

caiana

Giuseppina Raggi
(CHAM-FCSH-UNL)

A pintura de quadratura no Brasil colonial:
continuidades e descontinuidades de uma forma
artística globalizada

A pintura de quadratura no Brasil colonial: continuidades e descon continuidades de uma forma artística globalizada

Giuseppina Raggi
(CHAM-FCSH-UNL)

Introducción

Ao longo de mais de 200 anos, a quadratura foi uma das tipologias de pintura monumental mais bem sucedida em Europa e a de maior difusão nos territórios do Brasil colonial, que se tornou o lugar extraeuropeu de maior concentração mundial de quadraturas. Os estudos sobre a circulação de modelos e artistas não questionam os motivos dessa abundância, geralmente assumida como evidência. Por que a quadratura vingou tanto no Brasil e ao longo de tanto tempo? Dos finais de século XVII até o século XIX as arquiteturas pintadas em perspectiva foram a principal tipologia de pintura monumental e muitas delas até resistiram ao branqueamento efetuado pelo gosto neoclássico convivendo com radicais transformações da talha nos interiores das igrejas do Nordeste.

Embora a reflexão sobre as regras da perspectiva, a teoria da arquitetura e a confluência entre elas começara na península italiana desde o século XV, a pintura de quadratura que se difundiu no Brasil colonial deve a sua matriz à arte de artistas bolonheses da primeira metade do século XVII. Pintores de frescos e expertos das artes funcionais para o recém-nascido teatro de ópera, esses artistas deram origem ao principal centro europeu de produção artística que aplicava o conhecimento da perspectiva aos domínios excêntricos da arquitetura (a *quadratura* como arquitetura pintada; a *cenografia* como arquitetura teatral e teatralizada; a *arquitectura*

efêmera como arte do construído temporâneo)¹. A reinvenção da pintura de arquiteturas em perspectiva alicerçava-se na vasta produção teórica sobre a arte de construir e as proporções das ordens arquitetônicas codificada pelos principais teóricos do século XVI, naturais de Bolonha ou dos seus arredores: Sebastiano Serlio (Bolonha 1475 - Fontainebleau 1554) e Jacopo Barozzi da Vignola (*Vignola* 1507 - Roma 1573).

Agostino Mitelli (Bolonha 1609 - Madrid 1660) e Angelo Michele Colonna (Rovenna 1600 - Bologna 1687) foram os mestres que deram à quadratura o estatuto de arte autônoma e complementar à pintura de frescos elaborada em Roma por Pietro Berrettini, conhecido por Pietro da Cortona (Cortona 1596 - Roma 1669)². Agostino Mitelli foi o responsável principal da reinvenção da quadratura. A sua imaginação espacial, o profundo conhecimento da regra da perspectiva, a qualidade dos seus desenhos coloca o pintor-quadraturista entre os maiores artistas italianos da primeira metade do século XVII. A perfeita união com Angelo Michele Colonna, com quem trabalhou para mais de trinta anos, deu origem a frescos que se tornaram exemplos incontornáveis para gerações de artistas. Eles trabalharam em Roma (palácio Spada Capodiferro), em Florença (em palácio Pitti e na residência do cardeal Giovan Carlo de Medici em via della Scala), em Genoa (palácio Balbi), Bolonha (vários palácios e a capela do Rosário na igreja de São Domenico) até irem para Madrid (1658-1662) a convite do rei Filipe IV para pintarem os palácios do Alcazar Real, do Buen Retiro e muitas outras obras.³ A arte de Mitelli e Colonna constituiu o fundamento da escola bolonhesa de quadratura e cenografia, onde Ferdinando e Francesco Bibiena alcançaram fama europeia ao longo do século XVIII.⁴ Durante as gerações sucessivas a Mitelli e Colonna, os quadraturistas italianos acostumavam em conjunto com pintores de figura, isto é, a realização da obra dividia-se entre o *quadraturista* propriamente dito, que realizava as arquiteturas pintadas e era experto na arte da perspectiva, e o *figurista*, que se encarregava de pintar as alegorias representadas no centro do *sfondato* (a abertura ilusionística no topo dos tetos que permitia projetar o olhar para o infinito a partir do espaço arquitetônico dilatado pela quadratura, isto é de um espaço

mensurável e aumentado graças à interligação da arquitetura real com arquitetura pintada).

Por isso, a pintura de quadratura distingue-se da pintura barroca de frescos geralmente entendida, onde predominam as figuras e as abobadas tornam-se espaços livres para seus voos. Em palácio Barberini (1636-1640), Pietro da Cortona escolheu não utilizar arquiteturas pintadas, marcando o início da pintura barroca romana, tal como Mitelli e Colonna em palácio Pitti (1637-1641) realizaram um dos principais modelos de quadratura da época barroca.⁵ A escola de quadratura florentina desenvolveu-se a partir das obras toscanas de Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna. Em 1701 o primeiro quadraturista que desembarcou em Portugal foi Vincenzo Bacherelli, natural de Florença, cuja formação, através da lição dos toscanos Rinaldo Botti e Jacopo Chivistelli, enraizava-se na arte dos dois mestres bolonheses.

Em finais do século XVII, a arte de Andrea Pozzo rematou com a obra-prima do fresco da nave na igreja de Sant'Inácio de Roma a tradição seiscentista da quadratura inaugurada por Mitelli e Colonna. O pintor jesuíta possuía extraordinário conhecimento da perspectiva e invulgar habilidade na pintura de figuras em fortes escorços. Atento também a difusão da própria arte, carregada de significados simbólico-religiosos, o seu tratado *Perspectiva pictorum et architectorum* (primeiro volume publicado em 1694; segundo volume em 1700) circulou pelo mundo inteiro, constituindo outra fonte fundamental para o desenvolvimento das artes baseadas no conhecimento das regras da perspectiva nas mais diversas parte do globo.

Perante este quadro geral, as perguntas iniciais especificam-se: o Brasil colonial é a terra extra-europeia onde se regista a maior, mais vasta e bem-sucedida difusão da quadratura com uma forte ascendência à matriz bolonhesa. É possível identificar razões que expliquem esta realidade?

Além disso, esse foi um fenómeno artístico induzido pela circulação de artistas e modelos ou foi motivado também por uma característica peculiar da quadratura que encontrou na cultura portuguesa uma sensibilidade particularmente receptiva? E se essa hipótese for demonstrada, é possível reconhecer essa peculiaridade na valência espacial da quadratura? Em outros termos, a quadratura vingou em Portugal e no

Brasil colonial por ser 'arquitetônica' além de ser, obviamente, arte pictórica? E se assim for, na complexidade da sociedade colonial do século XVIII quem se apropriou dessa arte? Por que razão e para que finalidade?

Sem dúvida alguma, essas são perguntas a resposta múltipla (e todas com seu grau de razão). Por isso, a reflexão será circunscrita principalmente a Salvador da Bahia, que é o ponto de partida da complexa história da quadratura no Brasil colonial.

Premissa: arquitetônico vs pictórico nas sensibilidades culturais da península ibérica

Num escrito de 2000, Fernando Bouza sublinhava *en passant* o “extraordinário interesse pelos saberes arquitetônicos que tiveram alguns membros da nobreza portuguesa” e identificou nessa propensão “um traço original do seu *ethos* enquanto grupo corporativo”.⁶ Para sustentar essa consideração, o historiador espanhol lembrava a origem lusitana dos mecenas de algumas das obras mais importantes realizadas no campo da arquitetura teórica e prática ao longo do século XVII. Por exemplo, a igreja de *San Carlo alle quattro fontane*, cuja construção contou com o investimento financeiro de D. Manuel de Moura e Corte Real, 2º marquês de Castel-Rodrigo, a quem Francesco Borromini dedicou também o seu *Opus architectonicum*, ou o tratado *Placita Philosophica* publicado por Guarino Guarini em 1665 e dedicado a D. Francisco de Mello e Torres, marquês de Sande. O interesse e a afeição para o saber arquitetônico distinguia a cultura de corte portuguesa, conotando “o gosto” e moldando “a opinião” da nobreza lusitana. O autor frisava como essa predileção se revelasse também no uso do imaginário metafórico. Por um lado, na literatura espanhola da época abundaram referências ao pictórico, isto é, “a imagem de um reino como *república pintada*”.⁷ Por outro lado os escritores portugueses preferiam similitudes arquitetônicas para representar o político.⁸

Se aplicamos esta sugestão crítica às dinâmicas da quadratura entre a sua origem bolonhesa e a sua difusão no Brasil colonial, a visão que se produz é impactante. Isso cruza-se com um dado até agora ignorado: no campo da pintura monumental o interesse para a representação de espaços arquitetônicos veríssimos afirma-se em

Portugal com extraordinária antecipação face aos outros países europeu. De fato, em finais do século XVI, o estaleiro da igreja jesuíta de São Roque a Lisboa tornou-se lugar de experimentação de arquiteturas pintadas em perspectiva.⁹ *Unicum* fora da península italiana, a idealização e realização da pintura do teto entre 1586 e 1588 valida a ideia do interesse pela arquitetura como traço peculiar da sensibilidade artística portuguesa.



Fig. 1 Francisco Venegas, Amaro do Vale (atr.), *Quadratura com ao centro o Triunfo da Santa Cruz e dos instrumentos do martírio*, 1588, óleo sobre tábua, 654 m², igreja de São Roque, SCML – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, Lisboa. © Laura Castro Caldas & Paulo Cintra

O debate ocorrido para a elaboração da pintura em São Roque oferece clara testemunha. Em 1586 resolveu-se mandar executar três desenhos pelos “melhores officiaes da terra”¹⁰ para que o rei D. Filippe I de Portugal (II de Espanha) elegeisse o melhor. Em 1587, um dos encomendantes da obra, o duque luso-português D. Juan de Borja y Castro (filho do duque de Gandia, D. Luís de Borja, que se tornará no tempo da viuvez, terceiro geral da Companhia de Jesus e será depois santificado), apresentou pessoalmente os três desenhos ao rei que aprovou “o que a nos cá nos contentava mais”¹¹, isto é, a solução ainda visível *in loco* (Fig. 1). Perdidos os três desenhos, podemos, no entanto, conjecturar sobre as suas características

predominantes. Provavelmente as duas opções descartadas apresentavam tipologias similares às dos tetos em caixotões da igreja do Hospital de Todos-os-Santos (Figs. 2 e 3)¹². Esse conjunto pictórico representava a obra mais recente e importante da cidade de Lisboa. Entre 1580 e 1590, Fernão Gomes executara o teto da nave e Francisco Venegas o da capela-mor entre 1582 e 1584. Vários elementos visíveis no desenho da capela-mor (o varandim semicircular em perspectiva, os cortinados fingidos, as alegorias dos Evangelistas nos quatro cantos do fólio) estabelecem uma evidente conexão com o teto de São Roque, justificando a atribuição da obra jesuíta ao mesmo Venegas.¹³



Fig. 2 Fernão Gomes, *Projecto para a pintura do tecto da nave da Igreja do Hospital de Todos os Santos*, 1580-1590, desenho, 523 x 665 mm, Biblioteca Nacional de Portugal, Secção Iconografia inv. D6R, Lisboa. © Luís Pavão - Atelier de Fotografia

O terceiro desenho apresentava a pintura atualmente visível, cujo teor arquitetônico se impõe como característica dominante. O claro intento quadraturístico dos encomendantes é confirmado pelo pedido de uma cópia da pintura do teto da igreja de *Santa Maria dell’Orto* de Veneza, enviado para Roma por Pedro Fonseca em 22 Maio de 1586.¹⁴ A pintura veneziana foi destruída no século XIX mas Giorgio Vasari deixou uma pormenorizada descrição, sublinhando a habilidade perspéctica do seus autores: o irmãos pintores Cristofano e Stefano Rosa. Pioneiros na pintura de quadratura, em 1556 realizaram “nel palco piano di Santa Maria dell’Orto, finto di pittura un corridore di colonne doppie torte [...] facendo un superbo corridore com volte a crociera”.¹⁵



Fig. 3 Francisco Venegas, *Projecto para a pintura do tecto da capela-mor da igreja do Hospital de Todos os Santos*, 1582-1584, desenho, 398 x 434 mm, Museu Nacional de Arte Antiga, Gabinete dos Desenhos, inv.666, Lisboa. © Arnaldo Soares, 1993/DGPC/ADF

A descrição da obra de São Roque publicada em 1645 pelo jesuíta Balthasar Telles sublinhava o carácter inovador da pintura, remarcando seu cariz arquitetónico obtido graças à perspectiva:

O [desenho] que mais contentou aos peritos, hé o que hoje aly vemos: a ordenança da obra hé de grande *architectura*, avulta muito ao longe, té conhecidos primores, notaveis arremeços; grandes valentias da arte; mostrandonos (entre curiosos emblemas, entre fermosas tarjas e engraçados brutescos) varios passos da Sagrada Escritura, e representandonos à vista quatro arcos também fingidos, q parece sustentam o mesmo tecto e entre elles se vê huns zimbórios abertos e humas cupulas também representadas q com hum alegre engano festejam os olhos verse enleados, quando cuydam que o vam d'estes zimbórios passa muito avante e sobe ao alto escondendose entre as sombras reflexas e entre os repercussos da pintura, achando aqui mais os olhos com admiraçam de que cuydam que vêm, que na delineaçam do que realmente alcançam, porque posto que a arte com que este artifice pintou, foy grande; com tudo o engenho com que fingio, foy mayor e isso vem a ser o que antigamente tanto louvou Plinio naquele celebrado Pintor

Thimante: *Omnibus eius operibus / intelligitur plus semper, / quam pingitur, e cum / ars summa sit, inginiū / tamen ultra artem est.*¹⁶

No teto da igreja jesuíta arte e engenho se entrecruzaram, antecipando qualidades próprias da quadratura do Seiscentos como “grande arquitectura avulta muito ao longe”, “engano”, “fingimento”, “admiração”. Por isso, esta obra coloca-se no território experimental dos contemporâneos frescos italianos,¹⁷ quando a cultura perspética da Itália do Norte estava a ser testada em Roma graças ao mecenato do papa Gregório XIII (1572-1585). Pertencente à família bolonhesa dos Buoncompagni, o pontífice chamou a Roma artistas e cientistas interessados nas múltiplas aplicações da perspectiva. A este círculo pertencia também Egnazio Danti que ampliou, comentou e publicou em 1583 *Le due regole della prospettiva pratica* deixado manuscrito por Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1573).

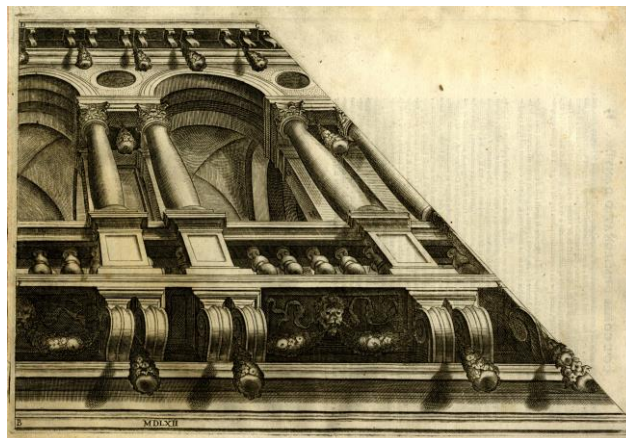


Fig. 4 *Quadratura do salão nobre de palácio Vizzani*, de Tommaso Laureti, gravura, in Jacopo Barozzi da Vignola – Egnazio Danti, *Le due regole della prospettiva*, 1611, Stamperia Camerale, p. 88, Roma. © Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna

Durante a realização do teto de São Roque, o arquiteto bolonhês Filippo Terzi (1520-1597) estava dirigindo as obras da igreja dos Jesuítas. Ativo a Lisboa desde 1577, antes de viajar para Portugal tinha desenvolvido a sua carreira em Pesaro. A corte do ducado de Urbino, a que a cidade de Pesaro pertencia, era afamada desde o século XV para reunir artistas e matemáticos estudiosos de perspectiva como, por exemplo, Piero della Francesca. A novidade do terceiro desenho elaborado para o teto de São Roque entende-se melhor se alicerçada na parte dedicada ao *Modo di fare le prospettive nei*

palchi e nelle volte che si veggono di sotto in su incluída por Danti no tratado *Le due regole della prospettiva pratica*.¹⁸ No texto, o matemático-astrônomo citava os exemplos pioneiros da pintura de arquiteturas em perspectiva: os frescos realizados por Vignola no palácio Farnese a Caprarola (*sala di Giove*, 1560-1563) e por Taddeo Zuccari (*sala dell'Aurora*, 1562-1563); os executados no palácio Vaticano na *sala dei Palafrenieri* (1582) e na *sala degli Svizzeri* (1583-1586) por ele, Egnazio Danti, junto com Giovanni e Cherubino Alberti; a abóbada da *sala Bolognese* pintada pelo bolonhês Ottaviano Mascherino em 1575, tal como a primeira *loggia* (cerca de 1580), realizadas para o papa Gregório XIII. Por última e maior novidade é citado o teto do salão nobre de palácio Vizzani, pintado em Bolonha em 1580 pelo siciliano Tommaso Laureti anteriormente ativo em Roma junto com os bolonheses, do qual foi anexa a gravura por ser “cosa rarissima [...] fatta com molto studio [...mostrando] quanto di questa nobile pratica [Laureti] sia intendente”.¹⁹ (Fig. 4)

Através da presença de Filippo Terzi a Lisboa, a lição de Jacopo Barozzi da Vignola, codificada nos tratados *I cinque ordini dell'architettura* (1562) e *Le due regole della prospettiva pratica* (1583), constitui o pano de fundo das obras realizadas na década de Oitenta na igreja de São Roque, que envolveram os principais artistas, literatos e mecenas da capital lusitana. O interesse para a arquitetura desdobrava-se nos campos da pintura de perspectivas arquitetônicas, tal como da cenografia e da arquitetura efêmera em ocasião da entrada solene do tesouro das relíquias doado por D. Juan de Borja em 25 de Janeiro de 1588.²⁰ Apesar de permanecer um *unicum* no panorama português até a chegada a Lisboa do quadraturista florentino Vincenzo Bacherelli em 1701, o teto de São Roque torna manifesta a predileção pela arquitetura que, ao longo do século XVII, moldará “o gosto e a opinião” não somente das elites lusitanas mas também das elites ultramarinas, nomeadamente a de Salvador da Bahia.

A construção de uma capital atlântica e a autonomia do debate artístico em Salvador da Bahia (1688-1690)

Um século mais tarde, no outro lado do Atlântico, eclodiu um debate que marca a primeira referência explícita à pintura de quadratura em

território americano. O acontecimento sufraga a ideia da afeição portuguesa pelos saberes da arquitetura e, ao mesmo tempo, demonstra o grau de autonomia e o maior anseio de inovação artística da colônia em relação ao reino de Portugal. Para entender os acontecimentos baianos, é preciso também ter em conta a profunda mudanças das artes europeias durante o século XVII. Da pintura do teto da igreja jesuíta de São Roque em Lisboa (1586-1588) até os projetos dos patrocinadores das obras na Sé da Bahia (1688-1690), na península italiana a pintura de quadratura tinha sido reinventada - como acima referi - pelos artistas bolonheses Agostino Mitelli (Bolonha 1609-Madrid 1660) e Angelo Michele Colonna (1604-1687), chegando à sua mais mirabolante expressão nos frescos de Andrea Pozzo na igreja de Sant'Inácio (1685-1694) em Roma.

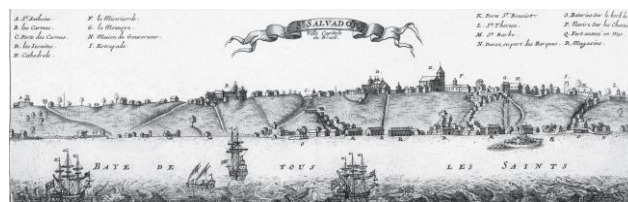


Fig. 5 François Froger, *St. Salvador, Ville Capitale du Bresil*. Gravura, 1696 in *Relation d'un Voyage Fait en 1695, 1696 & 1697 Aux Cotés d'Afrique, Détroit de Magellan, Bresil, Cayenne et Isles Antilles*, do francês François Froger, Paris, 1698. © <http://www.cidade-salvador.com/seculo17/froger.htm>

Politicamente, também, muito tinha mudado na península ibérica: a união das duas coroas de Portugal e Espanha (1580-1640) tinha sido acabada pela guerra de Restauração portuguesa (1640-1668). Os domínios imperiais portugueses tinham sido atacados e conquistados pelos holandeses e somente na segunda metade do século XVII começou o processo para transformar Salvador numa cidade monumental e numa capital atlântica. A sua centralidade no contexto global do império português não era induzida somente pela nova política ultramarina dos Braganças, mas era também configurada e construída pelas elites coloniais. Significativamente a Sé e a igreja dos Jesuítas foram reconstruídas e decoradas entre as primeiras igrejas da cidade e já se encontravam acabadas na viragem para o século XVIII. (Fig. 5)

Localizadas uma ao lado da outra representavam o centro nevrálgico do poder religioso. O debate sobre a adoção da quadratura como inovadora

tipologia pictórica para decorar os tetos da Sé envolveu as principais hierarquias da cidade: o chantre da Sé, o provedor-mor da Fazenda e os Jesuítas. A releitura da troca de cartas entre a colônia e o Conselho Ultramarino permite inverter as conclusões dos estudos críticos anteriores sobre esses documentos.²¹ As cartas não demonstram a ingerência da corte de Lisboa sobre as escolhas artísticas da capital do Estado do Brasil, nem “uma espécie de resistência ao entendimento da pintura cenográfica de perspectiva”²² sequer. Antes pelo contrário, as cartas revelam a centralidade de Roma como modelo da mais atualizada e afamada linguagem artística da época: a arte de Andrea Pozzo e a maravilha das suas quadraturas.

Mandado pelos deputados interromper as obras por falta de recursos “visto o estado em que se acha a Fazenda Real”,²³ em 1688 o chantre Francisco Pereira, superintendente das obras da Sé de Salvador, determinou assumir a seu cargo o que faltava por realizar. Entre 1689 e 1690 Francisco Pereira mandou entalhar

...os forros do cruzeiro da mesma talha do forro da capela-mor [...] a estante do coro, da mesma obra que são as cadeiras [...] acabara de ornar a sacristia de que já se ficavam servindo os capitulares [...] e querendo continuar o forro da igreja liso, para se pintar de perspectivas como intentava.²⁴

Porém, considerando que a capela-mor devia sobressair por magnificência às restantes partes da igreja e que a pintura de quadratura com uso do ouro (esta técnica tinha sido introduzida pela primeira vez nos frescos italianos de quadraturas por Mitelli e Colonna nas quadraturas de palácio Pitti para aumentar esplendor e opulência das pinturas), teria ficado mais suntuosa da talha ainda não dourada da capela-mor, o chantre

advertira [o provedor-mor] que não lhe parecia conveniente pintar-se e dourar-se o teto da igreja, não se dourando o da capela-mor e dos cruzeiros [...] e lhe] parecia melhor mandar continuar o forro do corpo da igreja com molduras bem relevantes que o repartissem em painéis na forma da obra do forro da igreja de Nossa Senhora de Loreto desta corte [1681-1684] e que ao custo destas molduras podia aplicar o que queria gastar na pintura e ouro, sendo liso o forro como

era o da igreja de São Roque desta cidade [1586-1588].²⁵

A referência à importante obra em caixotões do teto de Nossa Senhora de Loreto, a igreja da nação italiana em Lisboa, resulta como segunda opção perante o desequilíbrio entre capela-mor e nave da Sé. O chantre estava a observar os mandamentos tridentinos codificados por Carlo Borromeo em *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiae* (1577), onde se destacava a importância ritual, simbólica e decorativa da capela-mor em relação ao corpo da igreja.



Fig. 6 Andrea Pozzo, *Zimbório pintado*, 1685, óleo sobre tela, igreja de Santo Inácio, Roma. © casa-in-italia.com

A intenção de Francisco Pereira mandar pintar o teto “de perspectivas” devia-se à sua determinação que “no que tocava ao corpo da igreja [o teto] seria liso, porque [o chantre] determinava fazer pintado e dourado, também a sua custa, que para isso lhe viera um pintor insigne de Roma”.²⁶ Não se sabe quem foi o pintor de Roma presente nos anos Oitenta na Bahia. O que fica evidente é a vontade do chantre de perpassar o ambiente artístico de Lisboa, conectando diretamente Salvador de Bahia a Roma. Essa ligação justificava-se também pela novidade de adoptar a linguagem artística mais atualizada e admirada no contexto europeu da época. Essa novidade tinha a ver com a cúpula pintada sobre tela por Andrea Pozzo em 1685 e colocada no cruzeiro da igreja de Sant’Inácio em Roma. Essa obra tinha levantado espanto mundial pela eficácia dos ‘enganos

arquitetônicos' de Andrea Pozzo (**Fig. 6**).²⁷ Sem dúvida, através dos Jesuítas baianos, as informações sobre o sucesso e a novidade das quadraturas de Andrea Pozzo circularam em Salvador da Bahia, estimulando curiosidade e emulação.

Os Jesuítas estavam também acabando de construir e decorar sua igreja, localizada muito próxima da Sé, seguindo os modelos romanos da igreja *del Gesù* e de *Sant'Ignazio*, isto é, a nave única com abóbada de berço. A partir do generalato de Gian Paolo Oliva o debate sobre a decoração dos interiores das igrejas jesuítas tornou-se intenso e envolveu diretamente a arte de Pozzo, como demonstrado pelo documento *Punti da considerarsi intorno al dipingersi la volta dela chiesa di S. Ignatio* de 1688.²⁸ Esse documento circulava entre os padres superiores da Sociedade Iesu num momento em que, na Bahia, quer o chantre Francisco Pereira, quer os inicianos estavam cogitando sobre a decoração dos tetos de suas igrejas, respetivamente liso e abobadado. Para ambos as pinturas de Andrea Pozzo realizadas ou por realizarem ofereciam modelos de grande novidade. A Roma, depois da cúpula pintada em 1685, o pintor jesuíta estava projetando o mirabolante fresco da *Gloria de Sant'Inacio*, que realizaria entre 1691 e 1694.

Quando o rei de Portugal D. Pedro II mandou parar as obras da Sé da Bahia por falta de recursos, o chantre Francisco Pereira, em acordo também com o arcebispo Fr. Miguel da Conceição, continuou a investir nelas. Os acontecimentos de Salvador da Bahia revelam a ambição e a possibilidade das elites coloniais de não se conformarem às ordens régias e de assumirem a responsabilidade financeira e estética das suas escolhas artísticas. Além disso, demonstram o antecipo respeito a Portugal com que as elites de Salvador quiseram interagir com as dinâmicas artísticas globais e, privilegiando a quadratura, confirmaram também aquela predileção pelos saberes da arquitetura de matriz lusitana, que se afirmará concretamente no Brasil colonial com a chegada de António Simões Ribeiro na Bahia.

1735: o Big Bang da quadratura no Brasil e a centralidade de Salvador da Bahia

A chegada do quadraturista lusitano António Simões Ribeiro representou a oportunidade de dar forma concreta a uma linguagem já conhecida pelas elites da sociedade baiana. A

partir de 1735 a arquitetura pinta em perspectiva tornou-se um dos marcos fundamentais da arte do Brasil colonial. Os mais diferenciados grupos sociais a adotaram, ao longo do tempo, para decorarem seus templos e esse processo nada teve a ver com um fenômeno de "cópia", de reprodução passiva de um modelo europeu 'semi' ou 'mal-entendido'. Antes pelo contrário, a pintura de quadratura representa um dos campos artísticos mais interessantes para seguirmos em termos visuais a formação complexa da sociedade colonial. Patrocinada em contextos e por agentes diversos, essa forma artística adquiriu novos significados e diferentes motivos de apreciação.

A grande variedade quadraturística que se encontra no Brasil tem a ver também com uma causa prática que a separa das outras formas artísticas. As modalidades da sua circulação não correspondiam às dos outros objetos de arte. A quadratura não podia ser fisicamente transportada. Ao contrário da pintura de cavalete e dos objetos de arte móveis (imaginária, azulejaria, gravuras), a quadratura devia ser realizada *in loco* e requeria sempre a adaptação do modelo e da teoria à prática e à forma do suporte. A execução estava estritamente vinculada ao lugar arquitetônico para que é idealizada: as dimensões, a altura e a forma dos tetos a pintar, tal como as características do espaço arquitetônico (posicionamento de portas, janelas, vãos, dissimetrias e/ou simetrias dos *vuoti e pieni*) são elementos imprescindíveis a ter em conta no ato de elaboração projetual da pintura. Isto determinou a necessidade de ter *in loco* artistas hábeis neste campo. Embora a quadratura se fundamentasse em conhecimentos teóricos apurados, a leitura dos manuais sobre a perspectiva não permitia a realização concreta deste género de pintura a quem não tivesse tido uma aprendizagem junto com um mestre desta arte. A idealização e a execução da quadratura enraizavam-se na prática e no repertório formal elaborado em origem pelos mestres italianos. Em Portugal, António Simões Ribeiro aprendeu com a lição deixada por Vincenzo Bacherelli em Lisboa (ativo entre 1701-1721) e adquirida pelo seu mestre António Lobo.²⁹ A chegada do pintor à Bahia em 1735 despertou na capital do Estado do Brasil um entusiasmo pela quadratura bastante similar ao que se tinha desencadeado em Lisboa pela vinda de Vincenzo Bacherelli.³⁰ Ao longo de vinte anos (1735-1755, ano da sua morte),³¹ o artista atendeu às mais importantes

encomendas na cidade de Salvador, transformando os interiores de igrejas e sedes civis em espaços maravilhosos de forte impacto visual e simbólico. Ele veiculou em Salvador e na Bahia a realização prática de obras de quadratura, moldando-a para responder às exigências e às especificidades do novo contexto cultural, político e social. O sucesso alcançado pelo pintor determinou a sólida base para a criação do maior conjunto de pinturas de quadratura que, ainda hoje, existe no Brasil.

As pinturas para a Santa Casa da Misericórdia (1735) e o Senado da Câmara de Salvador (1736)

Logo após o seu desembarque, o grupo social mais poderoso da cidade testou a habilidade do pintor e a novidade da sua arte, incluindo-a na maior campanha de obras executadas pela Santa Casa da Misericórdia da primeira metade do século XVIII. Entre 1732 e 1735, a mesa da Santa Casa promoveu uma série de importantes intervenções artísticas, sendo provedor o cônego Francisco Martins Pereira. Como demonstrou Russell-Wood este período correspondeu ao momento de substituição da classe dirigente da Santa Casa.³² Durante o século XVII e até cerca de 1705 os provedores da Santa Casa pertenceram às famílias da aristocracia rural. Com o declínio das grandes famílias do Recôncavo, o perfil económico-social dos provedores do século XVIII mudou. A transição não foi imune de tensões e requereu a intervenção ativa do vice-rei nas eleições dos altos cargos da Santa Casa entre a década de Vinte e a de Trinta.³³ Além de poderosos homens de negócios unidos por parentesco às famílias tradicionais baianas, altos funcionários públicos e dignitários eclesiásticos começaram também a assumir cargos nos espaços coletivos da sociedade baiana. Francisco Martins Pereira fazia parte desta camada social e conseguiu dirigir a Santa Casa graças ao beneplácito do vice-rei Vasco Fernandes César de Meneses.³⁴ Durante a sua provedoria, ele sanou a gestão económica e financeira da Irmandade³⁵ e acompanhou o seu forte crescimento que, entre 1731 e 1735, tocou o ápice dos ingressos registados na primeira metade do século XVIII, acolhendo, nestes cinco anos, muitos portugueses oriundos das regiões do Douro e do Minho.³⁶

A nova direção da Santa Casa da Misericórdia serviu-se também das artes para afirmar seu mandado. A concentração de obras durante este quinquénio manifestou visualmente a eficácia do governo de Francisco Martins Pereira e a força do seu poder, facilitando a ascensão de novos atores sociais. Por exemplo, em todos os termos de ajustes das obras promovidas, o provedor é acompanhado por João de Miranda Ribeiro, mestre carpinteiro. Natural da arquidiocese do Porto, João de Miranda Ribeiro ingressou na Santa Casa baiana em 1717 e foi registado entre os irmãos menores devido à sua condição de oficial mecânico. A sua trajetória biográfica demonstra as possibilidades de ascender entre as malhas da sociedade de Salvador. Ele conseguiu acumular grande fortuna, tanto que o filho, Agostinho de Miranda Ribeiro, foi aceite na Santa Casa, em 1754, como irmão superior.³⁷ Mais interessante ainda é a constatação que, em 1733, isto é, durante o desenvolvimento da campanha de obras na Santa Casa da Misericórdia, João de Miranda Ribeiro, junto com outros cidadãos, pediu e obteve a autorização régia e apostólica para fundar o convento de religiosas franciscanas capuchas de Nossa Senhora da Conceição da Lapa,³⁸ cujas obras dirigiu e concluiu em 1744 e onde enclausurou as suas cinco filhas representadas no topo da pintura de quadratura do teto da nave realizada em finais do século XVIII.

A primeira obra de quadratura realizada na Bahia foi a do teto da capela-mor da igreja da Santa Casa da Misericórdia, em cuja Mesa João de Miranda Ribeiro participava. As obras tinham começado alguns anos antes da chegada de António Simões Ribeiro. Entre 1732 e 1735, os irmãos ocuparam-se, principalmente, da decoração da sala do despacho,³⁹ dos tetos dos dois coros da igreja e da renovação da capela-mor, onde mandaram construir o zimbório entre 1734 e 1735.⁴⁰ Em 1 de Maio de 1735, “visto estar já o zimbório cuberto da talha que se mandou fazer, hera mayor perfeição e asseyo para a capella mor que a dita talha fosse dourada, fazendose esta obra de sorte que parecesse mais agradável”,⁴¹ incumbindo para este fim o mestre dourador e alferes Manoel da Rocha Lordello. No dia 4 de Maio, foi ajustada a pintura de quadratura aproveitando da recém chegada de António Simões Ribeiro,⁴² pois

hera também necessário para mais ornato della que se mandasse pintar a

sua abobeda, com a perfeição que pedião as mais boas obras que se lhe havião feito, para que ficassem todas em boa comrespondencia [...] para mais magnificência da dita Capella mor. E considerando-se que havia pouco tempo, tinha chegado do reino hum Pintor por nome Antonio Simões Ribeiro, o qual era muito perfeito na sua arte; se tratou com elle de fazer a referida obra.⁴³

Em 30 de Junho de 1735, mandou-se “cobrir cornijas, ilhargas e tudo o mais q.^e esteve em cal do arco para dentro a capela-mor, tudo coberto em talha na forma do risco que se apresentou”.⁴⁴ A concepção da obra foi unitária e a quadratura respondeu perfeitamente às exigências dos encomendantes. A nova decoração da capela-mor, hoje desaparecida,⁴⁵ mostrava uma obra de arte total, onde arquitetura, pintura, talha e efeitos luminosos se acordavam para preencher globalmente o espaço, transformando-o numa ‘arquitetura maravilhosa’. Nenhuma parte da superfície de cal nas paredes e na abóbada ficou à vista, tudo foi recoberto por talha dourada ou arquiteturas pintadas. Neste conjunto artístico a quadratura jogou um papel fundamental, mostrando à cidade a sua potencialidade expressiva e o seu impacto visual. Escolhendo a quadratura, os irmãos da Santa Casa demonstram claramente seu interesse e apreço.

No tempo em que João de Miranda Ribeiro tomava parte ativa nas decisões da mesa da Santa Casa da Misericórdia, estava envolvido também com a Câmara de Salvador como pintor e como carpinteiro.⁴⁶ Ele pôde agir como intermediário na rápida difusão da quadratura na cidade. Em Outubro de 1736, isto é, no ano seguinte ao contrato para a realização da quadratura da capela-mor da Santa Casa da Misericórdia, António Simões Ribeiro estipulou com os vereadores de Salvador o “Termo de arrematação da pintura do forro da salla grande da Vereação do Senado da Câmara”,⁴⁷ para que recebeu o pagamento de 120.000 reis no dia 17 de Novembro do mesmo ano.⁴⁸ A pintura desse teto perdeu-se também. O que importa sublinhar é que durante o primeiro ano da estada de António Simões Ribeiro na Bahia, a quadratura já tinha sido escolhida em dois locais estratégicos para a representação dos poderes da cidade e da sociedade local: a Câmara municipal e a Santa Casa da Misericórdia.

A biblioteca do colégio jesuíta em Salvador (1737-1740)

Como já foi referido, a Sé e a igreja da Companhia de Jesus foram reconstruídas e decoradas nos finais do século XVII. Quando Ribeiro chegou, na Bahia os interiores dessas igrejas já estavam concluídos, mas os Jesuítas não renunciaram à novidade trazida pelo pintor lusitano incumbindo-o da decoração da sala da biblioteca do colégio. A escolha de não utilizar os artífices-irmãos da Companhia, como era costume, e mandar pintar o teto por ele confirma o interesse despertado. Esta peculiaridade determinou também a falta de registros documentais relativos a esta obra. A exceção de Carlos Ott e desde os escritos de Robert Smith, a crítica concordou na atribuição ao António Simões Ribeiro baseada na análise estilística. A proposta da sua datação por parte dos historiadores oscila entre 1735 e 1740.



Fig. 7 Produção joanina, *Ótica*, azulejos, Salvador, ex-colégio jesuíta, vão da escadaria da antiga sala da biblioteca, antes de 1742. © acervo pessoal da autora

Desde o século XVII os Jesuítas deram contributos fundamentais nos estudos científicos sobre a ótica e a perspectiva. Os dois volumes do tratado de Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, respetivamente de 1694 e 1700 mostravam as possibilidades de aplicação práticas dessa ciência e os azulejos do vão da escadaria da biblioteca baiana, assentes em 1742, demonstram esses interesses.⁴⁹ A alegoria da *Óptica* está colocada em frente à escadaria numa posição visualmente estratégica, estabelecendo uma direta conexão com a pintura do teto da sala, pois a ótica inclui os estudos matemático-perspéticos, em cujo alvo a quadratura se justifica e se entende (**Fig. 7**). Os azulejos da entrada no seu conjunto testemunham a abertura às ciências modernas e à herança

cultural do século XVII no ambiente educacional dos Jesuítas baianos. Fontes francesas são representadas para o estudo da Óptica, da Poesia, da Retórica e da História, mas a adoção da pintura de perspectiva no teto da biblioteca não se limitava à demonstração prática da ligação entre arte e ciência. A escolha da quadratura respondia a motivações mais profundas.

Em 2008, Luís de Moura Sobral propôs uma nova leitura da alegoria do *Triunfo da Sabedoria elevada pelo Tempo e a Fortuna* pintada no espaço central do teto.⁵⁰ O historiador decifrou a figura feminina, tradicionalmente identificada com a *Fortuna*, como *Ocasião*, considerando a presença das asas ligadas aos calcanhares, símbolos da fugacidade do momento em que a ocasião aparece.⁵¹ No pensamento jesuíta, a ‘ocasião’ ocupa um papel central para a decifração do ‘mistério’, isto é, o reconhecimento da presença do transcendente nas formas sensíveis do mundano.⁵² Os livros proféticos, que o padre António Vieira elaborou nos últimos anos da sua vida depois de ter voltado definitivamente ao colégio baiano, fundamentam-se na reflexão sobre o mistério e são referências importantes para explicar a escolha da quadratura.



Fig. 8 António Simões Ribeiro, *Triunfo da Sabedoria elevada pelo Tempo e a Ocasião*, 1737-1740, ex-colégio jesuíta, antiga sala da biblioteca, Salvador. ©acervo pessoal da autora.

Em 1696, um ano antes de falecer, padre António Vieira comentara as ordens recebidas pelo padre

geral Giovanni Paolo Oliva para se dedicar à publicação dos seus sermões: “querendo [o padre geral] que em lugar de *palácios altíssimos* me ocupasse em fazer choupanas, que são os discursos vulgares que até agora se imprimiram”.⁵³ Para sublinhar a importância dos textos que ansiava concluir, o padre jesuíta utilizava uma metáfora arquitetônica. Ele comparou os seus sermões a construções simples e os livros proféticos a palácios ‘altíssimos’, utilizando a imagem do ‘palácio’ em quanto a mais nobre das residências e acrescentando-lhe a qualidade da altura vertiginosa para visualizar uma construção capaz de se aproximar ao céu. A centralidade da obra de padre António Vieira para o mundo jesuíta luso-brasileiro motivou provavelmente a adoção da quadratura e o *Triunfo da Sabedoria* representado no topo da biblioteca baiana (Fig. 8). Esta conexão pode-se estabelecer graças ao conteúdo de uma carta inédita escrita pelo núncio apostólico de Lisboa no dia de 11 de Junho de 1737. O prelado escreveu à Santa Sé:

il 15 del passato si rappresentò nel Collegio Reale delle Arti della Compagnia di Gesù all’Università di Coimbra un dramma tragico intitolato = Il Trionfo della Sapienza = in cui fu molto lodata la gran letteratura del P. Antonio Vieira della Compagnia già defonto e ben noto per la grandezza del suo ingegno e per l’opere lasciate impresse. Il tutto fu regolato dal padre Giovanni Moura, maestro di lettere umane della medesima Università. Numerooso popolo ricorse per essere spettatore di tale funzione che si rese maggiormente plausibile per il buon ordine e vaghezza del teatro e per l’eccellenza della musica che vi fu convocata.⁵⁴

Este documento revela a interdependência de eventos artísticos e culturais entre os dois lados do Atlântico. Enquanto em Coimbra os Jesuítas do Colégio das Artes representavam o drama em música *O Triunfo da Sabedoria* (1737), logo depois pintava-se na Bahia o mesmo tema, utilizando a mesma estratégia da arte da perspectiva válida quer no campo da cenografia teatral quer no da quadratura.

Entre 1737 e 1740 o padre Plácido Nunes foi eleito reitor do colégio baiano. Ele é a figura-chave para identificar o idealizador do programa

iconográfico-simbólico e para justificar a opção pela quadratura. O reitor foi definido por Serafim Leite, “um dos homens mais cultos do seu tempo, admirador de Vieira e como ele homem de bibliotecas”.⁵⁵ Os catálogos trienais da Companhia de Jesus descrevem-no como o literato mais destacado entre os Jesuítas no Brasil da primeira metade do século XVIII, após a morte do padre Alexandre Gusmão. Português de nascimento, Plácido Nunes cresceu na Bahia fazendo a sua profissão de fé em Salvador.⁵⁶ Em 1722 foi responsável pela organização e decoração da biblioteca do colégio do Rio de Janeiro, revelando gosto e atenção pelo trabalho artístico.⁵⁷ Em 1730, foi reitor do colégio de Olinda e *Consultor* no colégio de Recife em 1735; em 1737 reitor do colégio da Bahia; em 1740 ocupou a função de *Consultor Provinciae*, que manteve até 1755, ano da sua morte.⁵⁸

A notícia – e talvez o libreto também – do “drama tragico” representado em Coimbra em 1737 circulou nos ambientes jesuítas luso-brasileiros, se tornando fonte de inspiração para a elaboração do programa iconográfico baiano. O fato de escolher o mesmo tema do drama vai além da mera coincidência. O teto baiano mostra *O Triunfo da Sabedoria* no espaço celeste do *sfondato*. A partir da sala da biblioteca, isto é o espaço do estudo e do conhecimento dos alunos do colégio, a quadratura ‘edificava’, simbólica e perspectivamente, os ‘palácios altíssimos’ da Sabedoria capaz de alcançar a capacidade de decifrar o mistério até ao divino *Triunfo da Sabedoria* que é manifestação da Providência Divina. Plácido Nunes possuía a formação, o conhecimento e a sensibilidade para transformar em imagens pictóricas, o “drama” representado em Coimbra. Apesar de não se ter encontrado o libreto, a representação teatral juntava às letras que enalteciam o pensamento e a obra de Vieira, a música e os efeitos cenográficos próprios da maravilha barroca e da tradição do teatro jesuíta. Sem propor o mesmo tipo de evento (o espetáculo teatral), padre Plácido Nunes o traduziu em pintura. O lema horaciano *ut pictura poesis* encontra, nesta conexão atlântica, uma transfiguração que ultrapassa a estrita relação entre palavra e imagem, mas abrange todas as artes envolvidas nos dramas teatrais em música. Os efeitos ilusionísticos eram partes integrantes da representação, incluindo mutações de cenas e maquinas que permitiam ‘aparições’, ‘epifanias’, ‘triumfos’, ‘elevações para o céu’. Adotar a quadratura significava recriar o

efeito teatral do *Triunfo da Sabedoria* realizado em Coimbra. O uso da perspectiva permitia construir pictoricamente ‘palácios altíssimos’ e elevar em glória a Sabedoria, tal como a cenografia tinha permitido representar o seu triunfo em Coimbra. Quadratura e cenografia são ambas artes teatrais, graças ao seu fundamento na perspectiva.

A presença de António Simões Ribeiro na Bahia permitiu traduzir em pintura a quintessência do pensamento do padre António Vieira com mesmo impate de maravilha criado pela complexa maquina do teatro em música montado em Coimbra. O reitor Plácido Nunes foi o mentor desta operação, mandando representar perante os olhos dos noviços e dos filhos das elites baianas que no colégio se formavam o valor do pensamento teológico e profético do padre António Vieira e da Companhia de Jesus.

A quadratura nos conventos franciscanos da Bahia (1741-1743 e 1749-1750) e na igreja da Ordem Terceira de Santo Domingos (1743-1745)



Fig. 9 António Simões Ribeiro, *Quadratura*, Salvador, igreja de São Francisco, 1741-1743, tetos dos transeptos laterais. © acervo pessoal da autora.

A apreciação da quadratura por parte dos Franciscanos da cidade de Salvador foi imediata também. Eles responderam de forma entusiasta à nova linguagem artística, apesar da sua igreja estar já em estado avançado de acabamento quando António Simões Ribeiro chegou à Bahia. Optaram por lhe entregar a execução dos quadros do sumptuoso teto em caixotões da nave,⁵⁹ mandando pintar de quadratura as únicas superfícies lisas ainda não decoradas no interior da igreja: os dois tetos dos altares laterais de S. Luís e de Nossa Senhora da Glória (1741-1743).⁶⁰

Tendo em conta a forma desses tetos, o artista lusitano escolheu uma solução ilusionística integralmente arquitetônica e, em lugar do *sfondato*, pintou ao centro um lanernim com óculos abertos para o céu azul, criando um jogo de luz real e fingida com a máquina cenográfica dos monumentais altares de talha (**Fig. 9**).

Junto com os Franciscanos, outro grupo social, que estava a crescer em destaque e importância, mostrou interesse pela quadratura. Era a Ordem Terceira de Santo Domingos que construiu em Salvador a única igreja em todo o Brasil colonial.⁶¹ A vedação da entrada dos dominicanos, confirmada pelo rei D. Pedro II no começo do século XVIII, não impedira a constituição em 1723 dessa poderosa Ordem terceira, constituída inicialmente por irmãos de origem portuguesa já Terceiros dominicanos no reino.⁶² Maioritariamente homens de negócios, o seu re-agrupamento sociorreligioso enquadrava-se nas novas dinâmicas sociais frisadas por Russel-Wood em relação à substituição do grupo dirigente da Santa Casa da Misericórdia naqueles mesmos anos.⁶³ O fato de não ter havido longas demoras ou interrupções durante a construção da sua igreja confirma a força econômica dos irmãos. Além disso demonstra a sua vontade de se imporem no tecido social e político da cidade pois escolheram edificar na área do terreiro de Jesus, lugar simbólico por excelência do poder das ordens religiosas: defronte aos Jesuítas e ao lado e um pouco à frente dos Franciscanos. A igreja dominicana foi construída e completamente decorada em menos de vinte anos (1731-1747/48). Calculando o tempo que levaram as outras igrejas da cidade, esta sobressai por rapidez. Desde a formação do novo grupo, os Terceiros dominicanos queriam “por todas as formas porêem-se independentes com Igreja e Caza propria”.⁶⁴ A independência pretendida estendia-se também à questão da autonomia respeito à Ordem primeira sediada em Portugal.⁶⁵ Desde logo pediram a separação que chegou a ser aceite por breve apostólica em 1742 quando a Ordem Terceira de Santo Domingos passou a ficar sob a jurisdição ordinária eclesiástica. O arcebispo da Bahia nomeava o padre secular para a direção espiritual da comunidade, tendo de ser, este, irmão terciário dominicano também.⁶⁶ Enquanto grupo emergente na sociedade colonial baiana, a separação da Ordem primeira de Lisboa oferecia aos Terceiros dominicanos maior liberdade para moldarem sua própria identidade. Eles

mantinham vínculos com as Ordens Terceiras de Santo Domingos em Portugal, mas compartilhavam profundas relações locais e territoriais com os Terceiros franciscanos quer na cidade quer no Recôncavo, tal como com a Ordem de São Francisco, autônoma da Província de Portugal desde os finais do século XVII.

O estudo das quadraturas permite reconstruir essa trama de interconexões (territoriais, económicas, sociais, religiosas e artísticas) que, ainda, aguarda estudada e aprofundada. O ponto de partida dessa análise é a pintura da igreja da Ordem Terceira de Santo Domingos. Tradicionalmente atribuída ao pintor José Joaquim da Rocha em finais do Setecentos,⁶⁷ em anos recentes documentei a sua realização entre 1743 e 1745, introduzindo-a no catálogo das obras realizadas em Salvador por António Simões Ribeiro⁶⁸ (**Fig. 10**). No segundo livro do Tombo, começado em 1829 e atualmente guardado no arquivo da Ordem Terceira, encontram-se resumidos os principais eventos da história da comunidade desde a sua fundação.⁶⁹ Em 1737, isto é, no breve espaço de 6 anos, a igreja encontrava-se já acabada e estavam a serem assentados os altares colaterais.⁷⁰ No dia 13 de Abril deste mesmo ano, “com grande aparato e grandeza” foi trazido e posto na igreja o Santíssimo Sacramento⁷¹. A decoração global da nave ocorreu entre 1737 e 1745 e “a pintura do tecto da igreja”⁷² foi arrematada entre 1743 e 1745.



Fig. 10 António Simões Ribeiro, *Visão de São Domingos e pintura de quadratura*, 1743-1745, Ordem Terceira de São Domingos, nave, Salvador. © acervo pessoal da autora

Ao longo da década de Quarenta, os Terceiros dominicanos começaram a fortalecer a sua visibilidade no espaço urbano de Salvador. A autorização eclesiástica para dar início à procissão de Nossa Senhora do Rosário, ocorrida pela primeira vez no dia 8 de Dezembro de 1745,

efetivou a sua visibilidade exterior, marcada pelo luxo e o esplendor dos andores. Eles foram promotores de “funções brilhantes assim como fossem Semanas Santas”⁷³ e através da magnificência de festas e procissões os irmãos começaram a tecer alianças sociais, principalmente com os irmãos da Ordem Terceira de São Francisco. Em 1748, houve um

grande ajuntamento e convite que fizeram os Irmãos Mezaros à Meza da Ordem Terceira de São Francisco para assistir a Festa do Nosso Glorioso Patriarca São Domingos, em 4 de Agosto, assão brilhante e com grande etiqueta em que assistiu o Arcebispo.⁷⁴



Fig. 11 Escola de Antônio Simões Ribeiro, *Aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio e pintura de quadratura*, 1749-1750, convento de Sant'Antônio, sacristia, Cairu. © acervo pessoal da autora.

Esta aproximação entre Terceiros dominicanos e franciscanos é visualizada na pintura de quadratura realizada por Antônio Simões Ribeiro entre 1743 e 1745. A iconografia escolhida para o topo do teto da nave é a *Visão de São Domingos*: a Virgem intercede junto ao Cristo irado, apresentando-lhe a obra no mundo de São Domingos e São Francisco.⁷⁵ Essa mesma iconografia se encontra em algumas igrejas franciscanas do Recôncavo baiano, como, por exemplo, no convento de São Francisco do

Conde⁷⁶ e no convento de Santo Antônio de Cairu. Realizadas em datas posteriores, o caso do convento de Cairu manifesta a velocidade e a complexidade das dinâmicas de difusão da quadratura no Brasil colonial. Atualmente a nave da igreja apresenta uma pintura monumental de arquiteturas de pobre qualidade, cujo recente restauro trouxe à luz a inscrição: “Primeira pintura 1749. Reedificação da mesma 1875”.⁷⁷ Originalmente tratava-se de uma quadratura bastante similar à da Ordem Terceira de Santo Domingos, quer na estrutura da ilusão arquitetônica, quer na coincidência do mesmo tema iconográfico no topo do teto. A pintura do teto da sacristia, de boa qualidade, confirma o investimento realizado no convento e permite avançar a hipótese de Antônio Simões Ribeiro e a sua equipa ter sido envolvido nesta obra (**Fig. 11**). O eficaz efeito da perspectiva arquitetônica pintada e o estilo da *Aparição da Virgem e do Menino a Santo Antônio* representada no *sfondato* ao centro da quadratura confirmam a presença em Cairu de pintores hábeis que puderam se formar e colaborar com o mestre lusitano, criando as bases concretas para a explosão da sua difusão da quadratura em todas as terras do Brasil durante a segunda metade do século XVIII.

Considerações sobre a pintura de quadratura no Brasil colonial (2ª metade do século XVIII)

O processo de construção e decoração da igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia em Salvador é exemplificativo da passagem entre primeira e segunda metade do século. Como já referido, nos anos Trinta, os irmãos da Santa Casa da Misericórdia tinham renovado a capela-mor da sua igreja e os recém-congregados Terceiros dominicanos tinham acabado de construir a sua própria sede religiosa. Neste tempo começara também outra importante, mas demorada, empreitada: a construção da nova igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, localizada na antiga Ribeira e primeira ermida da cidade.⁷⁸ Às duas poderosas Irmandades aí sediadas, a do Santíssimo Sacramento e a da Nossa Senhora da Conceição, pertenciam irmãos membros, também, da confraria da Santa Casa da Misericórdia. Tratava-se de abastados portugueses e homens de negócios brasileiros que, em 1736, compartilhando o clima de efervescência artística da cidade, resolveram deitar abaixo a igreja velha para construir uma

nova “muito grande [...] para nella se poderem acomodar os fregueses em ocasiões de festa, e a gente Marítima que ordinariamente mora na mesma freguesia”.⁷⁹ De fato, a freguesia era a mais antiga e rica da cidade, abrangendo o porto, seus comércios, seu tráfego de mercadorias, de escravos, de viajantes. A nova obra comportou grande despesa, sendo toda construída com pedras de cantaria vindas do Reino e por mestres chamados de Portugal. Embora longe de estar acabada, e depois de quase trinta anos do início da construção, em Novembro de 1765, isto é, já sob o governo de Sebastião José de Carvalho e Melo, foi tomada a decisão de consagrar igualmente a igreja. O arcebispo D. Fr. Manoel de Santa Iñez (1762-1771) presidiu à cerimônia, conduzindo ao altar-mor o SS. Sacramento “em vestes pontificaes”, à presença do cabido, das ordens religiosas, das confrarias da matriz, do vice-rei conde de Azambuja e de “tudo quanto na Bahia havia de nobre e graduado”.⁸⁰ Dois anos mais tarde, em 1767, José Ferreira Cardoso da Costa, o provedor da Fazenda Real do Estado do Brasil enviou a Lisboa seu parecer sobre a qualidade da fábrica e a necessidade de concluir a obra, considerando o templo “o mais nobre e magnifico da cidade”.⁸¹ Em 1768 a Mesa da Consciência e Ordens confirmou o compromisso de 1645 da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição da Praia e o interesse da política artística ultramarina concentrou-se na igreja dos mercadores para que se transformasse na maior manifestação de sumptuosidade e poder da cidade.

O esforço financeiro conjunto das Irmandades, da coroa e dos fregueses permitiu realizar a cobertura da nave e acabar as obras internas em 1773. Em 1774 o pintor brasileiro José Joaquim da Rocha realizou a grandiosa quadratura do teto⁸² (**Fig. 12**). Os dogmas defendidos estrenuamente pelas monarquias ibéricas desde a Reforma luterana foram esplendorosamente reafirmados no interior da igreja: o mistério da Eucaristia e o da Imaculada Conceição. A quadratura adquiriu, nesta obra, dimensões invulgares quer no sentido da monumentalidade do espaço arquitetônico pintado, quer da complexidade do programa iconográfico que representa a *summa* teológica mais complexa e elaborada entre todas as quadraturas do Brasil colonial e do reino de Portugal também.

Na parte central do teto, as duas cúpulas fingidas conjugam os modelos de Andrea Pozzo com a

linguagem introduzida por Vincenzo Bacherelli em Lisboa e por António Simões Ribeiro em Salvador. Toda a pujança tridimensional da construção da quadratura visa edificar as verdades da fé católica até se abrir ao triunfo celeste do Santíssimo Sacramento e da Imaculada Conceição. A figura da Virgem domina o centro da representação pictórica.⁸³ No mundo celeste, representado pela abertura ao céu do *sfondato*, a Virgem intermedeia o plano divino com a totalidade do mundo terreno: *Europa, América, Ásia e África*.



Fig. 12 José Joaquim da Rocha, *Cordeiro místico, Nossa Senhora da Imaculada Conceição, alegorias dos quatro continentes e pintura de quadratura*, 1774, igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, nave, Salvador. © acervo pessoal da autora.

Pela primeira vez no Brasil colonial encontra-se a representação dos quatro continentes numa pintura de quadratura. Essa escolha iconográfica conecta-se com a progressiva afirmação no poder de José Sebastião de Carvalho e Melo, fortalecendo algumas das tendências detectadas já a partir da década de Quarenta. Na medida em que o processo de centralização do poder régio se impunha na corte de Lisboa, o espaço dinâmico da cidade de Salvador mudava seus equilíbrios. As operações de expulsão dos Jesuítas do Brasil, incumbidas ao conselheiro ultramarino José Mascarenhas Pacheco Pereira Coelho de Melo, foram concomitantes à cerimônia de abertura da Academia dos Renascidos, realizada em 6 de Junho de 1759 e por ele idealizada.⁸⁴ A centralidade atribuída ao retrato de corpo inteiro do rei D. José I, a quem os acadêmicos dirigiram “reverências profundas”,⁸⁵ evoca a convergência simbólica e espacial dada ao retrato de D. João V no percurso da ‘conquista da sabedoria’ na biblioteca de Coimbra. Os Renascidos afirmaram-se a partir da ligação com os Esquecidos, embora a ausência do vice-rei conde dos Arcos e do arcebispo D. José Botelho de

Matos revelasse, no ato de refundação, o deslizamento dos intentos acadêmicos para novos equilíbrios de forças, se comparados com a partilha coletiva da breve experiência dos Esquecidos. Os Franciscanos ocuparam uma posição de destaque dentro da nova instituição acadêmica. Frei António de Santa Maria de Jaboatão compôs o poema em honra de Sebastião José de Carvalho e Melo e, contemporaneamente, publicou em 1761 o *Novo Orbe Serafico Brasílico*.⁸⁶ A alegoria do frontispício visualizava de forma imediata a centralidade da presença franciscana no Brasil e a forte aliança da ordem com a coroa portuguesa.⁸⁷ A partir desse momento, na iconografia de quadratura patrocinadas pelos Franciscanos aparecem também a alegoria dos quatro continentes, que tinha sido anteriormente difundida pelos Jesuítas e pelo já citado fresco da *Gloria de Sant'Inácio e alegoria dell'opera missionaria dela Compagnia di Gesù* de Andrea Pozzo (1691-1694).⁸⁸ As Irmandades da igreja da Nossa Senhora da Conceição da Praia e os Franciscanos da Bahia convergiram em assumir o mandado de expansão mundial da fé católica. No mesmo ano de 1774 José Joaquim da Rocha pintou também o teto da portaria do convento de São Francisco onde, ao centro, é representada a missão universalista dos Franciscanos no mundo. Aqui as alegorias dos quatro continentes reaparecem tal como, anos mais tarde, serão repropostas no teto da nave da igreja franciscana in João Pessoa, onde o esquema pictórico de José Joaquim da Rocha será pintado por um discípulo reproduzindo no centro a mesma representação da portaria do convento baiano.

A partir da segunda metade do século XVIII, tornou-se incontestadamente a tipologia pictórica privilegiada pela Ordem de São Francisco e foi utilizada em numerosos conventos do Nordeste brasileiro e das Ordens Terceiras disseminadas na América Portuguesa. Fica ainda por fazer a história da trama de relações artísticas, religiosas, teleológicas, culturais e políticas que expliquem e conectem as pinturas de quadratura dos conventos franciscanos de Salvador, Olinda, João Pessoa e Penedo. Ficam, também, por aprofundar as dinâmicas estéticas e sociais que justifiquem e interliguem a difusão da pintura monumental de arquiteturas entre as Ordens Terceiras de São Francisco do Brasil, a partir do já citado exemplo da primeira metade do século XVIII no Rio de Janeiro.

A quadratura como expressão das Irmandades negras

Em Salvador da Bahia, a proliferação das pinturas de quadratura na segunda metade do século XVIII testemunha a progressiva complexificação social dos agentes transmissores da mensagem da fé católica. Um caso emblemático é representado pelos tetos da nave e da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário das Portas do Carmo da Irmandade dos Homens pretos em Salvador onde, nos anos Oitenta do século XVIII, as alegorias dos quatro continentes voltaram a ser utilizadas (**Fig. 13**).



Fig. 13 José Joaquim da Rocha e escola, *Nossa Senhora do Rosário*, pintura de quadratura e alegorias dos quatro continentes, post 1781, igreja de Nossa Senhora do Rosário das portas do Carmo, capela-mor, Salvador. © acervo pessoal da autora.

O primeiro compromisso da Irmandade tinha sido aprovado acerca de cem anos antes, em 1685. Onze anos depois, em 1696, os irmãos pediram ao rei D. Pedro II a doação de um terreno perto das portas do Carmo, onde nos primeiros anos de Setecentos edificaram a sua ermida, isto é, um espaço próprio, não uma capela no interior de outras igrejas como, até aquelas datas, foi a Sé Catedral. Desde logo os irmãos souberam defender esse seu espaço arquitetônico, apelando-se aos mecanismo jurídicos disponíveis para tutelar seus direitos em ocasião do conflito surgido em 1718 com os fiéis da nova paróquia do Passo. A tentativa dos paroquianos de ficar com a igreja do Rosário deu origem a uma queixa dos irmãos dirigida diretamente ao rei D. João V.⁸⁹ Retomando as palavras de João Reis,

a Irmandade representava um espaço de relativa autonomia negra, no qual

seus membros - em torno das festas, assembléias, eleições, funerais, missas e da assistência mútua - construíam identidades sociais significativas, no interior de um mundo às vezes sufocante e sempre incerto.⁹⁰

O aspecto atual da igreja remonta à grande campanha de obras desenvolvida no último quartel do século XVIII. A igreja foi remodelada e ampliada pelo mestre de obras Caetano José da Costa. Em 1780 estava concluída a nova fachada e foram construídas de raiz as duas torres e os correspondentes corredores laterais. A decoração pictórica do interior só pode ter começado depois do acabamento da nova fachada e, tendo em conta que entre 1797 e 1798 foi construída a sala do Consistório, podemos hipotizar já realizadas as pinturas dos tetos, pois era *praxis* concluir antes as obras mais importantes no interior da igreja e depois passar à projeção das dependências anexas.

Os irmãos chamaram o principal pintor da cidade, José Joaquim da Rocha para pintarem sua igreja. No teto da capela-mor afirmaram visualmente a difusão do Rosário através da ação das Irmandades do Rosário. Ao redor da Virgem que oferece o Rosário a dois irmãos (um homem e uma mulher) estão pintadas as alegorias dos quatro continentes. Entre estas, a África apresenta uma iconografia diferente das outras pintadas na cidade (nave da igreja da Conceição da Praia; teto da portaria franciscana; subcoro da igreja da Palma). A figura reflete uma conotação africana mais apropriada, por exemplo, na tipologia do colar de ouro semelhante com as joias em uso entre as escravas de Salvador.⁹¹

Como revela o estudo de Lucilene Reginaldo, durante as décadas de Oitenta e Noventa, isto é, durante o período da ampliação da igreja e da realização das pinturas dos tetos, a Irmandade registrou um forte aumento de ingresso de Irmãos, contabilizando uma média de 500 novos assentos por década. Desse modo “os novos integrantes, somados aos antigos irmãos, podem ter chegado a representar uma parcela importante, e vale dizer, politicamente activa da população de cor”⁹² e as mulheres representavam o 66,5% das pessoas escravas e o 79,2% entre as forras. No período da ampliação e decoração da igreja, a configuração social da Irmandade se dinamizou e aumentaram também os movimentos de autonomia no seio da

comunidade. Em 1786 por exemplo pediram licença ao rei de permitir em ocasião da festa da padroeira oito dias de “mascaradas, danças e cantos no idioma de Angola”.⁹³ Assim, a realização das quadraturas na igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos manifesta o aumento do poder de negociação da Irmandade e a maior dinâmica de inserção no contexto social baiano.

O sistema escravocrata e a pintura de quadratura de António Teles em Olinda

Diferente do caso baiano, é a contemporânea pintura da capela-mor do mosteiro de São Bento de Olinda realizada entre 1783 e 1786 pelo “mestre pintor” Antonio Teles, escravo do mosteiro beneditino fluminense. As diversas dinâmicas refletem a complexidade intrínseca ao estudo da quadratura como arte global (Fig. 14).



Fig. 14 António Teles, *Quadratura e Trânsito de São Bento*, 1783-1785, igreja do mosteiro de São Bento, capela-mor, Olinda. © acervo pessoal da autora

Antes de tudo, a reconstrução da autoria necessitou um longo trabalho de arquivo, o paciente cruzamento de pequenos dados esparsos e uma gota de boa sorte.⁹⁴ António Teles era um dos dois “mulatos aprendizes na arte de pintar”⁹⁵ que foram comprados para o serviço do mosteiro do Rio de Janeiro no triênio de 1720-1723. A tradição beneditina de formar artífices para uso interno da comunidade religiosa os levou a organizar uma oficina para qual, em 1750,

fez-se uma casa nova ... [que] contem duas oficinas: hum corredor e dous quartos. Serve huma oficina p^a o Livreiro e outra p^a Loge do Pintor: esta é forrada de taboado de caixeta, p^a q. o

pó dos telhados não prejudique as pinturas, em q.to estiverem frescas as tintas. Pelo corredor se entra na oficina e também nos quartos q. estão destinados p^a a moradia dos pintores e outros escravos. No fim de tal corredor há huma chaminé, onde se preparão as colas, e tintas, q. caressem de fogo. Tem toda esta casa seis janellas e sinco portas: é a melhor e mais forte q. há no guindaste.⁹⁶

Esse tipo de função e a circulação interna dos mestres justificou também a escolha de enviar o pintor para Olinda. O *Estado do Mosteiro de Olinda* de 1783-1786 relata que:

...o P. Provincial Lourenço da Expectação Valadares mandou o m.e Pintor e hu. official escravos do nosso Mosteiro do R^o de Janr^o para darem principio e continuarem esta gr.de obra e certam.te a elle deve esta caza a despesa q. lhes poupou.⁹⁷

Assim, face às ingentes despesas, os monges resolveram incumbir seu melhor “mestre pintor” para a capela-mor fosse “a mais vistosa, preciosa e mais completa” de toda a Província.⁹⁸ O fato de Antonio Teles, junto a José Bento e Francisco Teles, não receber os tecidos distribuídos para se vestirem entre 1783 e 1785 demonstra a sua temporária ausência do mosteiro fluminense.⁹⁹ Essas datas coincidem também com o tempo em que o teto de Olinda foi realizado e são confirmadas pelos *Livro dos Gastos da sacristia do mosteiro de Olinda*, onde se encontram anotadas despesas para o ano de 1785 ao “Telles p.^a comprar tintas”.¹⁰⁰

Mais do que ao modelo fluminense da pintura em perspectiva dos tetos da igreja da Ordem Terceira de São Francisco, Teles refere-se aos exemplos pernambucanos, revelando o papel ativo dos monges na escolha da tipologia decorativa por realizar. A atribuição a ele de três tetos na igreja beneditina fluminense não representa um antecedente, pois a decoração fluminense apresenta uns motivos floreados e nenhuma arquitetura pintada.¹⁰¹ Em Pernambuco Teles demonstra a capacidade de se aventurar numa tipologia pictórica que não tinha aprendido antes. O pintor teve de se apropriar da linguagem pitórica de João de Deus Sepúlveda visível no teto octogonal da igreja de São Pedro dos Clérigos de Recife (1764-1768). Ainda por cima,

o teto de Olinda apresenta uma forma abobadada e implica uma aplicação mais complexa do conhecimento perspético pois lida com uma superfície curva sobre a qual projetar as arquitetura pintadas. A historiografia do século XX foi desatenta e impiedosa para com essa pintura que, ao contrário, desafia todos os preconceitos críticos.¹⁰²

O processo da escolha do pintor e da realização da pintura de São Bento em Olinda oferece um exemplo-chave para avaliarmos as inúmeras implicações da difusão e da circulação da quadratura. Do ponto de vista artístico revela a importância do contexto geográfico e a participação de mais atores na reinvenção do modelo. A obra-prima de referência local, a pintura do teto de São Pedro dos Clérigos de Recife, forneceu a base para sua readaptação ao contexto monástico beneditino e a morfologia do teto. Manteve-se o tipo de espacialidade representada por Sepúlveda: as arcadas repetidas em profundidade, as balaustradas de onde se debruçam os monges, as galerias como espaço arquitectónico recriado pelo ‘engano’ da quadratura. Por outro lado os problemas postos pela superfície côncava do teto foram ultrapassados dividindo em seis partes a composição da pintura, sem porém perder o sentido do conjunto. Cada parte (as duas galerias laterais e as quatro soluções nos cantos do teto) integra-se com as outras. Os elementos divisórios apresentam características arquitectónicas (os dois arcos que percorrem o teto e o dividem em três partes) e a feição decorativa não supressai à sugerida função arquitectónica. Na representação central do *Transito de São Bento* o tratamento da quadrícula do chão, apesar de parecer ingênua, denuncia a reflexão sobre a posição zenital da pintura e a função atribuída ao topo do teto na arte da quadratura como abertura, como lugar do espaço alegórico ou metafísico, como ponto de conexão entre o mundo simbólico representado nas quadraturas como prosseguimento/elevação do mundo real da igreja e o espaço celeste da fé e da potência divina.

Desta forma, o contexto geográfico, com suas pinturas de referências *in loco*, desencadeia a articulação territorial de uma linguagem específica, cuja ligação à arte da quadratura se torna liberdade de reinvenção. O valor socio-cultural da pintura de São bento de Olinda é outro aspeto que valoriza a sua importância.

Antônio Teles e seus companheiros foram enviados do mosteiro do Rio de Janeiro, enfrentando uma viagem longa e perigosa. Porque? A questão não se reduz exclusivamente a considerações económicas, isto é, a possibilidade de poupar dinheiro sendo eles escravos do mosteiro fluminense. Os monges pernambucanos concordaram com o padre provincial de se servirem do pintor fluminense com o claro objetivo de ter “a capela mais vistosa, preciosa e mais completa” do Brasil. Nunca teriam encarregado um pintor que não achassem capaz de completar adequadamente a capela-mor, tendo em conta a grande quantia de dinheiro gasta para mandar entalhar e dourar o grandioso retábulo realizado conforme o modelo do mosteiro de Tibães. A subestimação da crítica do século XX baseava-se na comparação linear com o modelo de quadratura pintado por Andrea Pozzo em Sant’Inácio! Mudando perspectiva crítica sobressai a evidência contrária: a pintura não foi o último rastro mau entendido e pior pintado de um pintor desconhecido à periferia do império português. Antes pelo contrário, os Beneditinos ‘escolheram’ o seu pintor escravo. A realidade com que o historiador se deve confrontar é a percepção e o entendimento que motivou a escolha e a apreciação da pintura no contexto da época.

O envolvimento de Antônio Teles e a viagem dele e dos seus companheiros para Pernambuco insere-se, também, numa específica organização da produção artística que a Ordem beneditina desenvolveu nos seus mosteiros. A presença de artífices em mosteiros e conventos brasileiros era usual: Jesuítas, Franciscanos e Beneditinos serviam-se dos irmãos que mostravam talentos artísticos e que, em geral, nunca alcançavam os graus mais elevados da hierarquia interna à Ordem. Ao longo do século XVIII, os Beneditinos desenvolveram uma política própria em relação a formação de artífices, incluindo escravos as quais forneciam graus de instrução e formação invulgares.¹⁰³ Robson Pedrosa Costa, na sua tese de doutoramento sobre a escravidão no âmbito da Ordem de São Bento de Pernambuco sublinha o desenvolvimento de um modelo particular de gestão da escravista nas suas propriedades. Os Beneditinos incentivaram a criação de laços familiares, o cultivo de roças, a possibilidade de acumular pecúlio juntos com a valorização da moral cristã.¹⁰⁴ Esta estabilidade, conjunta a uma maior segurança físico-emocional, contribuiu à formação e à especialização artística de Antônio

Teles. A mesmo tempo pode ajudar a explicar porque a sua reconhecida habilidade no campo da pintura não foi utilizada por ele como meio ou instrumento de alforria, como costumava acontecer. O nome de Antônio Teles resulta nos registos do mosteiro fluminense até o começo do século XIX, isto é, até o seu falecimento.

Em forma (aberta) de conclusão

Quando se estuda a pintura de quadratura no Brasil colonial é necessário se despir de tudo o que se sabe da origem deste género pictórico em Itália para aplicar a atenção necessária às funções artísticas mas, sobretudo, às condições políticas, sociais, culturais onde a quadratura foi reinventada. A arte da quadratura não foi importada para o Brasil como se importavam esculturas ou azulejos de Portugal. A quadratura foi reinventada no Brasil caso a caso, geografia por geografia. Uma vez que os atores que participaram a esses processos recuperam, graças a estudos cuidadosos, perfis mais definidos, é possível então recuperar a conexão com a longínqua raiz italiana ou com as dinâmicas político-artísticas entre o reino de Portugal e a colónia brasileira. Desta forma, o fascínio da quadratura brasileira, a sua variedade, os seus circuitos internos, os seus imprevistos percursos de difusão ou de não difusão vêm à luz em toda a sua complexidade. Quando olhadas a partir dessas diferentes perspectiva, as pinturas de Minas Gerais, do Rio de Janeiro, de Belém do Para e do interior da Amazônia transformam sua própria história, desafiando o olhar do historiador.

Porque a quadratura introduzida diretamente por um bolonhês em Belém do Pará não criou o mesmo fenómeno de expansão e difusão geográfica igualável ao que aconteceu na capitania de Pernambuco ou na capitania da Bahia com as obras realizadas por João de Deus Sepúlveda e Antônio Simões Ribeiro? Porque o assim chamado ‘Barroco mineiro’, incluídos os tetos pintados das igrejas de Minas Gerais, continua a ser considerado o momento príncipe do barroco brasileiro, quando representa o êxito de uma história da quadratura no Brasil colonial que já tinha alcançado um século de vida? Porque ao longo do século XIX continuaram a ser pintadas quadraturas e, muitas vezes, a não ser destruídas ou apagadas as que já existiam? Porque tanta cura da memória num país onde o

esquecimento ou o branqueamento é parte integrante da relação com o passado?

Chegando ao fim desse escrito, as perguntas abriram espaço para algumas considerações.

A primeira é relativa à cultura portuguesa. Nela há um sentido do espaço que não encontra paralelo na hispânica. A pintura portuguesa de época moderna sempre questiona o historiador de arte. No âmbito europeu, é preciso reconhecer que Portugal não produziu uma tradição pictórica que correspondesse à dos outros países. Porém, Fernando Bouza, citado no início deste artigo, tocou numa questão fundamental: o imaginário da sensibilidade portuguesa assenta mais no sentido espacial do que na representação por imagens. O sucesso da quadratura em Portugal e no Brasil colonial passa por essa sutil, mas poderosa, peculiaridade. Desde a obra revolucionária do bolonhês Agostino Mitelli (Bolonha 1609-Madrid 1660), a quadratura foi entendida como espaço pintado, não como pintura de espaços e isto faz toda a diferença.

Vale para entender o sucesso da quadratura em Portugal e no Brasil, mas vale também para compreender mais em profundidade a quadratura bolonhesa.

A segunda é relativa à cultura brasileira que, embora fosse território colonial, cultivava a sua autonomia estética e persegue a sua afirmação. Compartilhar uma mesma linguagem artística, vinda da Europa, não significa recepção passiva, antes pelo contrário demonstra dinâmicas de afirmação e autorrepresentação dentro dos equilíbrios sociais e de poder próprios dos processos de formação das sociedades no continente americano ao longo dos séculos XVII, XVIII e XIX. Na medida em que a quadratura difundiu-se no território, se apropriaram dela os mais diferentes grupos sociais. Não somente as elites políticas, religiosas, económicas, mas também os grupos subalternos - as irmandades pardas e mestiças, as irmandades negras de escravos e libertos - encomendaram e financiaram pinturas que pudessem 'dialogar' com as restantes, veiculando múltiplos significados além do impacto visual e artístico no contexto da complexa sociedade colonial. Encomendar a pintura ao principal quadraturista da cidade, como, por exemplo, decidiu a irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Salvador

chamando José Joaquim da Rocha, significava integrar a própria igreja no circuito dos edifícios religiosos mais ricos da cidade. A partilha da nova forma artística permitia afirmar o próprio lugar na sociedade colonial através de uma linguagem entendida pelos poderes e admirada por todos.

A terceira consideração refere-se à centralidade de Salvador da Bahia. Embora o Brasil colonial não seja um território homogêneo e seja necessário estudar a introdução, o desenvolvimento e a transformação da quadratura para cada caso ou contexto geográfico, a cidade de Salvador jogou em papel fundamental para o sucesso da nova linguagem artística na América. Em quanto capital do Estado do Brasil, essa arte foi inicialmente patrocinada pelos principais grupos sociais da cidade num processo de concorrência/emulação. À luz desses eventos, a polémica travada pela historiografia do século XX sobre o 'primato' da introdução da quadratura no Brasil disputado entre Rio de Janeiro e Salvador da Bahia perde o seu sentido. Nas dinâmicas globais da quadratura no Brasil colonial, a pintura dos tetos da Ordem Terceira de São Francisco do Rio de Janeiro, realizada nos anos Trinta do século XVIII, terá um impacto de importância fundamental para a arte fluminense e, sobretudo, mineira a partir da segunda metade do século. Ao contrário, na Bahia, a introdução da quadratura determinou imediatamente a 'tomada de posse' desse gênero pictórico nos principais edifícios da cidade. Política e socialmente Salvador detinha as condições necessárias para se tornar o centro de maior produção de quadratura da primeira metade do século. A feição arquitectónica deste gênero pictórico permitia visualizar, hierárquica e ordenadamente, o 'mundo' que cada um dos patrocinadores queria representar e realizar nas novas terras. O sucesso da quadratura no Brasil colonial ultrapassou de muito, por variedade, reapropriações e quantidade, o que se alcançou no reino. Em Portugal a quadratura não foi confrontada com espaços e dimensões comparáveis às superfícies dos tetos baianos. Manter uma forte feição arquitectónica determinava um uso 'livre' da perspectiva que foi se adaptando às mais diferentes situações. A comparação linear com os modelos italianos impede o entendimento da complexidade das circunstâncias envolvidas na realização de cada obra.

A quarta e última consideração tem a ver com uma ‘maneira de pensar’ perante o estudo da arte dita ‘colonial’ e, nomeadamente da quadratura brasileira. Como demonstra a pintura do teto da ex-biblioteca jesuíta de Salvador da Bahia, a escolha da quadratura determinava implicitamente a sua imediata re-significação estilística, iconográfica e simbólica. Na visão dos encomendantes a arquitetura pintada se interligava sincronicamente com a dimensão local, atlântica e global. No caso do reitor Plácido Nunes, a sua profunda cultura sobre a ópera de António Vieira, o interesse para as novas ciências, nomeadamente a ótica e a perspectiva, a circulação de informação interna à Companhia de Jesus permitiu ‘sincronizar’ o mesmo evento (o drama *O triunfo da Sabedoria*) em duas formas visuais diferentes e semelhantes ao mesmo tempo: o teatro em música em Coimbra, a quadratura do teto da biblioteca em Salvador. Os dois espaços (teatro e biblioteca) encenavam o valor da peça, graças à arte da perspectiva e aos efeitos de maravilha criados por ela.

O caso de Belém do Pará desperta, ao envés, uma pergunta ainda a procura de resposta. Como é notório o bolonhês Giuseppe António Landi chegou em Amazônia em 1752, aí permanecendo até a morte. Nos últimos anos foi um dos artistas mais estudados pelos historiadores da arte italianos, portugueses e brasileiros. Além de se tornar o principal arquiteto da cidade equatorial (come tinha acontecido também ao quadraturista-cenógrafo Niccolò Nasoni na cidade do Porto), Giuseppe António Landi pintou algumas quadraturas segundo as mais rigorosas e perfeitas regras da arte da perspectiva, pois a sua origem bolonhesa e a sua formação na Academia Clementina o tinham dotado do conhecimento artístico da principal escola europeia de quadratura. Em Belém e na região amazônica não se regista a mesma irradiação que ocorreu em Salvador e na Bahia; a Recife, Olinda e em toda a Capitania de Pernambuco; a Ouro Pretos, a Diamantina e nas outras cidades das Minas Gerais. Os artistas que nos diferentes contextos geográficos introduziram a linguagem da quadratura: António Simões Ribeiro em Salvador; João de Deus Sepúlveda em Pernambuco; Manuel da Costa Coelho no Rio de Janeiro como pródromo da difusão mineira; todos eles não tinham preparação e competências comparáveis com a esmerada formação de Giuseppe António Landi. Porém, os fenômenos de penetração da quadratura nas

outras regiões resultam muitos mais amplos do que em Belém. Porque? Talvez é preciso considerar as condições socio-culturais em relação a uma linguagem que chegou no Brasil não mediada. Foi um *transfert* direto por um artista bolonhês pouco incline à compreensão da terra onde enriqueceu¹⁰⁵. Talvez o choque entre cultura de origem e realidade da Amazônia não lhe permitiu ativar as condições necessárias para formar alunos que pudessem adquirir os seus conhecimentos sem possuírem a mediação da tradição italiana que caracterizava o ensino na Academia Clementina.

A pergunta merece reflexão. Desde já, contribui a demonstrar as limitações de análises críticas baseadas em vetores de transmissão linear. Num sentido mais geral, não é criticamente útil pensar em ‘antes’ e ‘depois’, em ‘centros’ e ‘periferias’, em ‘*decalage* cronológica de estilos’.

Existiu, isso sim, uma origem – italiana ou bolonhesa – que, ao longo de mais de dois séculos, se multiplicou, se refrangiu, se diversificou cada vez que encontrou uma nova realidade geográfica e cultural. A um primeiro, distraído olhar, o esquema quadraturístico pode parecer repetido sem muitas variações. Em Salvador, no Recife, em Minas Gerais os tetos pintados em perspectiva apresentam características comuns e próprias de cada área. Na realidade, cada obra representa um ‘mundo’ que, para ser lido e entendido, utilizou uma linguagem compartilhada. Quem eram os pintores, qual era a cultura dos encomendantes e quais as condições técnico-económicas são as condições que determinaram a pintura real.

A partir daqui se abre o horizonte fascinante das possibilidades, que pede ao historiador subtileza crítica e sensibilidade. O ‘modelo’ fica como pano de fundo que pode estar próximo, longínquo ou já confuso na memória do tempo. Isso pouco importa, porque não é a imitação que determinou o sucesso da quadratura no Brasil colonial, mas gostos, vontades, conhecimentos, circunstâncias que criaram novos ‘espaços’ arquitectónicos, tal como ‘novo’ era o mundo em que a quadratura se enraizou.

Notas

¹ Sobre a pintura de quadratura os textos de Ingrid Siostrom, *Quadratura. Studies in Italiana Ceiling Painting*, Stockholm, 1978; Ebria Feinblatt, *Seventeenth-Century Bolognese Ceiling Decorators*, Santa Barbara, 1992 continuam a ser fundamentais. Ver também a bibliografia mais atualizada in Matthias Bleyl, Pascal Dubourg Glatigny (dir.), *Quadratura. Geschichte – Theorie – Technik*, Berlin-München, Deutscher Kunstverlag, 2011; Stefano Bertocci e Fauzia Farneti, *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura in età barocca*, Roma, Artemide, 2015; Anna Maria Matteucci, “Quadratura e scenografia: i bolognesi in Europa”, in Sabine Frommel (ed.), *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo*, vol. 1, Bologna, Bononia University Press, 2012, pp. 223-246. Para uma visão geral sobre o tema entre Bolonha e o mundo português veja-se Giuseppina Raggi, “Il viaggio delle forme: la diffusione della quadratura nel mondo portoghese del Settecento”, in Fauzia Farneti e Deanna Lenzi (dir.), *L'architettura dell'Inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Firenze, Alinea Editrice, 2004, pp. 177-190. Por diferença de métodos e interpretação crítica cfr. Magno Mello, *A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998; Idem, “A pintura de falsa arquitectura de Vincenzo Bacherelli (1674-1745) e o chamado modelo baquereliano”, in Magno Mello (ed.), *Ars, Tecné, Técnica. A fundamentação teórica e cultural da perspectiva*, Belo Horizonte, Argomentum, 2009, pp. 101-114. Para uma contextualização geral ver Jens Baumgarten e André Tavares, “O Barroco colonizador: a produção historiográfica-artística no Brasil e suas principais orientações teóricas”, *Perspective, actualité en histoire de l'art*, n° 2, 2013, documento eletrónico: <http://perspective.revues.org/5538>, acesso 18 de Março de 2016; Jens Baumgarten, “Transfer, Circulation, and Visual Systems in Latin America: The Example of Colonial Brazil”, in Astrid Windus e Eberhard Craillsheim (dir.), *Image – Object – Performance. Mediality and communication in cultural contact zones of colonial Latin America and the Philippines*, Münster-New York-München-Berlin, Waxmann, 2013, pp. 23-44.

² Para uma visão geral ainda permanece de grande utilidade o livro de Rudolf Wittkower, *Arte e Architettura in Italia 1600-1750*, Torino, Einaudi, 2005 (1958, 1ª ed. em inglês). Para uma visão geral sobre Pietro da Cortona ver a datada, mas ainda válida, monografia de Giuliano Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Firenze, Sansoni, 1962.

³ Giuseppina Raggi, *Arquitecturas do engano: a longa conjuntura da ilusão*, tese de doutoramento, Universidade de Lisboa – Universidade de Bolonha, 2 vols., 2005; Idem, *Ilusionismos. A quadratura bolonhesa e os tetos pintados de palácio Álvor*, Lisboa, DGPC-MNAA, 2013. Para a quadratura em Espanha ver David García Cueto, *La estancia española de los pintores boloñeses. Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658-1668*, Granada, Universidade de Granada, 2005.

⁴ Jadranka Bentini, Deanna Lenzi (dir.), *I Bibiena. Una famiglia europea*, Venezia, Marsilio, 2000.

⁵ Raggi, *Arquitecturas do engano...*, op. cit., vol. 1, pp. 241-328.

⁶ Fernando Bouza Álvarez, *Portugal no tempo dos Filipes. Política, Cultura, Representações (1580-1668)*, Lisboa, Edições Cosmos, 2000, p. 26. Para uma visão geral sobre a arquitetura portuguesa ver José Mattoso, Mafalda Soares da Cunha (dir.), *Portuguese heritage around the world: architecture and urbanism*, Lisbon, Fundação Calouste Gulbenkian, 4 vols. 2010-2013; Walter Rossa, Margarida Calafate Ribeiro, Ana Maria Mauad (dir.), *Patrimónios de influência portuguesa: modos de olhar*, Coimbra-Rio de Janeiro, Imprensa da Universidade-Editora da Universidade Federal Fluminense, 2015.

⁷ Fernando Bouza Álvarez, *Portugal no tempo dos Filipes. Política, Cultura, Representações (1580-1668)*, Lisboa, Edições Cosmos, 2000, p. 26.

⁸ *Ibidem*, p. 26.

⁹ Giuseppina Raggi, “La pittura di ‘grande architettura’ in San Rocco a Lisbona (1586-1587). La cultura prospettico-architettonica di Jacopo Barozzi e Filippo Terzi nella sperimentazione della quadratura in Portogallo”, *Arte Cristiana*, n° 887, 2015, pp. 131-142; Idem, “La pittura di ‘grande architettura’ in San Rocco a Lisbona (1588). Una precisazione sull'esecuzione e una proposta sull'ideazione del programma iconografico”, *Arte Cristiana*, n° 888, 2015, pp. 233-234.

¹⁰ Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal [BNP], ms. 4491, *Historia da fundação e progresso da Casa de Sam Roque...*, f. 14v.

¹¹ BNP, ms. 4491, *Historia da fundação e progresso...*, f. 14v.

¹² BNP, Secção iconografia, inv. D6R: Fernão Gomes, *Projecto para a pintura di tecto da nave da igreja do Hospital Real de Todos os Santos*; Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga [MNAA], Gabinete dos desenhos, inv. 666: Francisco Venegas, *Projecto para a pintura da capela-mor da igreja do Hospital de Todos os Santos*. Veja-se também a ficha relativa escrita por Dagoberto Markl, in *Desenho. A coleção do MNAA*, Lisboa, Electa, 1994, ficha n° 9, pp. 31-21; as entradas relativas aos dois desenhos, escritas por José Alberto Seabra Carvalho in Vítor Serrão (org.), *A pintura maneirista...*, op. cit., pp. 339 e 371.

¹³ Dagoberto Markl e Vítor Serrão, “Os tectos maneiristas da igreja do Hospital Real de Todos-os-Santos”, *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, III, n° 86 - I, 1980, pp. 3-57. L'intero edificio venne distrutto durante il terremoto del 1755.

¹⁴ Roma, Archivum Romanum Societatis Iesu [ARSI], Lus. 69, c. 233v.

¹⁵ Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori et architettori*, Firenze, appresso I Giunti, 1568, Parte V, pp. 430-431.

¹⁶ Balthasar Teles, *Chronica da Companhia de Jesu na Província de Portugal...*, Lisboa, por Paulo Craesbeeck, 1647, Parte II, Livro IV, cap. XXV, p. 111.

¹⁷ O termo “quadratura” para indicar esta tipologia pictórica a fresco é utilizado pela primeira vez no manuscrito da *Vita de Agostino Mitelli*, guardado em Bolonha, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Secção Manuscritos, ms. B 3375.

- ¹⁸ Danti Barozzi, *Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola com i comentarij del R. P. M. Egnatio Danti dell'ordine de Predicatori matematico dello Studio di Bologna*, Roma, per Francesco Zanetti, 1583, pp. 86-87.
- ¹⁹ *Ibidem*, p. 87.
- ²⁰ Manoel de Campos, *Relaçam do solenne recepimento que se fez em Lisboa ás Santas Relíquias q[ue] se levaram á igreja de S. Roque da Companhia de Jesu aos 25 de Janeiro de 1588*, Lisboa, Antonio Ribeiro, 1588.
- ²¹ Vítor Serrão, “A pintura proto-barroca em Portugal (1640-1706) e seu impacto no Brasil colonial”, *Barroco*, n° 18, 1997-2000, nomeadamente o paragrafo *Repercussões brasileiras do tecto da igreja lisboeta de Nossa Senhora do Loreto*, pp. 281-286, onde o autor cita os documentos através da citação feita por Carlos Ott no seu livro *História das Artes Plásticas da Bahia (1550-1900)*, vol II, Bahia 1993, pp. 22-26. Eugênio de Ávila Lins cita também estes documentos in “A antiga Sé da Bahia: uma referência para a arte luso-brasileiras”, in *Anais do II congresso Internacional do Barroco*, Porto, 2001.
- ²² Serrão, *op. cit.*, p. 286.
- ²³ Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional [BN/RJ], *Documentos Históricos*, Consultas do Conselho Ultramarino Bahia (1673-1695), vol. LXXXIX, 1950, pp. 99-101.
- ²⁴ BN/RJ, *Documentos Históricos*, Consultas do Conselho Ultramarino Bahia (1673-1695), vol. LXXXIX, 1950, pp. 166-167.
- ²⁵ BN/RJ, *Documentos Históricos*, Consultas do Conselho Ultramarino Bahia (1673-1695), vol. LXXXIX, 1950, pp. 166-167.
- ²⁶ BN/RJ, *Documentos Históricos*, Consultas do Conselho Ultramarino Bahia (1673-1695), vol. LXXXIX, 1950, pp. 136-138.
- ²⁷ Richard Bösel, Lydia Salviucci Insolera (dir), *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642-Vienna 1709), pittore e architetto gesuita*, Roma, Artemide, 2010, p. 223.
- ²⁸ Bösel e Insolera, *op. cit.*, pp. 77-78.
- ²⁹ Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memórias relativas às vidas dos pintores, escultores, architetos e gravadores portugueses e dos estrangeiros que estiverão em Portugal recolhidas e ordenadas por Cyrillo Volkmar Machado pintor ao serviço de S. Magestade o Senhor D. João VI*, 2ª Ed., Coimbra, Imp. da Universidade, 1922, *ad vocem*. Na biografia de António Simões Ribeiro redigida por Cyrillo Volkmar Machado não é citada a ligação entre Ribeiro e Bacherelli, afirmando ser Ribeiro aluno de António Lobo, autor da quadratura da igreja de Nossa Senhora da Pena, realizada em Lisboa em 1719, que é sua única obra conhecida, pois morreu logo após sua execução. Analisando a composição quadraturística desta obra, a ligação com a arte introduzida por Bacherelli é, ao meu ver, evidente.
- ³⁰ Giuseppina Raggi, *Ilusionismos. Os tetos pintados do palácio Alvor*, Lisboa, MNAA-DGPC, 2013 (com bibliografia anterior).
- ³¹ Para uma primeira abordagem à releitura crítica da biografia e da obra de António Simões Ribeiro veja-se *A pintura do quadratura no Brasil colonial.../ Giuseppina Raggi*
- Giuseppina Raggi, “O paradoxo espacial da quadratura: o caso de António Simões Ribeiro na Bahia (1735-1755)”, *Murphy*, n° 2, 2007, pp. 46-65. Veja-se também Mônica Farias Menezes Vicente, “Antonio Simões Ribeiro, José Joaquim da Rocha e a escola quadraturística na Bahia: autoria e atribuições”, in Aurélio de Oliveira et al. (dir.), *O Barroco em Portugal e no Brasil*, Braga, Cedtur, 2012, pp. 393-407.
- ³² A. J. R. Russell-Wood, *Fidalgos e filantropos: a Santa Casa da Misericórdia da Bahia, 1550-1750*, (trad. Sergio Duarte), Brasília, Universidade, 1981, pp. 91-92.
- ³³ *Ibidem*, pp. 91-92.
- ³⁴ *Ibidem*, p. 92
- ³⁵ Arquivo Da Santa Casa Da Misericórdia Da Bahia [ASCBA], *Livro 14 de Acórdãos, 1681-1745*, fls. 175-177v.
- ³⁶ Russell-Wood, *op. cit.*, pp. 98-99.
- ³⁷ *Ibidem*, p. 100.
- ³⁸ Marieta Alves, *Pequeno guia das igrejas da Bahia - Convento da Lapa*, Salvador, Prefeitura, 1967, p. 3: a Provisão régia é datada 13 de Outubro de 1733, o Breve da Santa Sé 15 de Abril de 1734. Para as implicações político-sociais desta fundação religiosa veja-se Rebeca C. de Souza Vivas, *Aspectos da ação episcopal de D. José Botelho de Matos sob a luz das relações Igreja-Estado (Bahia, 1741-1759)*, Salvador, Dissertação de Mestrado defendida no PPGH-UFBA, 2011, em especial o capítulo 4.
- ³⁹ Luis de Moura Sobral, “Uma nota sobre ilusionismos e alegorias na pintura barroca de Salvador da Bahia”, *Varia História*, vol. 24, n° 40, Julho-Dezembro 2008, pp. 511-522.
- ⁴⁰ Salvador, Arquivo da Santa Casa da Misericórdia da Bahia [ASCBA], *Livro 14 de Acórdãos, 1681-1745*, fl. 199v. Carlos Ott cita e transcreve todos estes documentos cuja indicação de cota e numero de folha estão desatualizados. OTT, *A Santa Casa...*, pp. 177-178.
- ⁴¹ ASCBA, *Livro 14 de Acórdãos, 1681-1745*, fl. 213. OTT, *A Santa Casa...*, p. 180.
- ⁴² *Ibidem*, p. 181.
- ⁴³ ASCBA, *Livro 14 de Acórdãos, 1681-1745*, fl. 213v. Para o uso e significado dos termos “conveniência”, “perfeição”, “magnificência” veja-se Rodrigo Bastos, *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822)*, São Paulo, Edusp, 2012.
- ⁴⁴ *Ibidem*, fl. 219.
- ⁴⁵ Luis Alberto Ribeiro Freire, *A talha neoclassica na Bahia*, Rio de Janeiro, Versal, 2006.
- ⁴⁶ Arquivo Histórico Municipal de Salvador [AHM], *Arrematações – Contratos de obras, 1720-1754*, fls. 54r-v. Cfr. Carlos Ott com indicação de cota e numero de folha desatualizadas in OTT, *A Santa Casa...*, p. 181.
- ⁴⁷ AHM, *Arrematações-Contratos de obras, 1720-1754*, fls. 92v-93.
- ⁴⁸ AHM, *Camara, Pagamento pelo Senado, 1729-1739*, fl 99v. AHM, *Arrematações – Contratos de obras, 1720-1754*, fls. 92v-93.

- ⁴⁹ Serafim Leite, *História da Companhia de Jesus no Brasil*, Rio de Janeiro, Edições Petrobras, 2004, vol. V, p. 217.
- ⁵⁰ A historiografia do XX século travou uma estéril diatribe sobre a questão do ‘quadro recolocado’ na pintura de tetos em perspectiva luso-brasileira: veja-se Mello, *A pintura de tetos...*, *op. cit.*, nomeadamente o capítulo específico dedicado a este tema). Cfr. Giuseppina Raggi, *Architecturas do engano: a longa conjuntura da ilusão*, tese de doutoramento, Universidade de Lisboa – Università degli Studi di Bologna, 1 vol., pp. 449-468; Giuseppina Raggi, “Il viaggio delle forme: la diffusione della quadratura nel mondo portoghese del Settecento”, in Fauzia Farneti, Deanna Lenzi (dir.), *L’architettura dell’Inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Firenze, Alinea Editore, 2004, pp. 161-174.
- ⁵¹ Luís de Moura Sobral, “Occasio and Fortuna in Portuguese Art of the Renaissance and the Baroque: a Preliminary Investigation”, *Glasgow Emblem Studies*, vol. 13, 2008, pp. 101-123; Moura Sobral, “Uma nota...”, *op. cit.*, pp. 511-522. Uma diversa interpretação da ocasião é proposta por João Adolfo Hansen, *Vieira’s Cultural Standards in the State of Maranhão and Grão Pará and in the State of Brazil* (texto recebido do autor e lecionado por ele na Brown University em 2008).
- ⁵² Alcir Pécora, *Teatro do sacramento*, Campinas, Editora da Unicamp-São Paulo, Editora da USP, 1994.
- ⁵³ Pécora, *op. cit.*, pp. 45-46, nomeadamente nota nº 23, p. 46.
- ⁵⁴ Roma, Archivio Segreto Vaticano [ASV], *Segr. Stato*, Portugallo, 92, fl.148.
- ⁵⁵ Leite, *op. cit.*, V, p. 214.
- ⁵⁶ ARSI, Bras. 6-I, fls. 39v, 69, 89, 95v, 101, 146, 162, 176, 195, 198, 216v.
- ⁵⁷ Leite, *op. cit.*, VI, p. 425.
- ⁵⁸ ARSI, Bras. 10-II, fl. 495.
- ⁵⁹ Luís de Moura Sobral, “Ciclos das pinturas de São Francisco”, in Maria Helena Ochi Flexor e Hugo Fragoso OFM (dir), *Igreja e convento de São Francisco da Bahia*, Rio de Janeiro, Versal, 2009, pp. 269-313.
- ⁶⁰ *Livro dos guardiães do convento de São Francisco da Bahia (1587-1862)*, n. 28, Rio de Janeiro, Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1978
- ⁶¹ Maria Vidal de Negreiro Camargo, *Os Terceiros dominicanos em Salvador*, tese de mestrado, Universidade Federal da Bahia, 1979, p. 1.
- ⁶² Nas fontes de arquivo são assinalados casos de expulsão de irmãos por terem apresentado patentes de falsa pertença em Portugal a Ordens Terceiras dominicanas. Salvador, Arquivo da Ordem Terceira de Santo Domingos [AOTSD], Livro II do Tombo, fl. 3.
- ⁶³ Camargo, *Os Terceiros...*, p. 13.
- ⁶⁴ AOTSD, II Livro do Tombo, fls. 2-2v.
- ⁶⁵ AOTSD, II Livro do Tombo, fl.2.
- ⁶⁶ Camargo, *Os Terceiros...*, p. 15. A primeira Companhia de familiares resulta instituída, embora sem notícias de actividade até 1770, na Bahia em 1713. Veja-se também Bruno Feitler, *Nas malhas da consciência. Igreja e A pintura do quadratura no Brasil colonial.../ Giuseppina Raggi*
- Inquisição no Brasil*, São Paulo, Alameda Casa Editorial, Phoebus Editora, 2007.
- ⁶⁷ Carlos Ott, *História das Artes Plásticas na Bahia (1550-1900)*. *Pintura*, vol. III, Salvador, 1993. Marieta Alves, *Ordem Terceira de S. Domingos. Pequeno Guia das Igrejas da Bahia*, n. VI, Salvador, 1950. No seu texto Marieta Alves não fala na autoria e na datação do tecto, porém no seu caderno de trabalho encontra-se a transcrição sintética do Livro II do Tombo guardado no AOTSD com o seguinte comentário: “A p. 50 achava-se a notícia da chegada da Imagem de Christo de Lisboa. Do Throno. A pintura do tecto da Igreja, contracto, certamente encontrava-se a p. 132. Pelas informações que se seguem devia ter sido executada em 1745 mais ou menos [...] A p. 132 encontrava-se o contracto feito com o artista que pintou o tecto da Igreja cujo nome não foi revelado! A p. 149 encontrava-se o contracto com o entalhador Antonio Mendes da Silva autor do primitivo retábulo da capela-mor [...]”. O caderno encontra-se no Arquivo Publico Do Estado Da Bahia [APEB], Arquivos Privados [AP], Arquivo Marieta Alves [AMA], pasta nº 35, pp. s.n.
- ⁶⁸ Raggi, “António Simões Ribeiro...”, *op. cit.*, pp. 57-58; Giuseppina Raggi, “Italia & Portugallo: un incrocio di sguardi sull’arte della quadratura” in Gaetano Sabatini, Mariagrazia Russo, Antonella Viola e Nunziatella Alessandrini (dir.), “*Di buon affetto e commercio*”: *relações luso-italianas nos séculos XV-XVIII.*, Lisboa, CHAM, 2012, pp. 207-211. Está a decorrer o restauro da igreja da Ordem Terceira de Santo Domingos que envolve também o da pintura do teto. A equipa continua a atribuí-lo ao José Joaquim da Rocha. Arquivo da Veneravel Ordem Terceira de Santo Domingos de Salvador da Bahia [AOTSD], Livro II do Tombo (1829-1952), fl. 2.
- ⁶⁹ AOTSD, Livro II do Tombo (1829-1952), fl. 2. Veja-se também Camargo, *Os Terceiros...*, p. 9.
- ⁷⁰ Alves, *Ordem terceira...*, p. 5.
- ⁷¹ AOTSD, II Livro do Tombo, fl.3v.
- ⁷² AOTSD, II Livro do Tombo, fl.3v. Como já expliquei, as primeiras páginas do II Livro do Tombo apresentam a cópia sumária dos principais verbetes registados nos livros de Acordãos 1º, 2º e 3º. A pintura do tecto da nave encontrava-se registrada na folha 132 do 1º Livro de Acordãos. O cálculo entre as folhas anotadas do 1º Livro permite colocar temporalmente a pintura pouco antes do “Principio da procissão do Rosario em 8 de Dezembro de 1745”, escrita na folha 137 do 1º Livro de Acordãos.
- ⁷³ AOTSD, II Livro do Tombo, fl.2.
- ⁷⁴ AOTSD, II Livro do Tombo, fl.4.
- ⁷⁵ Fr. Iacobo de Varagine *Legenda Áurea Sanctorum*, Pater Fr. Petrus Lopes, sub praelo Joannis Garcia, Anno Domini 1688, p. 365.
- ⁷⁶ Fernando Fonseca, *O convento de São Francisco do Conde*, Salvador, s.d.
- ⁷⁷ José Dirson Argolo, *O convento franciscano de Cairu*, Salvador, s.d., 2009.
- ⁷⁸ *O Bi-centenário de um monumento bahiano – Trabalho coletivo*, Salvador, 1971.

- 79 APEB-AP-AMA, pasta 34: transcrição do documento em BN/RJ, ms. II – 34, 3, 5 “Documentos pertencentes à igreja da Conceição da Praia da Bahia”.
- 80 APEB-AP-AMA, pasta 34: transcrição do documento em BN/RJ, ms. II – 33, 26, 13 “Memoria e mais papeis pertencentes as Irm.des do SS. Sacramento e N. S.ra da Conceição da Praia da Bahia”.
- 81 APEB-AP-AMA, pasta 34: BN/RJ, ms. II – 33, 26, 13
- 82 Robert Smith, “Aspectos da arquitetura da Basílica da Conceição da Praia”, in *O Bi-centenário de um monumento bahiano. Trabalho coletivo*, Salvador, 1971, pp. 87-128.
- 83 Paulo Roberto Silva Santos, *Igreja e Arte em Salvador no século XVIII*, Curitiba, Criar Edições, 2002.
- 84 Iris Kantor, *Esquecidos e Renascidos: historiografia acadêmica luso-brasileira (1724-1759)*, São Paulo-Salvador, Hucitec-CEB, 2004, pp. 103-122.
- 85 *Ibidem.*, p. 104.
- 86 Willeke Venâncio OFM, “Frei Antônio de Santa Maria Jaboatão, O.F.M.”, *Revista de História*, nº 46 (1973), pp. 47-68.
- 87 Kantor, *op. cit.*, p.106; Almeida, *L’Orbe Serafico...*
- 88 Bosel, Insolera, *Mirabili disinganni...*p. 76.
- 89 Bacelar 1974, p. 5, nota nº 11 transcrito in Costa, col. *Ordens regias*, vol. XXI, doc. 44-A
- 90 João José Reis, “Identidade e diversidade étnicas nas Irmandades negras no tempo da escravidão”, *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 2, nº 3, 1996, pp. 7-33.
- 91 No museu Costa Pinto de Salvador da Bahia encontra-se uma importante coleção de joias pertencentes a mulheres afro-brasileiras e que apresentam motivos similares às joias que embelezam a alegoria da *África*.
- 92 Lucilene Reginaldo, *Os rosários dos Angolas. Irmandades de africanos e crioulos na Bahia setecentista*. São Paulo, Alameda, 2011, p. 297.
- 93 Reginaldo, *Os rosários dos Angolas...*, p. 305.
- 94 Giuseppina Raggi, “A longa deriva da ilusão: o pintor Antônio Telles e o tecto da capela-mor de São Bento em Olinda no contexto da pintura de perspectiva no Nordeste brasileiro” in Francisco Lameira (dir.), *V Colóquio luso-brasileiro de História da Arte. A arte no mundo português nos séculos XVI-XVII-XVIII*, Faro, 2002, 383-403.
- 95 D. Matheus Ramalho Rocha O.S.B., *Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro 1590/1990*, Rio e Janeiro, Studio HMF, 1991. No documento original lê-se: “compraram-se trinta e sete escravos [...] Ficão neste mosteiro para o serviço delle; de carpinteiros mulatos e negros ferradores doze; officiaes de pedreiro mulatos nove; dous mulatos ferreiros; dous mulatos sapateiros; alfaiattes entre mulatos e negros sinco; trez mulatos barbeiros; dous mulatos aprendizes na arte de pintar” (ADB, Congregação de São Bento de Portugal, *Estado do Mosteiro de N. Sra. do Montesserrate do Rio de Janeiro*, 1620-1748, fl. 131, anos de 1720-23)
- 96 Portugal, Braga, Arquivo Distrital de Braga [ADB], Congregação de São Bento de Portugal, ms. 135, *Estado do Mosteiro de N. Sra. do Montesserrate do Rio de Janeiro*, vol. II, anos de 1749-1752
- 97 ADB, Congregação de S. Bento de Portugal, *Estados do Mosteiro de Olinda*, ms. 139, 1766-1799, fl. 265, cuja reprodução fotostática encontra-se também no Arquivo do mosteiro beneditino do Rio de Janeiro
- 98 ADB, Congregação de São Bento de Portugal, *Estados do Mosteiro de Olinda*, ms. 139, fl. 265, anos de 1783-1786: “Todo o retabulo da capella-mor se apromptou p.a receber aparelho da doiradura Pintou-se o forro da capella-mor de perspectiva e no meio hu. Pannel do tranzito do S.to Patriarcha ... Em toda ella se gastou só em tintas e ouro mais de 4000 cruzados e na P.^a não temos capella-mor tão vistosa, precioza nem mais completa. O N. Rev. P. Lourenço de Exp. Valadares mandou o m.e pintor e hu. Official escravos do Nosso mosteiro do Rio de Janeiro para darem principio....”
- 99 Rio de Janeiro, Arquivo do mosteiro de São Bento [ASB/RJ], *Rouparia*, cod. n. 147, 1777-1818: no triênio de 1783-85 ao lado dos três nomes, repetidos nos anos anteriores e posteriores, há um risco sem nenhuma indicação da quantidade de tecido recebida
- 100 D. Bonifácio Jansen O.S.B., “Livro do gasto da sacristia do mosteiro de São bento de Olinda 1756-1802”, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, 1955, vol. 12, pp. 233-386 (ver pagamentos correspondentes ao ano de 1785).
- 101 Victor Mutilo Maia Fragoso (D. Mauro, OSB), *A arte de Antônio Teles, escravo e mestre pintor setecentista, no mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*, tese de mestrado defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.
- 102 Na exposição *Brasil barroco entre céu e terra* que ocorreu em 1999 no Petit Palais de Paris organizada pela União Latina, a reprodução do teto da capela-mor de São Bento foi utilizada no arredo cenográfico com a legenda: “autor desconhecido - século XVII”. No catálogo publicado não ‘mereceu’ alguma citação nem ficha. Quando, em 2001, ainda jovem pesquisadora, apresentei em Portugal o meu trabalho sobre a identificação do pintor, um ilustre professor pernambucano que dirigia a mesa comentou: “Parabéns pelo excelente trabalho. Pena que você perdeu muito tempo para uma mau pintura”.
- 103 Fragoso (D. Mauro, OSB), *A arte de Antônio Teles...*, *op. cit.*, pp. 22-26.
- 104 Costa, Robson Pedrosa, *A Ordem de São bento e os escravos do Santo, Pernambuco, séculos XVIII e XIX*, tese de doutorado, defendida na Universidade Federal de Pernambuco, 2013.
- 105 Raggi, *Arquitectura do engano*, carta de Giuseppe Antonio Landi ao reitor do Seminário de Coimbra Niccolò Giliberti em data de 12 de Novembro de 1776, II, pp. 1458-1459.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Raggi, Giuseppina; “A pintura de quadratura no Brasil colonial: continuidades e discontinuidades de uma forma artística globalizada”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 8 | Primer semestre 2016, pp. 121-145.

Recibido: 16 de abril de 2016

Aceptado: 10 de junio de 2016