílvia Barbosa Guimarães Borges<sup>1</sup>

Em uma igreja a capela-mor é local singular. Nela está o principal altar cujo retábulo consagrado ao orago do templo religioso. No convento franciscano de Salvador, na Bahia, o altar-mor é dedicado ao patriarca desta casa – São Francisco de Assis. No alto do grande retábulo ricamente entalhado e dourado vê-se uma imagem do santo que parece sustentar o Cristo em sua descida da cruz.<sup>2</sup> (Imagem 1)

Ainda nesta capela principal encontram-se dois grandes painéis de azulejos. As quatro cenas destacam momentos marcantes da vida do fundador da Ordem dos Frades Menores e, especialmente, suas virtudes. São registros imagéticos que pretendem destacar sua santidade. É sob uma destas cenas que se encontra uma importante inscrição. Nela lê-se: *B<sup>meu</sup> Antunes afes nas olarias de Lx<sup>a</sup> no de 1737*. (Imagens 2 e 3)

Por longo tempo os painéis da capela-mor, ou mesmo do convento como um todo, foram atribuídos a Bartolomeu Antunes. J. M. Santos Simões, em sua fundamental obra de inventário da azulejaria lusa no Brasil, pondera que a autoria dos azulejos da igreja poderia contribuir para os estudos sobre o período em que as olarias portuguesas mais se desenvolveram, chamado “grande produção”.<sup>3</sup>

A direta vinculação entre Antunes e os painéis do convento não é recente. Basta revisitar o livro de Mario Barata ou os artigos de Frei Pedro Sinzig e Carlos Ott publicados pela Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ IPHAN.<sup>4</sup> Bartolomeu Antunes era, então, identificado por estes autores como pintor responsável pela feitura de tais painéis.

Pedro Moacir Maia acreditava, igualmente, que o conjunto fosse de sua autoria. Maia, em texto de 1990, afirma que os painéis da igreja franciscana eram “assinados e

---

<sup>1</sup> Doutoranda em História da Arte pelo PPGAV/ UFRJ, Bolsista CNPq.

<sup>2</sup> Vale esclarecer que este pequeno conjunto escultórico não data do século XVIII, tendo sido posteriormente modificado. Cf. FLEXOR, Maria Helena Ochi, FRAGOSO, Frei Hugo. (Org.) **Igreja e convento de São Francisco da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2009, p. 229-231.

<sup>3</sup> SIMÕES, J. M. Santos. **Azulejaria Portuguesa no Brasil (1500-1822)**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965, p. 128, 129.

<sup>4</sup> Cf. BARATA, Mário. **Azulejos no Brasil – séculos XVII, XVIII e XIX**. Rio de Janeiro, 1955; SINZIG, Frei Pedro. O.F.M. Maravilhas da região e da arte na Igreja e no Convento de São Francisco da Bahia. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia**, 1933; OTT, Carlos. Os azulejos do Convento de São Francisco da Bahia. **Revista do SPHAN**. Rio de Janeiro: vol. 7, p. 7-34, 1945.

datados”.<sup>5</sup> Em um dos mais recentes livros publicados sobre o convento, Maria Helena Flexor assegura: “os azulejos monocromáticos da capela-mor são de autoria de Bartolomeu Antunes (1668-1753), que nos mandou de Lisboa, assinados em 1737”.<sup>6</sup>

Na obra póstuma de Santos Simões, dedicada à azulejaria setecentista em território reinol, as referências a Bartolomeu Antunes possuem conotações distintas e aspectos dúbios.<sup>7</sup> Ao citar obras vinculadas a ele, comumente por atribuição estilística baseada em seu próprio conhecimento visual da azulejaria portuguesa, Santos Simões as classifica de três formas.

A primeira usando a ideia de *tipo*. Ao referir-se aos painéis dedicados a figuras alegóricas da Justiça e da Caridade presentes na Igreja Matriz de Santa Maria Maior de Vila Real afirma: “O fabrico será de Lisboa, de cerca de 1740, tipo Bartolomeu Antunes”. Este modo de classificação também se vê nas notações sobre: Antigo Palácio dos Marqueses de Minas, Lisboa; Quinta dos Azulejos, Lumiar, Lisboa, onde diz serem de “tipo e desenho”; Capela da Madre de Deus, Lisboa, que seriam de “tipo lisboeta Bartolomeu Antunes”; Passo da Rua da Cadeia, Portalegre.<sup>8</sup>

A segunda forma utilizada destaca a ideia de *ciclo oficial*. O pesquisador emprega, ao tratar de alguns conjunto, termos distintos com a mesma conotação, como *ciclo artesanal* ou *oficina*. Ao tratar da Igreja de São João Batista, de Lisboa, registra que “Os azulejos pertencem aos ciclo de Bartolomeu Antunes, de molduras em mísulas e anjinhos”. O mesmo se vê nas anotações sobre: Antigo Convento de Santa Cruz, Viseu; Rua São Filipe Neri, nº 80, Lisboa; Capela e Quinta de Barruncho, Lisboa; Igreja de Nossa Senhora da Assunção, Lisboa; Chafariz de Nossa Senhora do Largo dos Paços do Conselho, Montemor o Novo; Igreja de Santo Antonio dos Capuchos, Faro.<sup>9</sup>

A última abordagem diz respeito à feitura dos azulejose abarca terminologias como *fabricação de*, *pintura de* ou apenas, *de Bartolomeu Antunes*, como utilizado na análise dos painéis da Igreja de São Romão, em Lisboa: “São três painéis muito notáveis, de boa pintura, fazendo até lembrar trabalho de Bartolomeu Antunes, se bem que o azul seja um pouco claro”. Casos semelhantes são os da Capela de Nossa Senhora do Monte Carmo, Lisboa (p. 200), da Quinta dos Inglesinhos, Lisboa, e da

---

<sup>5</sup> MAIA, Pedro Moacir. **Os cinco sentidos, os trabalhos dos meses e as partes do mundo em painéis de azulejos no Convento de São Francisco, em Salvador, Bahia**. Brasília: Senado Federal, 1990, p. 10.

<sup>6</sup> FLEXOR, Maria Helena O.; FRAGOSO, Frei Hugo (Org.). **Igreja e convento de São Francisco da Bahia...** p. 219.

<sup>7</sup> SIMÕES, J. M. Santos. **Azulejaria em Portugal no século XVIII**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979 Ainda que este livro tenha sido publicado após o falecimento do investigador, parte de seus registros de pesquisa e observações.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 115, 261, 269, 322, 388.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 329, 118, 281, 300, 320, 415, 425-6.

Igreja de Nossa Senhora da Assunção, Lisboa, em que é destacada a parceria com Nicolau de Freitas.<sup>10</sup>

Os escritos de Santos Simões revelam múltiplas interpretações sobre a atuação deste indivíduo. Ao encontro de Simões, ainda na década de 1990, José Meco ponderava que a obra de Bartolomeu Antunes era, sim, fruto da oficina que também pertencia a Nicolau de Freitas.<sup>11</sup> Pairava uma dúvida: em sendo pintor, por que razão não pertencia à Irmandade de São Lucas, como os demais pintores de sua época? Sobre esta questão Vítor Serrão, em seu livro dedicado ao barroco na arte portuguesa, afirma:

o pintor Bartolomeu Antunes (1688-1753), menos bem estudado, e também mais convencionalizado quanto ao desenho e quanto ao sentido decorativo das cercaduras, é discutida a sua verdadeira actividade no campo da azulejaria, pois se confunde muitas vezes com a de responsável de instalações cerâmicas, que seguramente exerceu, podendo algumas das obras consideradas como suas ser, afinal do pintor de azulejos Nicolau de Freitas, seu ‘sócio’ na oficina. Mesmo assim, considera-se autor de algumas obras importantes de Barroco tardo-joanino. [sic].<sup>12</sup>

O historiador da arte lusa inclui em seu texto a controversa sobre a figura de Antunes, entretanto, mantém a crença em sua atividade de pintor, além de proprietário de uma oficina.

Meses após o lançamento do livro de Vítor Serrão, foi publicado por Antonio Celso Mangucci um artigo que defendia uma nova visão sobre Bartolomeu Antunes.<sup>13</sup> Mangucci lança mão de documentação inédita do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa. E, por intermédio de suas indicações, pudemos localizar e consultar o inventário de Bartolomeu Antunes.

Bartolomeu Antunes nasceu em 1688 e faleceu em 1753. Sua documentação inventarial apesar da capa bastante deteriorada pelo tempo, oferece ricas informações – registro de bens, seu testamento feito em Março de 1753, além de distintos requerimentos de pagamentos pendentes. A partir de cada um destes “*corpus* documentais” podemos obter informações pessoais, assim como indícios de suas relações e atividades no campo da azulejaria.

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 309, 200, 271, 337.

<sup>11</sup> SIMÕES, J. M. Santos. Azulejaria portuguesa na Bahia. **Revista Oceanos**. Lisboa, n. 36/37, p. 52-86, p. 60,61, out.1998/mar. 1999.

<sup>12</sup> SERRÃO, Vítor. **História da arte em Portugal**: O barroco. Lisboa: Editorial Presença, 2003, p. 224.

<sup>13</sup> MANGUCCI, Antonio Celso. A estratégia de Bartolomeu Antunes: mestre ladrilhador do Paço (1688-1753). **Al-Madan**. 2ª série, nº 12, p. 135-148, dezembro de 2003.

Através de seu testamento, lavrado em 12 de março de 1753, identificamos práticas comuns ao mundo luso do setecentos e informações pessoais que nos auxiliam a compreender quem foi Bartolomeu Antunes. O documento segue os padrões de sua época. É iniciado por um prólogo dedicado a agradecimentos a Deus, como uma oração formal, e seguido pela nomeação dos herdeiros. O testador preocupa-se, como era costume, em “encomendar sua alma” e registrar os compromissos firmados, assim como seus bens e suas dívidas. No codicilo<sup>14</sup> lavrado dois dias depois do testamento, são citados nominalmente os parentes, fora do grupo de herdeiros diretos, que seriam beneficiados após sua morte. Como no codicilo não há informações contrárias ao texto testamentário, mas complementares, trataremos-os como documentos em conjunto.

Bartolomeu Antunes era casado com Maria Caterina da Apresentação a quem nomeia como sua principal herdeira. Fruto deste matrimônio são os oito filhos e herdeiros: Joana Caterina, José Antonio, Anna Josefa, Antonio Antunes, Brazila Margarida, Gertrudes de Jesus, Francisco Xavier de Passos e Fernando Antonio. Sobre alguns deles dispomos de informações adicionais. José Antonio era padre, presbítero do hábito de São Pedro. Joana Caterina era casada com Nicolau de Freitas, que trabalhara com Bartolomeu em sua oficina. Da cota recebida por esta filha seriadescontado o dote oferecido na ocasião de seu casamento e consideradas dívidas de seu pai com seu esposo.<sup>15</sup>

O testador era morador da Freguesia dos Anjos, na cidade de Lisboa. Vivia na Calçada do Monte, junto à Rua das Olarias. Endereço que até os dias de hoje se mantém na capital portuguesa. No codicilo lê-se:

Saibam quantos este Instrumento de Aprovação virem que no ano de nascimento do Nosso Senhor Jesus Cristo de mil setecentos cinquenta três em quatorze dias do mês de Março na cidade de Lisboa, junto às Olarias, no princípio da Calçada do Monte aposentos em que vive Bartolomeu Antunes, *mestre do Ofício de Ladrilhador*.<sup>16</sup>

Sobre seu ofício a documentação é clara. Bartolomeu não era um pintor de azulejos como durante longo tempo se conjecturou, mas sim um “mestre do ofício de ladrilhador”, o que explica seu não pertencimento à Irmandade de São Lucas.

---

<sup>14</sup> Codicilo é documento através do qual se modifica e/ou confirma parte de um testamento. Nestecaso, o codicilo data de 14 de março de 1753 e faz parte do corpus inventarial de B. Antunes.

<sup>15</sup> Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Casa da Suplicação. Inventários Orfanológicos. Letra B. Maço 20. Caixa 587. Bartolomeu Antunes. Testamento de Bartolomeu Antunes. f. 1.

<sup>16</sup> *Ibidem*. Codicilo. f. 1v [grifo nosso]

No trabalho de uma olaria as funções eram definidas, como acontecia nas oficinas de marcenaria da mesma época. Cabia ao *oleiro* dar conta de aspectos técnicos da obra e ao *ladrilhador* a articulação com a olaria e com os pintores. O *azulejador* tratava das obrigações com os encomendadores. Havia ainda *oficiais oleiros* e um *medidor*, responsável por conferir se os azulejos aplicados estavam de acordo com as cláusulas contratuais e, é claro, os *pintores*. Entretanto é preciso ponderar sobre a flexibilidade destas funções, podendo um indivíduo assumir mais de uma atividade simultaneamente, ou mesmo, intercalar a atuação em distintas áreas.<sup>17</sup> A figura de Bartolomeu Antunes é emblemática, pois a este indivíduo, chamado mestre ladrilhador caberia o contato com o encomendador e a coordenação da obra.

Com tais informações é possível compreender com maior amplitude a inscrição que aparece no painel da capela-mor do Convento de Salvador. As referidas *olarias de Lx<sup>a</sup>* localizavam-se na Freguesia dos Anjos, próximas à residência de seu proprietário *B<sup>meu</sup> Antunes*. O painéis, de acordo com a inscrição, datam de 1737, período em que o mestre ladrilhador estava em plena atividade, como se pode comprovar através da documentação notarial de Lisboa.<sup>18</sup>

A inscrição do painel de Salvador não é única. Na Igreja de Nossa Senhora de Nossa Senhora da Oliveira em Matacães, Lisboa, há, na capela-mor, duas inscrições cujas informações apresentadas são bastante semelhantes ao caso ao qual este trabalho é dedicado. Na parte inferior da cercadura dos painéis há informações complementares. Do esquerdo lê-se *B<sup>meu</sup> Antunes a fes em Lix<sup>a</sup>* e, do direito, *Na era de 1736*.<sup>19</sup> O mesmo se vê na Igreja de São João o Novo, no Porto, em que nos azulejos consta que *B<sup>meu</sup> Antunes a fes em Lix<sup>a</sup> nas olarias no anno de 1744*.<sup>20</sup>

Caso distinto e singular está nas paredes do Convento dos Loios, em Braga. Em uma das capelas laterais que se encontram duas inscrições que desencadeiam novas questões. Do lado direito lê-se *Nicolao de Freitas, a pintou* e do lado esquerdo *Bartolomeu Antunes afes em Lix<sup>a</sup> nas olarias no anno de 1742*.<sup>21</sup> A presença das duas referências faz lembrar o padrão das gravuras que serviram recorrentemente aos pintores que compunham as cenas azulejares nas quais encontram-se, com frequência, indicações do inventor – *inv.* – e do gravador – *sculp.*

<sup>17</sup> Sobre tais aspectos funcionais das olarias agradeço às contribuições de Rosário Salema, doutoranda da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, através de boas conversas e de sua comunicação “Entre santos e os anjos: a produção azulejar na Lisboa do século XVII” por ocasião do encontro intitulado “Um gosto português: o uso do azulejo no século XVII”, organizado pelo Museu nacional do Azulejo, em junho de 2010, em Lisboa.

<sup>18</sup> Arquivo Nacional da Torre do Tombo. 1º Cartório de Notas de Lisboa. Ofício B. Caixa 57. Livro 606. f. 69-70.

<sup>19</sup> Cf. SIMÕES. *Azulejaria em Portugal no século XVIII...*, p. 327.

<sup>20</sup> Cf. *Ibidem*, p. 110-111.

<sup>21</sup> Cf. *Ibidem*, p. 95-96.

Exemplo desta prática pode ser visto nas gravuras de Demarne que compõem sua *Histoire Sacrée de laprovidence et de laconduite de Dieu sur les hommes*.<sup>22</sup> Parte das 500 estampas foram feitas a partir de pinturas do renascentista Rafael Sanzio, casos devidamente indicados nas cenas gravadas por Demarne através de pequenas inscrições *Raphael inv*, em outros não usa abreviações e assinala *Raphael invented*. Abaixo da legenda também é possível ler *Gravé par de Marne*. O caso deste álbum de estampas é exemplar pois os pintores de azulejos fizeram largo uso para compor os painéis historiados, como pode ser visto no claustro do convento franciscano de Recife.<sup>23</sup>

A indicação de Nicolau de Freitas como pintor do painel oferece uma informação objetiva. O exemplo do Convento de Loios evidencia uma distinção entre o pintor, Nicolau de Freitas, e o mestre ladrilhador, B. Antunes. Em todos os registros vinculados a ele há o uso de uma mesma estrutura e um mesmo termo *afes*, a fez. Considerando sua época e as especificidades da produção azulejar, o que tal termo indicava?

No dicionário setecentista de Rafael Bluteau o verbete *fazer* possui um campo semântico abrangente.<sup>24</sup> Derivado do latim *facere*, pode indicar ações práticas ou atividades de cunho religioso, como “fazer votos, ou orações”. Tomando as inscrições como guias destacam-se alguns dos diversos sentidos detalhadamente descritos por Bluteau: *fazer alguma obra, fazer um painel, fazer ou compor alguma obra de engenho* e, especialmente, *conduzir*. A ideia de *conduzir* parece-nos apropriada se considerarmos seu ofício de mestre ladrilhador.

Voltemos ao testamento. Após encomendar sua alma e especificar o número de missas que deveriam ser feitas em seu nome e em nome de seus pais e parentes já falecidos, o testador informa

que eu estou fazendo ou por minha ordem a obra de azulejos, e ladrilhos da Santa Basílica Patriarcal por conta da qual tenho recebido a quantia de dois mil cruzados, os quais se levarão em conta no ajuste final da mesma obra.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> DEMARNE, M. **Histoire Sacrée de la providence et de la conduite de Dieu sur les hommes**. Paris, 1728/ 1730, 3 vol.

<sup>23</sup> Cf. BORGES, S. B. G. **Em azul e branco: Azulejaria portuguesa no Convento de Santo Antônio – Recife, século XVIII**. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Escola de Belas Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

<sup>24</sup> Fazer. In: BLUTEAU, Padre D. Raphael. **Vocabulário Portuguez, e Latino**. Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva/ Impressor de Sua Majestade, 1716. Tomo 4, p. 49-52.

<sup>25</sup> Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Casa da Suplicação. Inventários Orfanológicos. Letra B. Maço 20. Caixa 587. Bartolomeu Antunes. Testamento de Bartolomeu Antunes. f. 2v. [grifo nosso]

O vocabulário utilizado pelo mestre ladrilhador em seu testamento mantém a mesma essência do que é escrito nos painéis. O uso do verbo *fazer* denota a ideia de realização de uma obra, em conformidade com o sentido apresentado por Bluteau. Em seguida, Bartolomeu Antunes ratifica o compromisso firmado e informa com segurança que seu “filho Antonio Antunes, dará conta”.<sup>26</sup>

Mas esta não era única obra a que se dedicava. Considerando o número de conjuntos azulejares atribuídos a sua oficina, como bem registra Santos Simões em seus inventários, era de se esperar que encomendas fossem realizadas simultaneamente.

Declaro outrossim, que a obra do Desembargador João Marques Bacalhao no ajuste final dela, se levará em conta todos os recibos, que o mesmo Desembargador tiver meus em seu poder, esta é pelo que pertence a obra de Arroios; e pelo que respeita a obra de Santa Catherina de Riba Mar pertencente ao mesmo Desembargador. Em meu poder tenho o rol de conta ajustada, pela quase se ajustarão as contas finais.<sup>27</sup>

Bartolomeu Antunes atendia a clientes, termo caro a Michael Baxandall, distintos.<sup>28</sup> Sua oficina oferecia seus serviços a pessoas ilustres e à Igreja. Julgamos, a partir da consulta à documentação do Arquivo Histórico Ultramarino que o referido Desembargador tenha sido, nas primeiras décadas do setecentos, Ouvidor-geral da Capitania de Pernambuco, no Brasil,<sup>29</sup> e que, na segunda metade do século, tenha atuado como “Desembargador, membro do Conselho do Rei servindo como Presidente da Junta de administração do Tabaco”.<sup>30</sup> Domingos Loreto Couto em seu *Desagravos do Brasil e Glórias de Pernambuco* dá destaque ao, então, Ouvidor da Capitania apresentando-o elogiosamente.<sup>31</sup>

Todavia, mais do que investigar a biografia deste homem nos interessa perceber o movimento atlântico de indivíduos e suas obras. Bartolomeu Antunes atendia encomendas do aquíém e do além mar. Seus clientes se movimentavam pelo Império português assim como os azulejos feitos em sua oficina. Não há como estudar, analisar, os painéis de azulejos das paredes do Brasil, sem atravessar o oceano, do

---

<sup>26</sup> *Ibidem*. Testamento de Bartolomeu Antunes. f. 2v.

<sup>27</sup> *Ibidem*. Testamento de Bartolomeu Antunes. f. 2v-3.

<sup>28</sup> BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente**: pintura e experiência social na Itália da renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

<sup>29</sup> Cf: **Documentos manuscritos avulsos da Capitania de Pernambuco**. Recife: Editora da UFPE, 2006. (Maria do Socorro Ferraz Barbosa, coordenação geral)

<sup>30</sup> **Junta da Real Fazenda do Estado da Índia**: Livro 1688-1774. Lisboa: Centro de Estudos Damião Góes; CHAM, 2000-2001, p. 12. (Direção: Artur Teodoro de Matos)

<sup>31</sup> LORETO COUTO, Dom Domingos. **Desagravos do Brasil e Glórias de Pernambuco**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1981, p. 229. [Original do XVIII]

mesmo modo como fora feito séculos atrás, quando ideias e formas atravessavam o mar.

O registro escrito presente na capela-mor da igreja conventual de Salvador – *B<sup>men</sup> Antunes afes nas olarias de L<sup>x</sup>a no de 1737* – assume sentido mais amplo quando lido a partir da documentação e bibliografia pesquisadas. Acreditamos, portanto, não ser adequado tratar de *autoria* ou *autor* para indicar a atuação de Bartolomeu Antunes.<sup>32</sup> Para Rafael Bluteau *autoria* tem sentido de “prática forense” e *autor* tem significado abrangente que também não parece atender às especificidades do objeto em questão.

AUTOR - Aquele que dá principio a alguma cousa, & como *Actor, idest*, o instituidor, ou executor dela. (...) *Author* assim em Latim, como em Português, se diz das obras de engenho juntamente, & de mão. Das obras de engenho, he cousa comum. (...) Todos os bons Autores se hão de ler com estudo. (...) O author de hum crime. *Auctorcriminus*. *Martial*. Também se diz *Architectus, machinator, molitor sceleris*, não de todos os crimes, mas dos que com traças, & com premeditada, & secreta malícia se cometem.<sup>33</sup>

Constatado o equívoco do uso de tais termos, frequentemente utilizados pela historiografia da arte no Brasil, como então expressar a atuação de Bartolomeu Antunes?

Em *Novo Orbe Seráfico Brasílico*, frei Antônio de Santa Maria Jaboatão, cronista da Ordem dos Frades Menores, ao referir-se às “grades de pau preto de torno e retorcido” diz serem da “*fábrica* do Irmão Luiz de Jesus, religioso leigo”, conhecido como “o Torneiro”.<sup>34</sup> Para Bluteau *fábrica* pode ser “a casa, ou oficina, em que se fabricam alguns gêneros (...) arte, arriticio, feitio (...) fabricas no sentido moral, ideias, desenhos” [sic].<sup>35</sup>

Conforme a terminologia e vocabulário vigente no século XVIII, afirmamos, que os painéis são da fábrica de Bartolomeu Antunes. Não se trata de apontar autor ou autoria, mas de definir o local de fabrico e o responsável por sua *arte*, por seu *feitio*.<sup>36</sup>

<sup>32</sup> Authoria. In: BLUTEAU, R. **Vocabulário Portuguez, e Latino...**, Tomo 1, p. 685.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 684.

<sup>34</sup> JABOATÃO, Frei Antônio de Santa Maria. **Novo Orbe Seráfico Brasílico ou Chronica dos Frades Menores da Província do Brasil**. Recife: Assembléia Legislativa do Estado, 1980, Tomo 2, p. 267.

<sup>35</sup> Authoria. In: BLUTEAU, R. **Vocabulário Portuguez, e Latino...**, Tomo 4, p. 3.

<sup>36</sup> O nome da oficina de porcelana mais importante da segunda metade do século XVIII não é aleatório. A Real Fábrica do Rato foi criada em 1767 por Sebastião Almeida, que trabalhou com Bartolomeu Antunes e, segundo Celso Mangucci, era filho do pintor de azulejos Valentim Almeida. A Fábrica do rato funcionou até 1834 e sua produção foi intensa, atendendo em grande medida às encomendas da nobreza pós-terremoto.

Se tomarmos as três nomeações utilizadas por Santos Simões, anteriormente apresentadas, concluiremos que a ideia de ciclo oficial é a que melhor se adequa à nossa proposta uma vez que para este pesquisador os termos *fábrica* e *fabrico* estavam vinculados à crença em sua atuação como pintor.

Como proprietário de uma oficina azulejar, o mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes dispunha de bens que foram detalhadamente elencados em seu testamento. Após seu falecimento, foram novamente catalogados, compondo os registros inventariais para que fosse feita a divisão entre os herdeiros. Entre seus bens destacam-se peças de ouro, como pingentes, cordões e anéis, caixas de madeira entalhada, como a caixa de tabaco que foi herdada por seu filho Antonio. Na lista ainda constam colheres, garfos e facas de prata, painéis de pinturas, “lâminas de papel”, um retrato e espelhos, além de propriedades. Ao lado de cada um dos bens, em grafia e tinta distintas, está especificado o herdeiro de cada qual.

Em seguida, estão arroladas as dívidas, cujos registros de reclamação dos pagamentos podem ser consultados ao final do inventário. O primeiro deles reivindica o pagamento a Valentim de Almeida. “Diz Valentim de Almeyda *Mestre Pintor de Azulejo* que Bartolomeu Antunes já defunto me ficou devendo a quantia de dezesseis mil cento e trinta e seis réis procedidos da Pintura que o Suplicante lhe fez para algumas obras de seu ofício de Ladrilhador”.<sup>37</sup>

Valentim de Almeida foi um importante pintor de azulejos, responsável pelos painéis que compõem as paredes do claustro da Sé do Porto. A arquitetura gótica e os painéis do XVIII criam um espaço claustral cuja harmonia visual foi construída através dos séculos. O conjunto, de temática provenientes de *Cântico dos Cânticos* e dos *Salmos*, foi cuidadosamente estudado por Flávio Gonçalves. O pesquisador analisou documentos que comprovam a atuação de Valentim de Almeida como pintor dos referidos painéis e sobre seu modo de pintar, esclarece:

As figuras animando cenas, distribuem-se num primeiro plano de ambientes desafogados, envolvidas por um céu alto e, no solo, por detalhes bucólicos e arquitetónicos. Alongadas numa vasta profundidade, as paisagens só terminam na massa das montanhas e nas muralhas das cidades, onde bate o sol. De pé, e defronte da mulher amada, o pastor bíblico reflete em alguns casos, nas proporções e indumentária, o receituário maneirista, que as estampas dos livros por muito tempo repetiram. (...) A adaptação dos enquadramentos do azulejo à arquitetura gótica do claustro processou-se através de soluções exemplares, procurando-se que a estrutura vertical dos pilares pintados nos

---

<sup>37</sup> Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Casa da Suplicação. Inventários Orfanológicos. Letra B. Maço 20. Caixa 587. Bartolomeu Antunes. Reclamação de dívida de Valentim de Almeida. [grifo nosso]

painéis acompanhasse as linhas, paralelas, dos pilares de pedra, e fazendo-se com que os tímpanos dos painéis terminassem em ogiva, correspondendo ao arco quebrado das abóbadas medievais.<sup>38</sup> [sic]

Além das questões estéticas de absoluta integração entre arquitetura e azulejaria, Flávio Gonçalves enfatiza o valor desta obra ao considerar documentação que a vincula ao mestre pintor de azulejos.

A dívida foi reconhecida e, conforme documento assinado pelos herdeiros, paga a Valentim de Almeida em 17 de Outubro de 1754. Infelizmente não há como definir quais obras foram pintadas por ele. Contudo, fica evidente que Valentim de Almeida trabalhou com o mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes, como outros indivíduos de diferentes ofícios que também reclamaram seus pagamentos.

Diz João Lopes que Bartolomeu Antunes m<sup>e</sup> ladrilhador do Paço falecido da vida presente no dia quatorze de março do ano prox<sup>o</sup> passado de 1753 me ficou devendo a quantia de cinquenta e oito mil réis cento e vinte procedidos de *tijolo* que o suplicante me mandou para as obras do mesmo Paço.<sup>39</sup>

São cobrados por João Lopes tijolos fornecidos para obras do paço. Apesar de não existir referência a um edifício específico, sabemos que, para o século XVIII, este tipo de obra atendia a solares da fidalguia e da alta nobreza portuguesas.<sup>40</sup> Também reivindicaram dívidas os mestres pintores Joaquim de Brito, Sebastião de Almeida e Nicolau de Freitas.

No documento que comprova o pagamento feito, em 21 de Julho de 1754, ao pintor José dos Santos Pinheiro há uma dado que nos permite levantar uma hipótese sobre a dinâmica de funcionamento da oficina.<sup>41</sup> Antonio Antunes, filho que, como dito, honraria os compromissos do pai, passou a se intitular como “mestre do ofício de ladrilhador”. O título de mestre foi transmitido, após a morte de Bartolomeu

---

<sup>38</sup> GONÇALVES, Flávio. A data e a origem dos azulejos do claustro da Sé do Porto. In: **Suplemento Cultura de Arte de O comércio do Porto**. De 8 de fevereiro, 14 de março, 11 de abril e 11 de julho de 1972. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2060.pdf>, p. 266-267.

<sup>39</sup> Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Casa da Suplicação. Inventários Orfanológicos. Letra B. Maço 20. Caixa 587. Bartolomeu Antunes. Reclamação de dívida de João Lopes. [grifonosso]

<sup>40</sup> Cf. Paços. In: BLUTEAU, R. **Vocabulário Portuguez, e Latino...**, Tomo 6. p. 173.

<sup>41</sup> Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Casa da Suplicação. Inventários Orfanológicos. Letra B. Maço 20. Caixa 587. Bartolomeu Antunes. Reclamação de dívida de Jose dos Santos Pinheiro.

Antunes, para seu filho Antonio, indicando uma prática de transferência hereditária do ofício.

A partir destas informações podemos olhar para os azulejos da capela-mor da igreja franciscana de Salvador com novas lentes. Descartada a ideia de *autoria* e definido o conceito de *fábrica* caberia perguntar: Então quem pintou os tais painéis?

Esta pergunta carrega consigo outras ponderações. Em se tratando de uma oficina com atividades complexas e divisões de funções, temos uma enorme dificuldade em apontar nomes. Pensar na feitura destes azulejos, implica em problematizar a multiplicidade de fazeres e a pluralidade de indivíduos. Enfim, não há um único pintor.

Após a análise cuidadosa da documentação, o problema destes azulejos ganha amplitude e vai ao encontro da atual historiografia da azulejaria portuguesa. Ao longo do século XVIII, dispomos de um grande inventário de obras em todo o território luso – incluindo Brasil – e a partir das pesquisas mais recentes de um significativo número de pintores. Todavia, as investigações nem sempre são capazes de unir estes dois grandes conjuntos – de artistas e de obras.

Se relacionarmos a data que aparece no azulejo – 1737 – e os registros do *Livro dos Guardiães do Convento de São Francisco da Bahia* podemos dimensionar o tempo estimado entre a encomenda e sua aplicação nas paredes da capela-mor.<sup>42</sup> Grande parte da ornamentação do convento foi feita ao longo do século XVIII. Nos terceiros e quartos decênios as notações sobre obras para decoração e enriquecimento do espaço conventual se intensificaram. Frei Antônio das Chagas cujo guardianato se estendeu entre 1743-1746,

Mandou buscar uma imagem de N. P. S. Francisco de pedra mármore branca, com seu resplendor de cobre dourado, com cruz e crucifixo de mesmo para o nicho do frontispício da Igreja. Colocou uma imagem de S. Luís Bispo no seu altar, e outra de S. José, no altar da Glória. Assentou na igreja as sanefas das sepulturas de pedra mármore, repartiu-as de tijolo, e lhes pôs campas de tábuas; mandou fazer bancos novos para o corpo da Igreja, assentou os *azulejos de ambos os altares grandes da glória e S. Luís*, e neste colocou a Imagem de S. Pascoal Bailão, a um lado, e a de S. Diogo em o nicho inferior do meio. Acabou uma das bandas dos remates das tribunas da Igreja de madeira; assentou-as de ambas as partes, dourou-as e deixou-as em sua última perfeição. Deu também princípio a dourar o forro debaixo do coro; assentaram-se as duas pias de pedra lavrada, que mandou S. Majestade. Este Senhor mandou também, no

---

<sup>42</sup> **Livro dos Guardiães do Convento de São Francisco da Bahia (1587-1862).** Rio de Janeiro: Publicações do IPHAN/ Ministério da Educação e Cultura, 1978.

seu tempo, um ornamento inteiro de casulas e frontais de veludo negro para o cruzeiro, e capa de asperges. O dito Guardião mandou vir uma manga de cruz de tela preciosa com franção de ouro. Mandou fazer um resplendor de prata para N. P. S. Domingos. *Azulejou-se o salão que fica ao subir da escada da Sacristia*, onde pôs cinco painéis de Santos Bispos da Ordem: pôs no coro oito painéis perfeitíssimos. Mandou fazer na Enfermaria um grande guarda-roupa todo pintado; acabou o muro da Boa Viagem, circulando desde a casa dos Botes para os lados de Monserrate e tudo pela parte de terra até fechar na Portaria. Dourou os altares do Hospício, *azulejou a capela-mor, Igreja e frontispício*. Meteu, na Livraria, um jogo de Abulensis de 18 tomos.<sup>43</sup>

Este frade ao longo dos três anos que esteve a frente do convento foi responsável por importantes melhorias para a casa franciscana. Sua atuação englobou obras de douramento, aquisição de imagens e obras estruturais como o muro que cercava o terreno do edifício conventual. Destaca-se igualmente a aquisição de livros, cuja importância pode ser reconhecida por sua citação junto aos maiores feitos do dito frei.

A colocação dos painéis azulejares na capela-mor e da igreja é objetivamente definida, exatidão nem sempre encontrada na documentação conventual. Os painéis foram aplicados entre 1743 e 1746, ou seja, entre seis a oito anos, após a inscrição. Tal informação permite mensurar o tempo estimado entre a encomenda, a plena execução dos painéis, seu transporte de Lisboa para Salvador até sua efetiva aplicação. Ao comparar detalhes das pinturas em azulejos da capela-mor e dos painéis sob o coro alto é possível supor que tenham sido feitas pelas mesmas mãos – conjuntos que, conforme o *Livro dos Guardiões*, foram aplicados no mesmo período.

No guardianato de Frei Boaventura de São José (1746-1748) “azulejaram-se as quatro quadras do claustro” e durante a gerência de Frei Manoel de Jesus Maria (1749-1752) “azulejou-se e pintou-se a via sacra.”<sup>44</sup> Considerando a autoridade de Bartolomeu Antunes, a abrangência de suas atividades e a periodicidade indicada pela documentação poderíamos conjecturar que tenham sido da fábrica deste mestre ladrilhador os azulejos da igreja, do claustro e da via sacra do convento.<sup>45</sup> Os painéis da sacristia são anteriores aos demais e os da portaria foram colocados nas paredes

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 19-20. [grifo nosso]

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 20-21.

<sup>45</sup> José Meco afirma que seriam de Nicolau de Freitas os azulejos da “extraordinária obra da igreja, claustro e via-sacra do convento de S. Francisco, em Salvador”. MECO, J. Azulejo. In: RODRIGUES, Dalila (coord.). **Arte portuguesa da pré-história ao século XXI: Estética barroca II – pintura, arte efêmera, talha e azulejo**. Lisboa: Fubu Editores, 2009, p. 111-142, p. 135.

entre 1782 e 1783.<sup>46</sup> Além das diferenças formais, suas datações indicam que tenham sido feitas a partir de outras encomendas. Enfim, esta seria apenas uma hipótese pois qualquer afirmação definitiva neste sentido é infundada graças a ausência de documentos que a comprovem.

Os estudos sobre o mestre ladrilhador Bartolomeu Antunes e sobre os azulejos do convento franciscano de Salvador ainda não podem ser considerados finalizados. Este trabalho é resultado da confluência de fontes documentais e imagéticas com o intuito de compreender, ainda que em partes, as conjunturas dos processos artísticos no mundo atlântico. Novos documentos podem oferecer outras interpretações e respostas para tantas perguntas que envolvem as investigações sobre a arte setecentista luso-brasileira

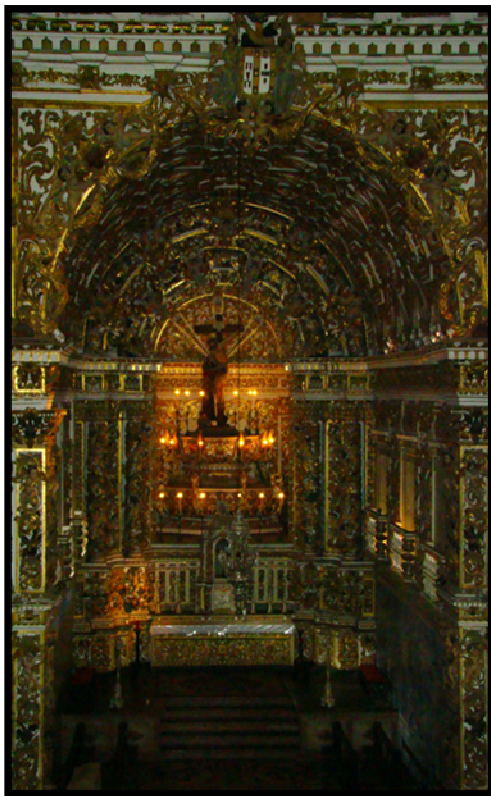


Imagem 1 - Capela-mor da Igreja do Convento de São Francisco, Salvador.

---

<sup>46</sup> **Livro dos Guardiães do Convento de São Francisco da Bahia (1587-1862)**..., p. 16, 26-27.



Imagem 2 - Painel azulejar. Capela-mor da Igreja do Convento de São Francisco, Salvador. Século XVIII.



Imagem 3 - Painel azulejar. Capela-mor da Igreja do Convento de São Francisco, Salvador. Século XVIII. (detalhe)