



UFRPE

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE GRADUAÇÃO EM LIC. PLENA EM HISTÓRIA**

**AS ARTES DO DESENHO E DA PINTURA NA OLINDA COLONIAL:
OS ARTÍFICES JESUÍTAS E SUAS OBRAS. (1551-1759)**

PAULO JOSÉ FALCÃO PATRIOTA

Recife

2020

Paulo José Falcão Patriota

**AS ARTES DO DESENHO E DA PINTURA NA OLINDA COLONIAL: OS
ARTÍFICES JESUÍTAS E SUAS OBRAS. (1551-1759)**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Licenciatura Plena em História do Departamento de História da Universidade Federal Rural de Pernambuco, como requisito para obtenção do título de licenciado (a) em História.

Orientando(a): Paulo José Falcão Patriota

Orientador(a): Bruno Martins Boto Leite

Recife

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal Rural de Pernambuco
Sistema Integrado de Bibliotecas
Gerada automaticamente, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- P314a Patriota, Paulo José Falcão
As Artes do Desenho e Da Pintura na Olinda Colonial: Os Artífices Jesuítas e Suas Obras (1551-1759) /
Paulo José Falcão Patriota. - 2020.
57 f. : il.
- Orientador: Bruno Martins Boto Leite.
Inclui referências.
- Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal Rural de Pernambuco,
Licenciatura em História, Recife, 2020.
1. Companhia de Jesus. 2. Barroco. 3. Desenho e Pintura. I. Leite, Bruno Martins Boto, orient. II. Título

CDD 909



Banca Examinadora

Prof. Doutor Bruno Martins Boto Leite

Prof.(a) Doutora Marília de Azambuja Ribeiro Machel

Prof.(a) Doutora Jeannie da Silva Menezes

Recife

2020

RESUMO

O seguinte trabalho investigou os irmãos coadjutores da Companhia de Jesus incumbidos do ofício da pintura, escultura e outros ofícios ligados à arte do desenho – como carpinteiros, douradores e entalhadores, residentes e atuantes no Real Colégio Jesuíta de Olinda e sua possível oficina de arte, entre os séculos XVI e XVIII. Inicialmente, compreendemos os principais problemas e discussões referentes ao conceito de Barroco e seus múltiplos usos pela historiografia europeia e brasileira, sendo às artes picturais nosso enfoque. Em seguida, auxiliados pela extensa obra do historiador Serafim Leite e pelos Catálogos Trienais da Companhia de Jesus, realizamos um levantamento prosopográfico dos artífices ignacianos e suas obras.

PALAVRAS-CHAVE: Companhia de Jesus; Arte Barroca; América Portuguesa; Olinda Colonial.

ABSTRACT

This work investigated the brothers of the Society of Jesus who were in charge of painting, sculpture and other crafts related to the art of drawing - such as carpenters, gilders and carvers, residents and workers at the Real Colégio Jesuíta de Olinda and their possible art workshop, between the 16th and 18th centuries. Initially, we understand the main problems and discussions regarding the concept of Baroque and its multiple uses for European and Brazilian historiography, with pictorial arts being our focus. Then, assisted by the extensive work of the historian Serafim Leite and by the Triennial Catalogs of the Company of Jesus, we carried out a prosopographic survey of Ignatian artisans and their works.

KEYWORDS: Society of Jesus; Baroque Art; Portuguese America; Olinda Colonial.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
Capítulo I - O BARROCO: PROBLEMAS E DISCUSSÕES	8
1.1 Breve Histórico do Conceito de Barroco	9
II Capítulo - PARA ALÉM DO BARROCO EUROPEU	17
2.1 O Desenvolvimento da Historiografia sobre a Pintura no Brasil Colonial	20
III Capítulo - O ESTABELECIMENTO DOS COLÉGIOS JESUÍTAS NA AMÉRICA PORTUGUESA E O DESENVOLVIMENTO DAS ARTES PICTÓRICAS	27
3.1 O Colégio Jesuíta de Olinda: Artistas e Artífices	29
3.2 Breve Biografia dos Artífices e suas obras.	35
3.3 Pinturas Sem Autoria	48
3.4 A pintura “Santa Quitéria” à luz de Erwin Panofsky	52
CONSIDERAÇÕES FINAIS	54
REFERÊNCIAS	55

INTRODUÇÃO

O seguinte trabalho investigou os irmãos coadjuvadores da Companhia de Jesus incumbidos do ofício da pintura, escultura e outros ofícios ligados à arte do desenho – como carpinteiros, douradores e entalhadores, residentes e atuantes no Real Colégio Jesuíta de Olinda e sua possível oficina de arte, no contexto do Barroco na América Portuguesa. Devido ao reduzido número de pesquisas sobre esta temática, acreditamos que esta monografia pode contribuir ativamente para o debate referente às artes picturais durante a idade moderna.

Dessa forma, tratamos no primeiro capítulo sobre a multiplicidade de teorias e conceitos atrelados ao termo Barroco e em menor medida, ao Jesuítico. Inicialmente, discutimos a visão dos historiadores do século XVII ao XX em relação ao fenômeno Barroco na Europa e de que maneira esse termo foi transformado pela historiografia ao longo dos séculos. Passando pela visão dos críticos renascentistas por uma “degenerescência” da arte e vida greco-romana, na transformação em categoria estilística e finalmente, sendo encarado como um conceito de época. No segundo capítulo, voltamos nossas atenções para a historiografia sobre a pintura na América Portuguesa. Como uma revisão bibliográfica, partimos para o desenvolvimento da historiografia sobre a pintura colonial, percebendo quatro momentos no desenvolvimento historiográfico do barroco e da pintura na América Portuguesa.

O primeiro momento se refere ao entendimento sobre as artes formulado pelas instituições do Império, notadamente a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). O segundo momento faz referência ao modernismo iniciado nos anos 1920, principalmente na figura de Mário de Andrade e sua apropriação conceitual sobre o barroco como a herança artística colonial. O terceiro momento pode ser compreendido como a especialização do estudo sobre as artes no período colonial, a partir da criação do Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (SPHAN). Como quarto momento, propomos a identificação do Estado da Arte das principais pesquisas realizadas entre o ano 2000 e o momento em que este trabalho é produzido.

No terceiro e último capítulo, partimos para uma análise histórica sobre o estabelecimento dos Colégios Jesuítas no Brasil, em especial o Real Colégio de Olinda, e a maneira como as artes pictóricas foram implementadas pelos irmãos coadjuvantes inicianos. Por conseguinte, com o auxílio da obra do historiador Serafim Leite e pela análise dos *Catálogos Trienais da Companhia de Jesus*, identificamos e investigamos uma série de artistas e artífices que passaram, podem ter passado ou estabeleceram residência no Colégio de Olinda. A partir desta identificação, nos deparamos com nove pinturas com autorias atribuídas à padres jesuítas presentes em nossa listagem e nove com autoria desconhecida, mas que podem ser produções jesuíticas, tanto pelos motivos artísticos, como pela similaridade estilística. Por fim, inspirados pela metodologia produzida pelo historiador Erwin Panofsky, investigamos a iconografia da pintura sem autoria “*Santa Quitéria Virgem Mártir*” (fig. 19).

Capítulo I - O BARROCO: PROBLEMAS E DISCUSSÕES

De maneira geral, os historiadores da arte consideram o Barroco como um problema que vai do final do século XVI até meados do XVIII e/ou o início do XIX, no caso da América portuguesa. Utilizo a palavra “problema” por envolver uma série de complicações sobre esse termo e seus múltiplos usos na historiografia, tanto no que diz respeito às artes visuais, literatura e arquitetura. Bruce Souza Portes (2016) indica, que o conceito de barroco no século XX ganhou uma variedade semântica que ultrapassa os limites da forma e do estilo, levando a imagem final a um todo composto pela justaposição de definições fragmentárias.

A própria definição de conceito nos conduz ao entendimento formulado por Reinhart Koselleck (2006), na qual à transformação dos significados do conceito ao longo do tempo está diretamente ligada a mudanças, fatos ou disputas políticas e sociais. Como falaremos mais adiante, desde que o conceito de barroco foi formulado esteticamente por Heinrich Wölfflin no quartel final do século XIX, podemos perceber um processo de substancialização das categorias para a classificação e identificação de “barroco” em outras formatações, para além da pintura, escultura ou arquitetura. Como ressalta João Adolfo Hansen:

"Passaram a ser aplicados analogicamente às belas letras e às diversas artes pictóricas, plásticas e arquitetônicas do séc. XVII e XVIII, identificadas como

'literatura barroca' e 'arte barroca' em programas artísticos, críticos e historiográficos modernistas e modernos de tendências ideológicas e estéticas bastante diversas. Em seguida, a categoria foi utilizada como classificação totalizadora que unifica as políticas, as economias, as culturas, as chamadas 'mentalidades' e, finalmente, sociedades europeias inteiras dos séculos XVII e XVIII, principalmente as ibéricas contra-reformistas e suas colônias americanas, na forma de essências: 'o Homem barroco', 'a Cultura barroca', 'a Sociedade barroca'." (HANSEN, J. A. 2001)

1.1 Breve Histórico do Conceito de Barroco

Até meados do século XIX o barroco era visto a partir de uma visão estereotipada por parte dos artistas e historiadores da arte neoclassicistas, representados no Brasil pela Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Até mesmo os principais dicionários europeus tratavam o barroco como algo estranho e que deveria ser renegado. Paulo F. Santos faz uma retrospectiva histórica das origens da palavra “barroco”, que seria definida pela grande *Encyclopédie Française* (1758) como um adjetivo, na arquitetura, é "uma sombra do bizarro". O *Dictionnaire Historique d'Architecture* (1795-1825) utiliza a mesma definição. De acordo com Santos, no início do século XIX, os romancistas utilizavam a palavra para definir certas atitudes e situações que julgavam extravagantes ou chocantes. (SANTOS, 1951)

Em 1888, o historiador da arte Gonzaga Duque-Estrada, em *A Arte Brasileira*, escreve que os mosteiros e os conventos foram edificadas durante o domínio do estilo barroco “essa monstruosidade inventada pelos fundadores da inquisição”. Em meados do século XIX, o conceito de barroco começa a ser melhor estruturado e visto para além dos estereótipos dos dicionários franceses, porém ainda de forma depreciativa. A exemplo, podemos citar dois grandes historiadores, Jacob Burckhardt, em sua obra *A Civilização na Itália no tempo da Renascença* (1860) e Benedetto Croce, que escreveu *História da Idade Barroca na Itália* (1929)¹. Burckhardt descrevia o Barroco como a arte tardia do Renascimento e indica a arte de Andréa Palladio (1508-1580) e Miguel Ângelo (1475-1564) como uma linguagem selvagem da renascença. Por outro lado, Croce via no Barroco uma irracionalidade, um mau gosto e carência de idéias e só poderia considerá-lo como um elemento puramente negativo, quase como uma não arte. (BEZERRA DE MENEZES, 2008.)

¹ Apesar de produzir durante o século XX, carrega em sua escrita o peso de visão depreciativa ainda em voga no XIX.

É importante ponderar que a visão degenerativa sobre a arte barroca foi proveniente de um longo processo histórico, que começa com a crítica dos pensadores renascentistas sobre a nova formulação das artes, inicialmente na Itália e posteriormente no mundo ibérico. De acordo com Carla Mary S. Oliveira (1999), os críticos renascentistas, imersos no universo estético greco-romano, assumiram uma visão negativa em relação às primeiras manifestações artísticas que rompiam com o ideal de arte renascentista e encaravam às mudanças maneiristas² e posteriormente barrocas, como uma corrupção do ideal estético da renascença. O escritor de teoria da arte Giovanni Battista Agucchi, escreve em 1610:

"Depois da época em que os representantes das escolas ou dos estilos supracitados de nosso tempo floresceram, e quando todos os outros esforçavam-se por imitar aqueles mestres com bom gosto e conhecimento, a Pintura caiu do pedestal em que se encontrava, e de tal maneira que, mesmo sem voltar às trevas absolutas de seu barbarismo anterior, tornou-se no mínimo deturpada e corrompida, afastando-se do verdadeiro caminho. (E que caminho é esse? Aquele do modelo renascentista Assim, todo o conhecimento que era bom extinguiu-se quase que por completo, enquanto novos e diferentes estilos surgiram, muito distantes da verdade e do plausível, mais apegados às aparências do que à verdadeira substância, com os artistas satisfeitos por deleitarem os olhos do populacho com belas cores e trajas espalhafatosos, utilizando coisas plagiadas de praticamente todas as fontes; de traços pobres, raramente bem compostos, e incorrendo em outros erros bastante evidentes, extraviaram-se todos do caminho exemplar que leva ao melhor." (GOMBRICH, E. 1990; Apud AGUCCHI, 1610. p. 136)

A existência de uma oposição tão veemente à nova estética do séc. XVII se deu pelo fato de que foi justamente na Itália, berço do Renascimento, que se desenvolveram e se consolidaram os elementos pictóricos e arquitetônicos característicos do barroco. A crítica estava incomodada e/ou preocupada com o abandono da ideia renascentista de construção e pintura simétrica, que fora praticamente substituída pelas diagonais, curvas e efeitos de luz e sombra. Entretanto, outros motivos podem ter contribuído para que os autores dos séculos XVII, XVIII e XIX enxergassem o barroco como uma degenerescência do Renascimento. (OLIVEIRA, 1999. p. 150-155) Adentrando a lógica estruturada por

² Sobre o processo de transição da estética renascentista para o maneirismo em Portugal, Victor Serrão indica que essa questão já é particularmente visível em uma pintura como o Martírio de S. Sebastião, do pintor régio Gregório Lopes (1536). Executado para uma das capelas da Charola do Convento de Cristo de Tomar, o painel aparece em intenso realismo nos planos de fundo, seja na ousada desintegração do espaço da composição, em detrimento dos planos centrais do martírio do santo. (SERRÃO, 1982. p. 32)

Antonio Maravall e Giulio Carlo Argan, percebendo o Barroco como um fenômeno cultural, presente em todas as esferas da vida dos homens e mulheres do século XVII até meados do XVIII na Europa, é possível compreender o estranhamento daqueles que estavam acostumados ao modo de vida renascentista. Oliveira escreveu:

"Ora, a Europa do século XVII vivia a consolidação de uma nova realidade, que dizia respeito não só à vida material, social, econômica, mas também às coisas do espírito, da subjetividade. Ocorria, então, uma sutil mudança no modo de os homens letrados encararem tanto o ver-o-mundo quanto o estar-no-mundo: à regularidade racionalista do Renascimento se opôs, naquele momento, a incerteza, o questionamento e uma atormentada tentativa de "renúncia" ao desejo. Não se trata de questionar a existência de Deus, mas sim de se ter uma nova postura frente às coisas do espírito, já que o ser humano passou a se enxergar como um microcosmo repleto de vícios e desejos que precisava combater antes mesmo de louvar a Deus." (OLIVEIRA, 1999. p. 154)

José Antonio Maravall (1997) indica que a economia em crise, as alterações monetárias, a insegurança do crédito, as guerras, o fortalecimento das desigualdades com o estabelecimento da propriedade senhorial e o empobrecimento do povo, criam um sentimento de instabilidade na vida social. Essa noção de "crise em nosso mundo"³ é prontamente associada às novas formas arquitectónicas e pictóricas do século XVII, na Europa. (MARAVALL, 1997)

De acordo com Rodrigo Beata (2012), é importante compreender que esse processo de revoltas e instabilidade política promoveu um novo tipo de formatação territorial que iria reverberar na formação das monarquias absolutistas e conseqüentemente no desenvolvimento dos estados modernos⁴. Ao longo de três séculos, estes fatores contribuíram para a disseminação da idéia de barroco como degenerescência da arte e cultura renascentistas, mudando de perspectiva apenas

³ De acordo com Antônio Maravall, apesar da palavra "crise" já existir no vocabulário do século XII na Europa, estava longe de significar estados sociais de perturbação. Contudo, não falta mais a consciência para perceber os momentos anormais, desfavoráveis e convulsionados que chamamos de "crise". (MARAVALL, 1997. p. 67)

⁴ Beata indica que "as maiores catástrofes que afligiam a estabilidade dos governos ultrapassaram o problema do enfrentamento entre nações, as guerras originárias de disputas por territórios ou deflagradas por conflitos supostamente religiosos.. A resolução política encontrada para sanar essas perigosas patologias, para amenizar a insegurança e a instabilidade geral que tomavam conta da administração pública, foi a reunião dos pequenos territórios das antigas nações nos poderosos e extensos Estados nacionais". (BEATA, 2012. p. 95)

no final do século XIX e começo do XX, com a idéia de Barroco como uma categoria estilística no interior do campo das artes. (BEATA, 2012)

A historiografia da arte do final do século XIX foi responsável por transformar o termo Barroco em conceito estilístico com as publicações de Cornelius Gurlitt e Heinrich Wölfflin com a obra *Renascimento e Barroco* (1888) e *Conceitos Fundamentais da História da Arte* (1915), obra essencial de Wölfflin. Foi este último autor que primeiro se aprofundou no estudo da conceitualização do Barroco, como bem coloca João Adolfo Hansen, a noção só passou a existir formulada positivamente, em 1888, e como categoria neokantiana apriorística em um esquema ou morfologia de cinco pares de oposições de “clássico” e “barroco” em 1915; para o clássico são o linear, o plano, a forma fechada, a unidade divisível e a clareza absoluta. Para o barroco são o pictórico, a profundidade, a forma aberta, a unidade indivisível e a clareza relativa. (HANSEN, 2001)

Levando em consideração essa classificação arbitrária, a historiadora da arte Hannah Levy estabelece, que, apesar de Wölfflin explicar a origem das formas do século XVII e das formas barrocas em geral, reconhece, contudo, que o barroco é um estilo próprio e que seria um erro considerá-lo unicamente como fase tardia de um estilo clássico - contrastando com seu mestre, Burckhardt. Uma ressalva que se pode fazer à teoria formalista, em que Wölfflin é o representante mais importante, é entender que ele examina apenas as características formais da pintura, sem tentar interpretar essas formas quanto ao conteúdo ou à diferenciação entre os artistas. (LEVY, 1941)

Mesmo sendo Wölfflin o mais conhecido e/ou estudado entre os historiadores da arte do XIX e começo do XX, não podemos deixar de citar seus contemporâneos mais proeminentes; Erwin Panofsky e Aloïs Riegl, este último foi fundador da escola de Viena e desenvolveu o importantíssimo conceito de *Kunstwollen*. Oliveira assinala que o conceito de *kunstwollen*, desenvolvido por Riegl, representa a possibilidade de surgirem afinidades formais e estilísticas entre a produção artística de indivíduos originários de um mesmo período e de uma mesma localidade, podendo abranger todas ou quase todas as áreas culturais. Sobre a questão específica ao Barroco, Riegl foi uma rara exceção em meio aos historiadores da arte do XIX, ao criticar o cânone dominante do "bom gosto"⁵ clássico. Oliveira escreveu:

A Arte Barroca, para Riegl, se constituía em uma forma de expressão peculiar, extraordinária, justamente por conter uma característica que lhe era intrínseca: parecer tratar de algo irreal, que arrebatava o observador numa perturbação e merecia ser problematizada em contraposição ao apelo de admiração passiva e harmoniosa suscitado pela Arte da Antiguidade ou da Renascença. (OLIVEIRA, C. M. S. 2013)

De maneira geral, Alois Riegl acreditava que a arte não deveria simplesmente tentar ser uma cópia da natureza e sim competir com ela em sua grandeza. Finalmente, indicou a necessidade do historiador da arte perceber a obra a partir de três aspectos fundamentais, sendo o primeiro a *Kunstzweck* - função da arte, o segundo a *Kunstabsicht* - intenção da arte e por último a *Kunstwollen* do artista que a produziu. Dessa forma, o historiador da arte austriaco desenvolveu uma abordagem bem diversa do método de análise dominante a partir de Wölfflin. No lugar de uma contraposição sistemática de concepções formais opostas, Riegl busca analisar o estilo a partir de uma evolução histórica, entendendo o conceito de Barroco como uma sucessão de modos artísticos individuais que são responsáveis por dar forma à *kunstwollen* do Barroco.

De maneira similar ao método analítico proposto por Riegl, porém em aproximação a história das formas de Wölfflin, Erwin Panofsky desenvolve e aprimora uma análise sobre a arte em três fases. Dividida em: “tema primário ou natural”, “tema secundário ou convencional” e “significado intrínseco ou conteúdo”. No artigo *Iconografia e Iconologia: Uma Introdução ao Estudo da Arte da Renascença*, Panofsky descreve o tema primário ou natural como a identificação das formas puras, sendo algumas linhas, traços, objetos de bronze ou pedra a representação de objetos naturais, que podem ser flores, ferramentas ou seres humanos, a enumeração dessas identificações/motivos artísticos constituiria uma descrição pré-iconográfica.

O tema secundário ou convencional é caracterizado pela percepção de que uma determinada figura humana pode representar um santo ou um deus antigo. A exemplo, Panofsky indica que uma figura masculina com uma faca pode representar

⁵ Até o final do século XIX os historiadores da arte estavam imersos na ideia de uma degenerescência da arte renascentista em relação ao surgimento do Barroco. Apesar deste último ser considerado um estilo próprio, era considerado feio e o clássico belo, essa perspectiva começa a mudar com Riegl.

São Bartolomeu e que uma figura feminina com um pêssego na mão é a personificação da veracidade. De acordo com o autor, a identificação de tais figuras, histórias ou alegorias é o domínio daquilo que é conhecido por iconografia⁶. O significado intrínseco ou conteúdo supõe uma análise capaz de nos mostrar técnicas características de um certo período, artista ou país e compreender os significados por trás de certas formas artísticas e valores simbólicos. Panofsky escreveu:

Enquanto nos limitarmos a afirmar que o famoso afresco de Leonardo Da Vinci mostra um grupo de treze homens em volta de uma mesa de jantar e que esse grupo de homens representa a Santa Ceia, trataremos a obra de arte como tal e interpretamos suas características composicionais e iconográficas como qualificações e propriedades a ela inerentes. Mas, quando tentamos compreendê-la como um documento da personalidade de Leonardo, ou da civilização da Alta Renascença italiana, de uma atitude religiosa particular, trataremos a obra de arte como um sintoma de algo mais, que se expressa numa variedade incontável de outros sintomas e interpretamos suas características composicionais e iconográficas como evidência mais particularizada desse algo mais. A descoberta e interpretação desses valores simbólicos é o objeto do que se poderia designar por iconologia.” (PANOFSKY, 2019, p. 52-53)

Apesar de problemático, o conceito formulado por Wölfflin abriu espaço para novas perspectivas e conceituações, que trataremos de forma detalhada adiante, mas que estão baseadas na compreensão de Barroco como uma arte que não representa nem a decadência e nem o aprimoramento do clássico, e sim algo completamente diverso. Sobre essa questão, Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes escreveu:

“Foi muito mais nesta perspectiva que se enriqueceram os estudos contemporâneos sobre o Barroco. Tais estudos poderiam ser agrupados em duas tendências teóricas gerais e antagônicas: 1) a percepção do Barroco como fenômeno cultural historicamente delimitado; e 2) a concepção que o encara como uma categoria trans-histórica, exprimindo-se de formas diversas em diferentes épocas e com uma geografia estendida. (B. DE MENEZES, E. D. 2008)

É importante ressaltar que os agrupamentos e/ou tendências teóricas são formas genéricas para compreender o pensamento de autores diversos, muitas vezes desconsiderando particularidades importantes no debate historiográfico. Entretanto, esse tipo de formulação se torna essencial para uma análise introdutória da escrita

⁶ Iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma. (PANOFSKY, 2019, p. 47)

da história da arte. Do ponto de vista de Lourival Gomes Machado e sua obra *Barroco Mineiro* (1969), a teorização sobre o barroco procede a um agrupamento em duas grandes correntes de interpretação. A primeira pode ser considerada como uma posição genético-formal, em que Wölfflin é o representante mais proeminente. Max Dvorak e Henri Focillon também fazem parte desse grande agrupamento teórico, sendo Dvorak o representante da interpretação da história das formas como uma relação com a história do espírito; por outro lado, Focillon pressupõe a noção de vida das formas em um movimento constante no qual se sucederam as fases pré-clássicas, clássica e barroca.

O segundo agrupamento é identificado por Machado como uma vertente empírico-histórica ou genético-social, sendo seu principal expoente o historiador Werner Weisbach, um dos principais nomes da perspectiva do Barroco como arte da Contrarreforma, sendo um fenômeno diretamente entrosado na vida social do período posterior ao Concílio de Trento. Weisbach resumiu sua teoria na obra *O Barroco como arte da Contra-Reforma* (1948), permitindo uma análise sobre o Barroco como a expressão do estado da alma dos povos católicos, sendo os Jesuítas seus principais executores. A partir da obra de Weisbach a expressão “estilo jesuítico” se popularizou e enfrentou uma infinidade de percalços. Sobre essa incompreensão, é evidente que a Contrarreforma e a Companhia de Jesus utilizaram a arte como um dos mais poderosos instrumentos de propaganda e o barroco nascente acaba sendo associado a um estilo jesuítico. Segundo Paulo F. Santos, no interior da Companhia, diversos padres se uniram para negar a existência de um estilo jesuítico. Francisco Rodrigues escreveu:

“O estilo observado na arquitetura das igrejas da Companhia de Jesus nos séculos XVII e XVIII denominou-se estilo jesuítico. É imprópria a denominação, e inventada, com intuítos depreciativos, no século XIX. Como foi a denominação de gótico, para o estilo ogival. A Companhia de Jesus não criou estilo nenhum de arquitetura; acomodou-se ao estilo que tinha voga no seu tempo, e era seguido pelos grandes mestres, preferindo, para fins que indicamos, algumas formas particulares desse estilo. Como o estilo barroco entrava e florescia já, com a sumptuosidade impressionadora e deslumbrante e com a exuberância de ornamentação, quando a Companhia levantou as suas principais igrejas, classificou-se como se fora dos jesuítas.” (SANTOS P. F., Apud RODRIGUES F., 1951)

Lucio Costa, ao contrário do que os próprios padres jesuítas afirmavam, defende a existência de um estilo jesuítico.

Mas não se trata tampouco de uma expressão furta-cor e vazia de sentido, como muitos supõem, só porque as manifestações de arte dos jesuítas apresentam formas diversas, de acordo com as conveniências e recursos locais e com as características de estilo próprias de cada período. Apesar dessas diferenças, por vezes tão sensíveis, e mesmo das aparentes contradições que se podem observar, diferenças e contradições que se acentuam à medida que as obras se vão afastando dos padrões mais definidos de fins do século XVI e da primeira metade do século XVII, apesar das mudanças de forma, das mudanças de material e das mudanças de técnica, a personalidade inconfundível dos padres, o “espírito” jesuítico, vem sempre à tona – é a marca, o cachet que identifica todas elas e as diferencia, à primeira vista, das demais. Essa presença irreduzível e acima de todas as modalidades de estilo porventura adotadas, é que constitui, no fundo, o verdadeiro “estilo” dos padres da Companhia. (COSTA, L. 1941)

Apesar de Weisbach compreender o barroco como a arte produzida a partir da Contrarreforma ou àquela que foi melhor utilizada pela igreja católica nesse período, outros dois historiadores ampliaram o conceito de barroco em direção à História Cultural, o espanhol José Antonio Maravall com a obra *A Cultura do Barroco* (1997) e o italiano Giulio Carlo Argan com sua série de ensaios compilados no livro *Imagem e Persuasão* (2004). Maravall busca um entendimento unitário do conceito de cultura barroca⁷, mesmo tendo desenvolvido sua pesquisa privilegiando fontes espanholas de investigação histórica. O historiador espanhol percebe o Barroco como um conceito de época, envolveria todo o cenário social, econômico, político e religioso do final do século XVI e todo o século XVII na Europa.

Maravall entende a contrarreforma, o absolutismo e os universos católicos e protestantes como um todo no interior da chamada cultura barroca, tudo seria permeado por essa cultura. Dentro dessa perspectiva, Giulio Carlo Argan percebe o Barroco e mais especificamente a arte desenvolvida no interior dessa cultura, como a prática da retórica. Em outras palavras, a obra de arte deveria ter como objetivo essencial o convencimento do espectador, a persuasão. De acordo com Pedro Paiva, a retórica imagética serve como uma das principais armas do período pós-tridentino, pois a imagem poderia ser utilizada no ensino/instrução das histórias

⁷ Maravall compreende a cultura barroca como um conceito que se estende a todas as manifestações integradas na cultura europeia do século XVII. (MARAVALL, 1997, p. 45)

bíblicas para o povo iletrado, para àqueles que ainda seriam catequizados e para prática dos exercícios espirituais. (PAIVA, 2014)

II Capítulo - PARA ALÉM DO BARROCO EUROPEU

Diante do que foi discutido, podemos perceber a multiplicidade das teorias e discussões sobre o conceito de Barroco, suas principais interpretações e de que forma os historiadores da arte europeus entenderam e ainda buscam entender esse “problema” em seus respectivos locais de produção. Contudo, apesar de localizada, essa discussão se reverbera em todo o mundo ibérico ou em todos os lugares em que chegaram os principais divulgadores desta arte/cultura na América: os portugueses e os espanhóis.

Não deixaremos de lado a significativa influência da arte italiana e flamenga no Brasil colonial, entretanto, essas influências estavam representadas por alguns indivíduos no interior das ordens religiosas, notadamente na Companhia de Jesus, fato estudado pelo historiador Serafim Leite em sua obra *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil* (1953) e que discutiremos ao longo deste trabalho. Por outro lado, também se mostrou necessário o entendimento sobre a pintura no âmbito do Barroco e mais precisamente a pintura e/ou desenho no contexto da colonização da América Portuguesa, seus principais usos, formas e de que maneira os historiadores da arte brasileiros e brasilianistas refletiram e continuam refletindo sobre essa questão.

É importante deixar claro que o conceito de pintura pode ser entendido de formas diversas, de acordo com Raquel Quinet Pifano, entre os séculos XVI e XVIII uma querela foi travada entre partidários do desenho e os partidários da cor, chamados respectivamente de “poussinistas” e “rubenistas”⁸. Essa disputa intensa foi marcada pela “elevação” da pintura a uma categoria pertencente as ditas Artes Liberais, sendo essa questão responsável por uma significativa produção artística e da crítica da arte na defesa de formas, contornos e sombras do desenho em relação a cor. (PIFANO, 2009) Na América Portuguesa, os artistas claramente estavam estavam imersos nesta disputa, marcando essa questão o tratado de pintura de Felipe

⁸ Os partidários do desenho seriam influenciados pela arte de Nicolas Poussin (1594-1665) e os partidários da cor por Peter Paul Rubens (1577-1640).

Nunes, único documento em língua portuguesa entre os séculos XVII e XVIII que lançava uma reflexão mais abstrata, teórica, acerca da natureza da arte pictural. (GOMES DE MORAIS, 2014. p. 49)

Nunes entendia pintura como “uma representação da forma de alguma coisa, lançadas certas linhas e traças”, essa definição marcava a influência da tradição pictórica de Leon Battista Alberti (1404-1472) nos tratados sobre pintura a partir do século XV. Esse último indica que “a pintura resulta da circunscrição, composição e recepção de luz”, sendo o elemento “cor” diluído em “recepção de luz”, ou luz e sombra, claro-escuro e assim por diante. Raquel Quinet Pifano escreveu:

“Certamente, ao emergir na colônia portuguesa, o modelo de representação pictórica “albertiano” passa pelo filtro contrarreformista, sofrendo adequações, mas ainda assim se mostrando um modelo legítimo. Filipe Nunes e Alberti tinham em comum a compreensão da pintura como desenho. Mas, se por um lado, ao aproximá-los, o forte matiz tridentino do tratadista português os separam, por outro será justamente pela via tridentina que Nunes assimilará as lições de Alberti.” (PIFANO, R. Q. 2009)

É evidente que a discussão sobre a conceituação sobre a pintura influenciou os artistas coloniais, entretanto, mesmo sendo o desenho o aspecto mais valorizado na pintura, a cor não poderia deixar de se fazer presente e não foi totalmente descartada. De acordo com a filósofa e historiadora da arte Jacqueline Lichtenstein, a cor na pintura é um componente irreduzível da representação que escapa à hegemonia da linguagem, essa expressividade pura de um visível silencioso que constitui a imagem enquanto tal. (LICHTENSTEIN, 2005) Outra definição merece destaque para o entendimento da pintura no Brasil colonial, a pintura como poesia, a pintura como ferramenta de contar histórias, especialmente bíblicas, e persuadir por meio da cor e do desenho.

A exemplo, podemos utilizar a obra de um dos maiores e mais importantes nomes da pintura colonial, José Joaquim da Rocha (1737-1807) e sua pintura em perspectiva no teto da nave da Igreja da Conceição da Praia da Bahia (fig.1). O historiador Carlos Ott na obra *A Escola Baiana de Pintura* (1982), ressalta que Joaquim da Rocha na pintura da Conceição da Praia foi auxiliado por dois ou três teólogos, sendo esses responsáveis pelo tema central (Santo Elias) e por alguns

assuntos tradicionais, como *A Anunciação* e a *Visita de Nossa Senhora a Sta. Isabel R. Smith* nos quadros laterais. Ott por meio de suas análises, compreende Joaquim da Rocha como um fiel seguidor das tendências pensadas/produzidas pelo pintor flamengo Otto Van Veen e seu aluno, Peter Paul Rubens. Diante dessa questão, podemos supor que a pintura produzida na América Portuguesa estava diretamente ligada às tendências barrocas europeias, tanto de Portugal como das regiões Flamengas. Entretanto, foram aplicadas no Brasil por artífices provenientes das ordens religiosas, notadamente por irmãos coadjutores da Companhia de Jesus.



Encerrada a análise sobre o conceito de pintura, é importante que compreendamos de que maneira a discussão sobre a pintura barroca se iniciou na historiografia brasileira. Como método para o entendimento da escrita da história sobre a pintura colonial, utilizaremos a demarcação formulada pelo historiador Guilherme Simões Gomes Júnior, fruto de sua obra *Palavra peregrina: o Barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil* (1998). Gomes Júnior percebe quatro momentos diferentes no desenvolvimento histórico do barroco - consequentemente, da pintura colonial - diante dos historiadores brasileiros, o primeiro momento se refere ao entendimento sobre as artes formulado pelas instituições do Império, notadamente a

⁹ Figura 1. Teto da Igreja da Conceição da Praia. c. 1774. Atribuído à José Joaquim da Rocha. (Foto retirada da internet)

Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB).

O segundo momento faz referência ao modernismo iniciado nos anos 1920, principalmente na figura de Mário de Andrade e sua apropriação conceitual sobre o barroco como a herança artística colonial. O terceiro momento pode ser compreendido como a especialização do estudo sobre as artes no período colonial, a partir da criação do Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (SPHAN) em 1934, pesquisadores como Luiz Jardim, Hannah Levy e Lourival Gomes Machado puderam aprimorar o entendimento conceitual sobre a pintura barroca e abrir um leque de novas linhas/metodologias de pesquisa.

Por último, mas não menos importante, o quarto momento se relaciona com a proposta de uma história literária do barroco. Em meados do século XX, a conceituação se torna um assunto da teoria literária e passa a ser explorada por pesquisadores como Otto Maria Carpeaux e Sérgio Buarque de Holanda. Por fazer parte da teoria literária, distante conceitualmente das teorias sobre a pintura barroca no Brasil colonial, não iremos nos aprofundar em estudos relacionados a esse momento. Sobre as novas pesquisas realizadas entre o ano 2000 até o momento em que este trabalho é feito, não podemos exigir uma análise de Gomes Júnior. Como um quinto momento, propomos a identificação das principais pesquisas realizadas durante esse período por pesquisadores como José Roberto Teixeira Leite, Raquel Pifano, Carla S. Mary Oliveira, Eduardo Luis Araújo de Oliveira Batista, Danielle Manoel dos Santos Pereira, entre outros.

2.1 O Desenvolvimento da Historiografia sobre a Pintura no Brasil Colonial

Como Hanna Levy bem coloca em seu artigo *A Pintura Colonial no Rio de Janeiro* (1944), Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879) é considerado o patrono da história da arte brasileira, sendo o primeiro autor a mencionar o assunto da arte barroca no Brasil. Foi formado pela pedagogia neoclássica dos artistas que participaram da chamada “Missão Artística Francesa” de 1816 e que em 1826, fundaram, no Rio de Janeiro, a Academia Imperial de Belas-Artes (AIBA), sendo Jean Baptiste Debret (1768-1848) seu professor mais influente. Também foi um dos primeiros sócios do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), instituição que

ao lado da AIBA, buscava legitimar e fortalecer o poder monárquico por meio da atribuição de sentidos e funções no entendimento sobre a história nacional e as belas artes.

De acordo com Guilherme Gomes Júnior, Porto-Alegre foi, provavelmente, o primeiro a utilizar o termo Barroco em um sentido estilístico no Brasil e já esboça em suas reflexões uma teoria pendular da história da arte, baseada na ideia de um ir e vir entre formas clássicas e formas amaneiradas ou barrocinicas. (GOMES JÚNIOR, 1998) Além de ser um dos primeiros a produzir trabalhos historiográficos sobre as artes no Brasil colonial, Porto-Alegre se apropria da noção de *Escola de Pintura*, formulada inicialmente para o estudo dos estilos e formas de produção artística pelo historiador e arqueólogo alemão Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) e posteriormente aprimorada pelo padre italiano Luigi Lanzi, em sua obra *Storia Pittorica dell'Italia* (1792).

Leticia Squeff indica, que Manuel de Araújo Porto-Alegre se apropria dessa noção para escrever a história das artes no Rio de Janeiro - *Escola Fluminense de Pintura* - e parte para uma interpretação menos pejorativa dos artistas barrocos do período colonial, por encarar a arte produzida no Brasil como um processo evolutivo que culminaria na produção artística da Academia Imperial de Belas Artes. Ao pensar em escola, o autor, pintor e crítico de arte do século XIX, busca exaltar uma peculiaridade, uma particularidade local em detrimento das artes pictóricas produzidas nos grandes centros europeus. Essa peculiaridade das escolas pensada por Lanzi, está relacionada em função de critérios que incluíam sua localização na geografia, a relação entre mestres e discípulos e a forma particular de produzir obras de arte. (SQUEFF, 2015) Sobre a utilização do termo “escola de pintura” por Porto-Alegre, Leticia Squeff escreveu:

"A ideia de escola foi utilizada como referência não apenas geográfica genérica – “a escola fluminense de pintura” –, mas também como maneira típica de cada artista. Porto-Alegre insere os artistas da colônia sob um epíteto duplamente simbólico. Em primeiro lugar, organiza o grupo a partir de sua localização na geografia da antiga colônia portuguesa: o adjetivo “fluminense” circunscreve os artistas num determinado contexto climático-geográfico. E aqui existe uma apropriação explícita do sistema usado por Lanzi, que também dividira as escolas italianas em função de sua localização geográfica. Por outro lado, ele menciona a “escola” de Manoel Dias, do

mesmo modo como se referira à “escola” de Montigny ou de Debret.” (SQUEFF, L. 2015. p. 71)

De maneira geral, podemos compreender os trabalhos empreendidos por Manuel de Araújo Porto-Alegre como os primeiros a tocar, talvez riscar, os problemas da pintura produzida no período colonial, tendo feito, inclusive, análises consideradas rasas e sem pormenores essenciais para os parâmetros atuais da história da arte. Contudo, é importante frisar que a contribuição deste intelectual é grandiosa diante do material disponível para suas pesquisas e das limitações geográficas entre os centros pictóricos no Brasil e até mesmo no interior do Rio de Janeiro. A exemplo da falta de detalhes em suas análises - que pouco fala sobre a pintura em si - podemos citar a descrição de Porto-Alegre acerca do painel atribuído ao Frei Ricardo do Pilar (1635-1700) no altar da sacristia do convento dos Beneditinos, o autor escreveu em sua *Memória sobre a Antiga Escola Fluminense de Pintura* (1841):

"Muito além de Giotto e Cimabue, aquela imagem produz em nossa alma a mais elevada inspiração religiosa; há nela uma mágica incompreensível de expressão e harmonia; a sublimidade da poesia mística, a crença só pode produzir semelhantes maravilhas, e sem estes sentimentos angélicos a terra não possuiria o retrato do Salvador por André del Sarto, o Ecce Homo de Cigoli, e o Nascimento de Jesus Cristo de Siqueira." (LEVY, H. 1944; Apud PORTO-ALEGRE, M. A. 1841. p. 71-72)

A partir de seus trabalhos, foram produzidas as obras de Luiz Gonzaga Duque Estrada, Manuel Duarte Moreira de Azevedo, Macedo e Araújo Viana. Entre as pesquisas realizadas, foi quase exclusivamente Gonzaga Duque (1863-1911) quem procurou aprimorar a visão dada por Porto-Alegre; analisou o estilo particular de artistas como João de Sousa e Leandro Joaquim, dos quais Porto-Alegre só havia falado de maneira superficial. No entanto, temos a impressão de que o aspecto particular da obra de Porto-alegre como fonte não foi tomado na devida consideração por seus sucessores. Como ressalta Levy, é fato indiscutível que, em sua grande maioria, esses autores limitaram-se a copiar Porto-Alegre. Quando seus sucessores começaram a produzir análises sobre a pintura no período colonial, contentaram-se com as informações analisadas e descritas por Porto-Alegre, privilegiando as fontes intencionais em detrimento das fontes primárias.

Como dito anteriormente, entre seus sucessores oitocentistas, somente Gonzaga Duque realizou trabalhos realmente originais e de fato importantes para o panorama historiográfico sobre as artes no período colonial, sendo sua obra mais importante *A Arte Brasileira* (1888). Segundo Franciene Canêz Cardoso (2019), sabe-se que, em 1879, alguns anos antes da primeira edição de *A Arte Brasileira*, a Academia Imperial de Belas Artes se posicionou sobre a existência de uma arte considerada nacional. Esta discussão desenvolvida pela AIBA na mostra *Coleção de Quadros Nacionais Formando a Escola Brasileira* ficou restrita a produção da própria Academia, sendo a “Arte Brasileira” àquela produzida por alunos, ex-alunos e antigos mestres. Gonzaga Duque se viu desafiado a tratar sobre as “origens” das artes no Brasil, notadamente a pintura, e assim o fez em sua obra de 1888.

O autor divide o livro em seis capítulos, sendo o primeiro um apanhado geral das artes produzidas entre 1695 e 1816, quando chegam os artistas da missão artística francesa. Segundo Cardoso, Gonzaga Duque define uma cronologia a partir da qual busca analisar a produção pictórica do período colonial de acordo com a perspectiva evolutiva pensada pioneiramente por Manuel de Araújo Porto-Alegre. Dessa forma, Duque realiza um trabalho de importância significativa para o desenvolvimento da historiografia da pintura no Brasil, sendo sua visão galgada no entendimento formulado anteriormente por Jacob Burckhardt, em sua obra *A Civilização na Itália no tempo da Renascença* (1860), de uma degenerescência das artes dos séculos XVI e XVII. A exemplo de como essas influências estavam vivas no pensamento de Duque, até mesmo o “povo colonial” é degenerado em sua visão. (CARDOSO, 2019. p. 5-8)

“O povo: o operário, o artífice, o jornaleiro- é um paria pequenino, mestiçado, doente. No campo é um miserável, um pobre perdido entre a população escrava das fazendas, amarelo, estanguido, tísico, ventre protuberante, olhar cansado, membros enfraquecidos por vícios e por febre palustres. Ao norte, como ao sul, ele roga e implora da bondade de uma grande proprietário umas braças de terra onde possa levantar os esteios de uma habitação de taipa de sebe, e aí, passa a dormir metade do dia, depois da caça ou da pesca que pratica para se alimentar. Sem expediente para empregar lucrativamente o tempo da sua existência, sem energia para buscar fortuna no trabalho, sujeita-se unicamente a ser tropeiro, jangadeiro, ou camarada, porque essas ocupações têm o encanto do dolce far niente.” (CARDOSO, 2019; Apud GONZAGA DUQUE, 1888. p. 6)

Por conseguinte, Guilherme Gomes Júnior indica que Gonzaga Duque reduz a vida espiritual brasileira, inclusive a de seu tempo, a um simples reflexo de expressões estrangeiras. De fato, como estudado por Hannah Levy (1944), boa parte das obras produzidas no período colonial são provenientes de obras impressas de artistas europeus consagrados. Contudo, isso não reduz a genialidade dos artistas e artífices coloniais e seria equivocado entender a arte desse período como um simples reflexo da arte metropolitana. Apesar de problemática, a visão iniciada por Porto-Alegre e perpetuada por Gonzaga Duque foi essencial para o “descobrimento” da arte colonial e do entendimento sobre o conceito de Barroco, que seria melhor trabalhado no início do século XX pelos modernistas, notadamente por Mário de Andrade.

De acordo com Jens Baumgarten, no Brasil, o barroco ganhou a partir da segunda década do século XX, com o modernismo, uma importância predominante no desenvolvimento de uma identidade cultural e estética própria, o que se chamou de “brasilidade”. Entretanto, é importante compreender que essa perspectiva começa antes mesmo de Mário de Andrade iniciar seus estudos, sendo influenciado pelo arquiteto português radicado no Brasil, Ricardo Severo. Gomes Júnior indica que, em 1914, Severo pronuncia a conferência *A Arte Tradicional Brasileira* na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, marcando o início do uso das manifestações artísticas coloniais em projetos artísticos culturais nacionais. (BAUMGARTEN; TAVARES, 2014) O arquiteto promoveu uma “pregação” com o objetivo de resgatar a arquitetura colonial e reinventar a arquitetura brasileira. Severo escreveu:

“A própria história da arte nos ensina que em cada país as diversas modalidades de estilos arquitetônicos, assim como outras manifestações da arte, se originaram em conjunto de condições mesológicas que rodeiam o homem dentro de seu “habitat”, presas por um lado ao meio físico e por outro ao meio social, e em cuja gênese se traduz esse misterioso espírito procriador, que é o gênio, a psyché humana, integral, transcendente, que abrange uma série infinita através de um infinito passado.” (GOMES JÚNIOR, 1998, p. 51. Apud, SEVERO, 1922, p. 17)

A partir de Ricardo Severo, Mário de Andrade se lança na discussão sobre o barroco, sem o peso da noção degenerativa que vigorou até finais do século XIX,

mas compreendendo a arte colonial como uma herança artística nacional - ainda que seja uma visão estereotipada. Gomes Júnior entende a entrada de Andrade na discussão sobre o barroco como a representação de uma mudança conceitual, pois desenvolveu, junto do seu aluno Luiz Saia, o conceito de arte brasileira construída com base no barroco mineiro. Em seus primeiros artigos sobre o tema, publicados na *Revista do Brasil* em 1920 com o título *Arte Religiosa no Brasil*, indica sua visão inicial sobre a arquitetura colonial e tem como objeto central a figura mitificada de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Andrade escreveu:

“Toda a Minas religiosa está tão impregnada de sua genialidade, que se tem a impressão de que tudo nela foi criado por ele só. Esse mísero, feiíssimo, corcunda, baixote, sem mãos, amarrando nos cotos dos braços os instrumentos com que fazia explodir da pedra sabão as visagens dos seus romanos e borboletear o sorriso alado de seus arcanjos.” (ANDRADE, 1920, p. 106)

Apesar do mito sobre a persona Aleijadinho, o pensamento de Mário de Andrade em seus primeiros artigos de 1920, são conduzidos por uma ambiguidade identificada por Guilherme Gomes Júnior. Essa questão é perceptível quando Andrade, ao se referir ao Barroco enquanto categoria estilística, indica que o referido estilo sofre do mesmo mal do estilo românico - a riqueza ornamental teria como fim ocultar a feiúra do plano arquitetônico. Essa ambiguidade demonstra que Mário, apesar de não sofrer diretamente com a influência do “Barroco como degenerescência”, ainda enfrenta alguma resistência interna para admitir o referido conceito como uma arte autônoma, com qualidades para além do misticismo envolto na figura de Aleijadinho. Apesar da resistência inicial, Mário de Andrade se apropria da figura do escultor mineiro para imaginar as raízes artísticas nacionais, fonte da identidade cultural brasileira, tão valorizada e perseguida pelo movimento modernista.

Uma nova perspectiva sobre a pintura barroca no Brasil colonial começou a ser desenvolvida no início da década de 1940, a partir dos trabalhos da já citada Hannah Levy, que introduziu novos conceitos sobre o barroco e ajudou sua divulgação pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), local em que trabalhou e que publicou a maior parte dos seus artigos. De acordo com

Jens Baumgarten e André Tavares o clima da segunda metade do século XX pode ser reconstruído ao citarmos Lourival Gomes Machado e seus ensaios reunidos e publicados sob o título *Barroco Mineiro* (1969) e Hannah Levy, com o artigo *A Propósito de Três Teorias Sobre o Barroco* (1941). Ambos foram determinantes na construção e entendimento das principais linhas de argumentação das teorias sobre o barroco.

Também são importantes as pesquisas de Luiz Jardim sobre *A Pintura Decorativa em Algumas Igrejas Antigas de Minas Gerais* (1939), que transpassa o título e se reverbera em uma discussão sobre o fenômeno barroco no Brasil; do historiador da Companhia de Jesus, Serafim Leite sobre *As Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil* (1953), trabalho de importância fundamental para o entendimento da atuação dos inicianos no Brasil entre 1551 e 1759; de Carlos Ott sobre *A Escola Bahiana de Pintura* (1982), em que trata, de maneira geral, sobre as pinturas de José Joaquim da Rocha e José Teófilo de Jesus, a origem de suas obras, como se formam e seus estilos particulares. Também é de importância fundamental para a compreensão do Barroco no Brasil as pesquisas realizadas e publicadas pela Revista Barroco, fundada em 1969 pelo poeta e ensaísta mineiro Affonso Ávila.¹⁰

Entre o início dos anos 2000 e meados de 2020, uma infinidade de trabalhos sobre o Barroco foram publicados, sendo praticamente impossível listar todos os artigos, livros e ensaios produzidos. Entretanto, listamos alguns autores que podem ser considerados como proeminentes em suas linhas de pesquisa nos últimos 20 anos. A começar com Myriam Ribeiro de Oliveira, autora de *O Aleijadinho e sua oficina. Catálogo das esculturas devocionais* (2002); *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus* (2003); *O Aleijadinho e o Santuário de Congonhas* (2006); *Barroco e Rococó nas Igrejas do Rio de Janeiro* (2008) e *Barroco e Rococó no Brasil* (2014). Também são importantes os trabalhos de Carla Mary S. Oliveira, autora de *O Barroco na Paraíba: arte, religião e conquista* (2003); *Construindo teorias sobre o Barroco* (2005); *A América alegorizada: imagens e visões do Novo*

¹⁰ É importante ressaltar que grande parte da historiografia até então explorada parte do pressuposto de uma certa centralidade do Barroco em Minas Gerais, como uma especificidade local que poderia exemplificar todo o fenômeno Barroco na América Portuguesa. Entretanto, é notório que as artes produzidas em outros centros coloniais, como em Pernambuco, Rio de Janeiro e Bahia, tiveram particularidades locais, sem conexão com o barroco produzido durante o século XVIII em Minas.

Mundo na iconografia européia dos séculos XVI a XVIII (2014) e organizou o recente *O Barroco na América Portuguesa: novos olhares (2019)*.

Também temos que olhar atentamente para José Roberto Teixeira Leite e sua obra *Pintura Colonial Brasileira (2007)*, para Raquel Quinet de Andrade Pifano e sua tese *A Arte da Pintura: prescrições humanistas e tridentinas na pintura colonial mineira (2008)*, para Eduardo Luis Araújo de Oliveira Batista e o artigo *Iconografia tropical: motivos locais na arte colonial brasileira (2017)*, para Danielle Manoel dos Santos Pereira, sua dissertação *A Pintura Ilusionista no meio-norte de Minas Gerais - Diamantina e Serro - e em São Paulo (2012)* e tese *Autoria das pinturas ilusionistas do estado de São Paulo: São Paulo, Itu e Mogi das Cruzes (2017)*. Entre tantos trabalhos, estes foram alguns que contribuíram para a pesquisa sobre a pintura e o Barroco no Brasil.

III Capítulo - O ESTABELECIMENTO DOS COLÉGIOS JESUÍTAS NA AMÉRICA PORTUGUESA E O DESENVOLVIMENTO DAS ARTES PICTÓRICAS

A chegada da ordem jesuíta no Brasil, em 1549, foi parte fundamental da estratégia colonizadora empregada pela coroa portuguesa, que tinha como um dos principais objetivos aplicar um projeto educacional voltado a propagar a fé católica entre os povos originários do além-mar e estabelecer as prerrogativas tridentinas entre os colonos (FERREIRA JR; BITTAR, 2012). É importante ressaltar que o projeto inaciano tinha como base o *Ratio Atque Institutio Studiorum Societatis Jesu*, mais conhecido pela denominação *Ratio Studiorum*. Pode-se dizer que foi o método de ensino jesuíta, que estabelecia o currículo, o tipo de orientação e de que forma a administração do sistema educacional deveria ser seguido. Foi instituído por Inácio de Loyola com o objetivo de direcionar quaisquer ações educacionais da Companhia, tanto nas colônias ultramarinas quanto na própria metrópole. (SHIGUNOV NETO; MACIEL, 2008)

Entretanto, ao chegar em terras brasileiras, os jesuítas se depararam com um ambiente novo, praticamente sem mão de obra especializada e enfrentando os desafios da comunicação com os povos nativos. Diante dessa questão, a Companhia de Jesus estrategicamente fez com que os irmãos coadjutores¹¹ fossem

incumbidos dos ofícios manuais, permitindo que os padres veiculassem saberes manuais das oficinas, ateliês e boticas europeias para o Brasil. De acordo com Serafim Leite, era comum recorrer a Portugal solicitando padres para mestres e evangelizadores do Brasil e com o mesmo desejo irmãos que fossem hábeis nas artes e ofícios. Foi, sobretudo, pela grande dificuldade em receber irmãos especializados vindos da Europa e pelo trabalho manual ainda ser visto como inferior em relação as ditas artes liberais, que o estabelecimento dos colégios jesuítas no Brasil e, conseqüentemente, o ensino das artes e ofícios passaram a ter importância fundamental para o desenvolvimento da arquitetura, pintura, estatuária e todo tipo de trabalho mecânico na América Portuguesa.

É essencial que tenhamos em mente que, apesar da palavra “colégio” comumente nos remeter às instituições de ensino, era uma unidade deveras complexa de agregação dos jesuítas. De acordo com Bruno Martins Boto Leite, os colégios, eram, antes de qualquer coisa, a unidade multifuncional onde residiam e atuavam os padres da Companhia de Jesus, seria o equivalente ao núcleo organizacional da Ordem no Brasil. As escolas jesuítas faziam parte da estrutura dos colégios e ali eram ofertados o ensino inferior e superior aos futuros letrados da sociedade colonial, para além de oficinas/escolas voltadas ao ensino das artes mecânicas. Sobre as escolas de pintura nos colégios da Companhia de Jesus, Serafim Leite diz:

“Estas escolas de pintura existiram em diversos Colégios, notadamente na Baía, Rio de Janeiro, Maranhão e Pará. Não eram Escolas no sentido moderno, mas onde, sem excluir quadros, se pintavam sobretudo estátuas, nos seus caprichos rendilhados, de tinta e ouro, de que parece se perdeu hoje o segredo; e na aprendizagem da pintura decorativa para que se aproveitassem também as inclinações dos próprios servos.” (LEITE, 1951, p. 212)

Apesar do colégio de Olinda não ser citado, acreditamos que houve uma escola/oficina reservada às artes visuais ou algum espaço voltado às belas artes, termo utilizado pelo Serafim Leite em seu *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil*. Essa hipótese é sustentada pela grande movimentação de oficiais mecânicos, especialmente pintores, escultores e carpinteiros entre os colégios do Brasil, especialmente em Olinda. Para além dessa movimentação, a própria arquitetura dos

¹¹ Membros da Companhia de Jesus que ainda não tinham professado todos os votos.

colégios favorecia o desenvolvimento desses espaços de aprendizagem. É importante ponderar que a construção de um colégio jesuítico devia obedecer, sem restrições, às regras fixadas nas Atas de 1565, da Segunda Congregação Geral, que estabelecem o domínio do princípio arquitetônico da solidez, da sobriedade religiosa, da funcionalidade e higiene sobre o aparato decorativo. (BATTISTONI FILHO, 2018)

Como Lucio Costa assinala, o programa dos colégios pode ser dividido em três partes, a partir de seus respectivos usos: para o culto - a igreja e a sacristia; para o trabalho - escolas e oficinas; para residência e cuidados gerais - os cubículos e a enfermaria. De acordo com Pietro M. Bardi, deve-se aos jesuítas a conscientização e a confecção de um modo de arte no Brasil. Estes seriam os delegados mais diretos da contrarreforma, precisavam de uma comunicação imediata, ainda que fossem escassos os inimigos da fé na colônia lusitana. Bardi ressalta, que aplicando o entusiasmo que Loyola lhe inculcou, a ordem cuidou meticulosamente da formação de artistas e artífices. (BARDI, 1975)

3.1 O Colégio Jesuíta de Olinda: Artistas e Artífices

O colégio de Olinda foi fundado no ano de 1560¹², no antigo local em que Duarte Coelho, primeiro donatário da capitania de Pernambuco, havia mandado construir uma ermida – igreja ou capela em pequena dimensão - em taipa com o objetivo de doá-la aos agostinianos por volta de 1550. Contudo, esses últimos só chegariam ao Brasil em 1693, fato que permitiu a doação da ermida e das terras do entorno para a Companhia de Jesus, ficando esta responsável pelo início da catequização dos povos indígenas e posteriormente, a exemplo do colégio da Bahia, na formação da juventude colonial. (FONSECA, 2006) Sobre o funcionamento dos Colégios, Bruno Martins Boto Leite escreve:

"Nos Colégios da Companhia, muita coisa acontecia: era ali que os padres residiam, ali ofereciam formação técnica ou mecânica em suas oficinas aos indígenas e africanos, ali possuíam boticas onde produziam e vendiam medicamentos, ali formavam os noviços da ordem jesuítica e de outras ordens e, finalmente, ali

¹² Legalmente só passou a existir em 1576, com o alvará régio de 6 de janeiro, que criou o Real Colégio de Pernambuco.

ofereciam, em suas Escolas, o ensino inferior e superior aos futuros letrados e intelectuais da sociedade colonial, clérigos e leigos." (LEITE, B. M. B., 2020)

Tendo em vista o início do funcionamento do colégio de Olinda, foram criados os cursos de Latim, em 1570, o curso de Teologia Moral, em 1576, e posteriormente a expulsão dos holandeses de Pernambuco, a criação do curso de Filosofia, em 1671. Apesar de não estar presente na documentação até então explorada, uma possível oficina de desenho, pintura ou escultura não foi totalmente descartada. Contudo, é importante notar que existia uma diferenciação fundamental entre às escolas da Companhia de Jesus e oficinas de artes manuais; a primeira é permeada pelo ideal valorativo das Artes Liberais, sendo voltada para os futuros intelectuais da sociedade colonial; em contrapartida, às oficinas ofereciam formação técnica ou mecânica como meio formativo para os noviços - como uma espécie de humilhação - e em alguns momentos para indígenas e africanos. (BOTO, 2020)

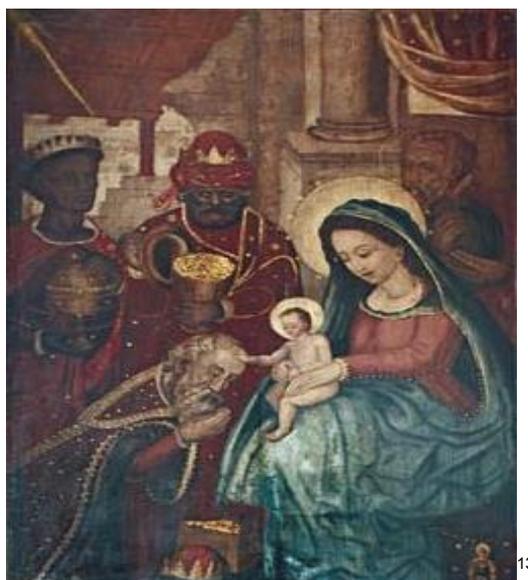
Segundo José Roberto Teixeira Leite, entre 1549 – chegada dos jesuítas – e a independência, foi relativamente intensa a atividade pictórica no Brasil, especialmente na Bahia, Pernambuco, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Dentro deste contexto, a expressão regra era a pintura arquitetônica com foco predominante na temática religiosa, sendo a partir do século XVIII, a pintura em perspectiva ou *di sotto in su*, de origem jesuítica. Temos registro da passagem de padres jesuítas, habilidosos nas atividades descritas anteriormente, que passaram pelos Colégios de Olinda, Bahia e Rio de Janeiro e que podem ter influenciado outros irmãos, colonos, indígenas e africanos a adentrarem no mundo das Belas Artes.

A exemplo, podemos citar o padre Belchior Paulo, que de acordo com Serafim Leite, era natural de Sernande - Portugal, onde nasceu por volta de 1554. Adentrou na Ordem em Coimbra por volta de 1572, ficando por um breve período de tempo na botica e logo em seguida na função de “ensinar a escrever” no colégio de Artes da Universidade de Coimbra, sendo admitido como calígrafo. Nesta instituição, Belchior Paulo se interessou pelo estudo do desenho e da pintura, sendo logo em seguida solicitado pela Companhia de Jesus no Brasil. Leite diz:

“Chegou a Pernambuco a 7 de maio de 1587, e nos princípios de 1588 à Baía. Começou por ser Mestre de Meninos como em Coimbra; e, ao mesmo tempo, era

pintor; até que com o tempo, ficou só pintor, sem o cargo dos Meninos. Segundo os Catálogos existentes, o Ir. pintor Belchior Paulo trabalhou nas seguintes Casas e Colégios da Companhia: Baía, 1589; Espírito Santo, 1598; Rio de Janeiro, 1600, 1601; Santos. 1606, 1607. 1610 Baía, 1613, 1614; S. Paulo de Piratininga, 1616; e Rio de Janeiro, 1617-1619. E é possível que tenha estado em mais lugares nos períodos intermédios ou estado mais de uma vez, como no período de Santos (1606-1610).” (LEITE, 1951, p. 233)

Não restaram muitas obras deste artista, muitas foram perdidas e/ou destruídas ao longo dos séculos. Contudo, a pintura *Adoração dos Reis Magos* (Fig.2) no altar da Igreja dos Reis Magos, em Nova Almeida, distrito de Serra, no Espírito Santo, é atribuída por Serafim Leite a Belchior Paulo. É importante ressaltar, que a metodologia de pesquisa que o padre e historiador da ordem jesuíta, Serafim Leite, se utiliza para a produção de suas análises sobre os artistas e artífices é, basicamente, descritiva. Apesar de usar fontes primárias como os Catálogos Trienais, cartas e algumas biografias feitas pelos próprios jesuítas, Leite não busca analisar o trabalho específico de cada um desses irmãos nos próprios colégios, igrejas e museus.



Inicialmente, focamos em encontrar o maior número possível de inacianos, artistas e artífices, que possuam alguma ligação com Pernambuco e o Colégio de Olinda, em um segundo momento nossa atenção se voltou para as obras produzidas por esses jesuítas, que incluem nove com autoria atribuída e nove com autores desconhecidos, mas que pertencem a Sé de Olinda e estão localizadas no Museu

¹³ Figura 2 - Adoração dos Reis Magos. c. 1572-1619. Altar da Igreja dos Reis Magos, atribuído ao Ir. Belchior Paulo. (foto retirada da internet)

Pinacoteca de Igarassu. Ao longo da pesquisa, identificamos nomes importantes no cenário das artes no Brasil e que tiveram ou podem ter tido algum papel no Colégios de Olinda, mas que também passaram pela Bahia e Rio de Janeiro. Estes são, incluindo o Ir. Belchior Paulo já citado:

Quadro 1 - Membros da Companhia de Jesus ligados ao ofício do desenho e da pintura em Pernambuco, Rio de Janeiro e Bahia.

Nome	Nascimento – Entrada na Companhia – Morte ou ausência nos catálogos	Naturalidade/ Colégios que trabalhou no Brasil	Ofício
Belchior Paulo	1554-1572-1619	Sernande / Pernambuco, 1587; Bahía, 1589; Espírito Santo, 1598; Rio de Janeiro, 1600, 1601 ; Santos. 1606, 1607. 1610 ; Bahía, 1613, 1614 ; S. Paulo de Paratininga, 1616; e Rio de Janeiro, 1617-1619	Pintor (pictor)
Remacle Le Gott	1598-1628-1636	Bélgica / Possivelmente em Pernambuco, 1628-1634.	Pintor e Bordador (pictor et caelator vestium)
João Baptista	1557-1606-1609	Horne - Flandres/ Olinda, 1606; Bahia, 1609.	Pintor (Pictor)
Luís da Costa	1666-1688-1739	Lisboa – Portugal/ Bahia, 1688; Recife, 1694; Olinda, 1720.	Escultor e Carpinteiro (faber lignarius et sculptor)
Antônio de Faria	1706-1732-1760	Touro - Vila Nova de Paiva/ Bahia, 1739; Paraíba, 1740; Olinda, 1741; Paraíba, 1743; Olinda, 1748-1759.	Carpinteiro e/ou Entalhador (bónus faber lignarius)
Francisco Freire	1633-1663-1666	Olinda - Pernambuco/ Rio de Janeiro, 1633-1666.	Pintor
Domingos	1568-1612-1627	Penela/ Olinda, 1612-	Carpinteiro e Entalhador

Fernandes		1627.	
Afonso Luís	1565-1605-1636	Pinheiro – Penafiel/ Olinda, 1605-1607; Aldeia de S. André de Goiana, 1610; Olinda, 1613; Aldeia de Itaimbé, 1614; Olinda, 1635.	Carpinteiro e Entalhador
Antônio Luís	1549-1594-1611	Rossas – Portugal/ Olinda, 1598-1611.	Carpinteiro e/ou Entalhador (opifex lignarius non vulgaris)
Antônio Nunes	(1701-1725-1760)	Lisboa - Portugal/ Bahia, 1725, Olinda, ?????; Ceará, ????; Noviciado do Jiquitaia, 1741-1748; Bahia, 1757.	Carpinteiro e/ou Entalhador
Domingos Xavier	1658-1681-1732	Tomar/ Bahia, 1681-1693; Pernambuco, 1694-1716; Bahia, 1720; Pernambuco, 1722; Bahia, 1732.	Escultor e Carpinteiro (faber lignarius et sculptor)
Domingos Trigueiros	1651-1671-1732	Ponte de Lima/ Bahia, 1671; Espírito Santo, 1683; Pernambuco, 1692- 1694; Bahia, 1701-1732.	Carpinteiro, Entalhador e Escultor (faber lignarius scriniarius egregius et sculptor)
Domingos Rodrigues	1632-1658-1706	Lisboa/ Bahia, 1663-1679; São Paulo, 1683; Bahia, 1692-1706.	Pintor, Escultor e Dourador
João de Almeida	1635-1656-1678	Hâvre - França/ Bahia, 1660; Missões Maranhão e Pará, 1661. Pará, 1668;	Pintor e Engenheiro
Paulo Camilo	1638-1662-1669	Cremona/ Bahia, 1663; Rio de Janeiro, 1667- 1669.	Pintor
Domingos Monteiro	1665-1691-1706	Porto/ Bahia, 1692-1706.	Dourador
Carlos Belleville	1657-1680-1730	Rouen/ Bahia, 1709-1730.	Carpinteiro, Escultor e Pintor
Antônio Alberto	1686-1701-1707	Lisboa/ Bahia, 1701-1707.	Pintor e Dourador
Francisco Coelho	1699-1720-1759	Porto/ Bahia, 1720-1748; Rio de Janeiro, 1757- 1759.	Pintor e dourador (Bónus Pictor)

Pedro Mazzi	1722-1753-1777	Roma/ Bahia, 1754-1759	Pintor (Sufficiens Pictor)
João Correia	1614-1643-1673	Porto/ Bahia, 1643; Rio de Janeiro, 1646-1657; Bahia, 1658-1659; Rio de Janeiro, 1660-1663; Bahia, ???; Rio de Janeiro, 1673.	Entalhador, Estatuário, Mestre-escultor (faber lignarius insignis et sculptor in nova Ecclesia)
Mateus da Costa	1654-1679-1727	Lisboa/ Bahia, 1683-1703.	Carpinteiro, Escultor e Artista de marcenaria fina. (Faber lignarius, bonus sculptor et optime artem scriniarius)
João da Silveira	1676-1695-1726	Porto/ Rio de Janeiro, 1716-1720; São Paulo, 1722; Bahia; 1726.	Escultor, carpinteiro e procurador (sculptor et faber lignarius, procurator praedii)

A tabela indica o nome dos jesuítas pesquisados, data de nascimento, entrada na Companhia de Jesus, morte, saída da ordem ou desaparecimento. Em seguida, identificamos o local de nascimento e os colégios em que passou ou residiu no Brasil; também indicamos qual ou quais os ofícios praticados por cada um dos oficiais mecânicos. Sobre as denominações em latim, seus significados e funções; em 1589 os Catálogos não têm palavra especial para designar a arte de marceneiro e entalhador: tudo é carpinteiro (*Faber Lignarius*). Leite ressalta que demoraria pelo menos um século para que houvesse uma distinção entre duas “tendências”; *Faber Lignarius et scriniarius* e *Faber lignarius et sculptor*.

A primeira estaria mais voltada a arte de mobiliário e marcenaria; a segunda mais a de escultura e estatuária. Ao longo da pesquisa, identificamos outras denominações com significados similares, mas que atribuem alguma qualidade pessoal para além da classificação pura e bruta como “pintor” e “carpinteiro”. A exemplo, a classificação dada ao padre Mateus da Costa indica que este irmão era bom escultor e ótimo na arte da marcenaria fina “bônus sculptor et optime artem scriniarius”. No caso do padre Pedro Mazzi encontramos a classificação de “sufficiens Pictor”, que seria, provavelmente, o equivalente a pintor adequado ou

mediano. Por fim, temos a classificação dada ao padre Francisco Coelho, “bónus pictor” recorrente entre os pintores considerados bons ou acima da média.

3.2 Breve Biografia dos Artífices e suas obras.

Remacle Le Gott

De acordo com Serafim Leite, Remacle Le Gott, ou Inácio Lagott é natural de marche-em-Famenne, atual Bélgica, local em que nasceu em 1598. Antes de entrar na Companhia de Jesus foi bordador de profissão - entretanto, a tradução do historiador Serafim Leite pode estar equivocada. “Caelator” no *Dictionnaire Illustré Latin-Français* é traduzido como “gravador”. Entrou na Ordem após ser requisitado por padres que haviam sido cativos dos holandeses e que estariam passando pela Bélgica, com o objetivo de chegar ao Brasil. Chegou em Lisboa em 1628 e partiu para a colônia americana no mesmo ano com o nome de Inácio Lagott. Leite ressalta:

“A profissão, que tinha, implicava o conhecimento do desenho que no Brasil se aplicou à pintura. O Catálogo de 1631 dá-o como “pintor e bordador” e “habet talentum bonum ad picturam et caelatoriam artem”. Em breve foi nomeado Sotoministro, mas a invasão holandesa, que sobreveio e se arrastou em Pernambuco, deve ter criado dificuldades à sua permanência no Brasil; e pediu ao P. Geral que houvesse por hem alivia-lo do oficio. O seu nome corrente era então Ir. Largo. O P. Mucio Vitelleschi recomenda, em 1634, ao provincial Do Brasil que, se a causa for justa, lhe conceda o que pede, conforme à caridade da Companhia e ao estilo do seu bom governo.” (LEITE, 1951, p. 202)

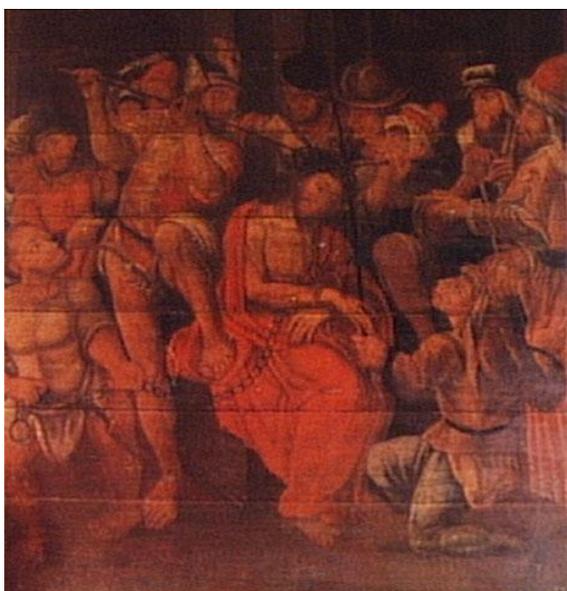
Apesar de não encontrar a data em que passou por Pernambuco, sabemos que o ir. Inácio Lagott precisou voltar à Europa devido à invasão proporcionada pelos holandeses no nordeste do Brasil.

João Baptista

João Baptista é um nome importante na arte colonial, foi um pintor habilidoso, que segundo Pietro M. Bardi pode ser o autor de dois painéis atribuídos a um pintor de nacionalidade flamenga na antiga Sé de Olinda; “*O Encontro de Jesus com Maria e Verônica*” (fig. 3) e “*Jesus Escarnecido pelos Judeus*” (fig. 4). De acordo com a documentação dos catálogos e a análise feita pelo padre Serafim Leite, Baptista era natural de Horne – Flandres, local onde nasceu por volta de 1557. Entrou na

Companhia de Jesus em Pernambuco em 1606, com 49 anos, era protestante convertido ao catolicismo e possuía grande habilidade na arte da pintura. Na obra *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil*, leite utiliza dos escritos do jesuíta Fernão Cardim (1540 – 1625), provincial da Ordem no Brasil e reitor do colégio da Bahia:

“Da obra deste pintor flamengo, escreve Fernão Cardim, que ele ornara o Colégio de Olinda de quadros pintados em madeira: «Pictis insuper nobilitatur tabulis, commodius id quidem, quod a nostro pictore, qui non multum ante tempus ad nostros est cooptatus». Passando para o Colégio da Baía, o Ir. João Baptista continuou a vida de pintor repartida entre o trabalho e a oração. E sabia bem a arte, diz a *Ânua*, «*graphicus admodum peritus* ». Faleceu no Colégio da Baía, com 55 anos de idade, a 3 de setembro de 1609.” (LEITE, 1951, p. 125)



Luís da Costa

Outro nome importante encontrado no decorrer da pesquisa é o do padre jesuíta Luís da Costa. Natural de Lisboa, onde nasceu por volta de 1666. Serafim Leite escreve que Luís da Costa adentrou na Companhia na Bahia, em 1688, sendo declarado carpinteiro e escultor – *faber lignarius et sculptor*, em 1692. Teria ido para Pernambuco em 1694, ajudar na construção da Igreja do Recife. Segundo Leite:

¹⁴ Figura 4 - Jesus Escarnecido pelos Judeus. c. 1606. Antiga Sé de Olinda, atualmente no Museu Pinacoteca de Igarassu - PE. Atribuído ao Ir. João Baptista. (foto retirada da internet)

¹⁵ Figura 3 - O Encontro de Jesus com Maria e Verônica. c. 1606. Antiga Sé de Olinda, atualmente na Pinacoteca da Igreja e Convento de Santo Antônio, em Olinda. Atribuído ao Ir. João Baptista. (foto retirada da internet)

“Classificava-se então a arte de Luís da Costa de «egrégia» e «fora do vulgar» («scriniarius et sculptor egregius»; «non vulgariter peritus»). Parece que ficou na zona de Pernambuco (não há Catálogos) e que mais tarde, depois dos 50 anos, deixou a arte por falta de forças físicas ou por se terem concluído as obras. Em 1720 era Mestre de Meninos no Colégio de Olinda e diretor da respectiva Congregação Mariana. Viveu algum tempo também no Engenho de Monjope. Artista egrégio, e homem de provada virtude. Faleceu no Colégio de Olinda, com 73 anos de idade, a 25 de julho de 1739.” (LEITE, 1951, p. 151)

Conjecturamos, com base nessas informações, que o Ir. Luís da Costa pode ter ensinado a arte do desenho e/ou escultura para os jovens do Colégio de Olinda. Apesar de não estar explicitamente informado, Costa passou grande parte da vida sendo um escultor habilidoso e é possível que tenha repassado seus conhecimentos para os jovens estudantes do Colégio ou das camadas humildes da sociedade colonial. Sobre essa questão, Luiz Carlos Villalta afirma, que entre as camadas populares da população, difundiu-se o aprender-fazendo, extramuros da escola na luta pela sobrevivência. Sônia Maria Fonseca, em artigo titulado *A Formação no Campo das Artes e Ofícios na Companhia de Jesus no Brasil Colônia (1549 – 1759)*, escreve:

"O trabalho manual exercido por homens livres e escravos na colônia foi de tal maneira expressivo em termos quantitativos e qualitativos, que aponta indícios de que era a via possível para quem buscava mobilidade social na sociedade colonial. Não só era uma opção de trabalho frente a tantas encomendas, como possibilitava ganhos mais significativos." (FONSECA, 2006)

Antônio de Faria

O Ir. Antônio de Faria nasceu no Touro - Vila Nova de Paiva, em 1706. Teria entrado na Companhia de Jesus em 1732 e foi classificado como bom carpinteiro e entalhador – bônus faber lignarius. Trabalhou nas obras do noviciado da Jiquitaia, Bahia, até 1739. De acordo com Leite, atuou em 1740 na Paraíba do Norte e em Olinda no ano de 1741. Após ir novamente para a Paraíba, voltou para Olinda em 1748, ficando nesse colégio até a expulsão dos jesuítas em 1759. Serafim Leite escreveu:

“Saindo exilado do Recife a 1 de maio de 1760 para Lisboa e Estados Pontifícios. Quanto à sua arte, vê-se que a exerceu parte na Baía, parte em Pernambuco e na Paraíba. Era bom artista, trabalhador e zeloso. Em 1748, em Olinda além de encarregado das oficinas do Colégio traz esta menção: «faber lignarius lychnuchus». «Lychnuchus», é letra, lampadário, lustre, tocheiro. O que se pode interpretar, de acordo com o seu ofício, artista desses objetos; ou chefe da iluminação do Colégio, para que as lâmpadas e candeeiros estivessem sempre aptos a servir e se distribuíssem nas horas próprias pelos cubículos, aulas e corredores. A dificuldade desta segunda interpretação é que em todos os Colégios existia esta função necessária e em nenhum Catálogo se diz de nenhum Irmão). O Ir. António de Faria faleceu em Roma a 26 de novembro de 1760.” (LEITE, 1951, p. 169)

Francisco Freire

Francisco Freire é um dos poucos, se não um dos únicos, oficiais mecânicos jesuítas que nasceram em Olinda e praticaram a arte da pintura como profissão. Nasceu por volta de 1633 e era casado, morrendo a esposa, deixou Pernambuco e tentou entrar na Companhia de Jesus na Bahia, sem sucesso. Segundo Leite, só foi admitido na Ordem em junho de 1663, no Rio de Janeiro, mas faleceu três anos depois. Apesar de não entrar na Companhia em Olinda, podemos imaginar que o colégio teve alguma influência em sua formação como pintor, pois não se tinham tantos espaços de formação fora às oficinas jesuítas. Como já foi dito sobre o Ir. Luís da Costa, é possível que Francisco Freire tenha adquirido formação com os irmãos do Colégio de Olinda, no aprender-fazendo extramuros da instituição.

Domingos Fernandes

Domingos Fernandes nasceu em Penela, por volta de 1568. Entrou na Companhia em Pernambuco com 44 anos, em 1612. Foi classificado como carpinteiro e entalhador – faber lignarius, e começou a exercitar seu ofício no Colégio de Olinda. Não se sabe muito mais sobre Fernandes, mas podemos supor que frequentou as oficinas do Colégio, pois está presente em todos os Catálogos, de 1612 até 1621. Morreu neste mesmo lugar, em 1627.

Afonso Luís

O Ir. Afonso Luís nasceu em Pinheiro – Penafiel, no ano de 1565. Os catálogos indicam que entrou na Ordem em Pernambuco em 28 de outubro de 1605. Afonso Luís foi carpinteiro e entalhador, exercendo sua arte em Olinda, por volta de 1607,

na Aldeia de S. André de Goiana em 1610, novamente em Olinda em 1613 e na Aldeia Itaimbé em 1614. Serafim Leite escreveu:

“Ocupou depois outros ofícios e ainda estava em Olinda ao dar-se a invasão e tomada do Colégio pelos Holandeses. Traz ainda a menção de «faber lignarius» e se diz que tinha talento para a sua arte, mas que já via pouco. E em breve, com os vaivéns da guerra, quase cegou de todo. Cativo dos Holandeses em 1635, e levado para a Holanda, dizia-se em 26 de setembro de 1636, que ficava em Amesterdão, cego. Faleceu na mesma cidade, ainda no mesmo ano; e a hospitalidade dos católicos holandeses cobriu o seu ataúde de flores.” (LEITE, 1951, p. 206)

Antônio Luís

Antônio Luís é outro nome interessante entre os artistas e artífices que passaram e tiveram alguma influência no Colégio de Olinda. De acordo com Leite, nasceu em Rossas - do concelho de Arouca, outrora Bispado de Lamego, hoje Porto - no ano de 1549 e adentrou na Companhia de Jesus com 45 anos, em 1594. Trabalhou no ofício de carpinteiro, mas é classificado como *Opifex Lignarius non Vulgaris*. Sobre o Ir. Antônio Luís:

“Diz a Ânua, que louva a sua arte e a sua virtude. Trabalhou na Igreja do Colégio de Olinda, que ainda existe na sua arquitetura original, mas cuja obra de madeiramento e de talha se incendiou no tempo da invasão holandesa de 1630. Já estava em Pernambuco em 1598 e aí ficou sempre no exercício da sua arte de carpinteiro e entalhador, até falecer, em Olinda, a 20 de agosto de 1611.” (LEITE, 1951, p. 207)

Antônio Nunes

O nome de Antônio Nunes é um dos poucos que estão relativamente bem documentados e foi analisado atentamente pelo padre Serafim Leite. Nasceu em Lisboa no ano de 1701 e entrou na Companhia de Jesus com 24 anos, na Bahia. Exercia o ofício de carpinteiro, sendo classificado como *faber lignarius bonus* e ficando conhecido por ter renovado todo o teto da Igreja de Olinda e o Coro da mesma igreja. Apesar de ter trabalhado em Olinda, todos os catálogos existentes relativos a lugares e residências o levam para a Bahia, seja no Noviciado da

Jiquitaia ou no próprio Colégio. Entretanto, existem grandes períodos de tempo que Antônio Nunes não aparece nos Catálogos referentes a residências. Leite escreveu:

“Antônio Nunes fugiu aos seus pais em pequeno e foi para a Baía. Voltou a Portugal e aprendeu o ofício de entalhador com o pai. Falecendo o pai, voltou ao Brasil e no Rio de Janeiro se ocupava no seu ofício; Entre outras obras, fez : 1. O tecto da Igreja de Olinda, em Pernambuco, renovado todo por ele ; 2. O coro da mesma Igreja (feito também por ele) ; 3. O «lindo entaglio» da Fazenda de Santa Inês (Camamu) ; 4. O Hospício de Aquirás (Ceará). As residências de Antônio Nunes só se referem à Baía; e como se vê esteve também em Pernambuco e no Ceará. Esteve lá em anos de que não existem Catálogos. Possibilidade de mudança de residência, que se deve admitir para todos os mais Padres e Irmãos nos períodos intermédios, sobretudo nos mais longos, como o que, no caso de Antônio Nunes, se manifesta entre o Catálogo de 1748 e o seguinte de 1757. Segunda: A designação de «faber lignarius», na linguagem dos Catálogos, significa não simplesmente carpinteiro, mas também entalhador.” (LEITE, 1951, p. 223)

Domingos Xavier

Domingos Xavier é um nome interessante que supomos ter passado pelo Real Colégio de Olinda. Nasceu em 1658 em Tomar, entrou na Companhia de Jesus na Bahia em 1681, com 23 anos. É classificado como carpinteiro - Faber Lignarius, 1683, escultor – Sculptor, 1692, e artista de marcenaria fina - Faber Lignarius scriniarius, 1694, também é chamado de bom escultor – *Bónus sculptor*, 1701. Inicialmente, trabalhou durante muitos anos na Bahia, principalmente nas obras da Igreja, sacristia e capela interior. De acordo com Serafim Leite, em 1694 foi para Pernambuco ser entalhador e escultor da Igreja do Colégio do Recife e aparece novamente nos catálogos neste mesmo local em 1716. Leite sobre essas idas e vindas de Domingos Xavier:

“Em 1720 ocupava-se nas obras do Noviciado da Jiquitaia (Baía). Tornou a Pernambuco, pois estava presente no Recife em 1722, regressando à Baía. A sua actividade artística de entalhador e escultor, pelo que está averiguado, repartiu-se entre a Baía e o Recife, em particular este último. Homem extremamente humilde que sabia louvar os outros e diminuir-se a si. Faleceu na Baía, com 74 anos de idade, a 5 de março de 1732.” (LEITE, 1951, p. 279)

Ao que nos parece, Xavier permaneceu durante muito tempo em Pernambuco e muito não se sabe sobre sua obra. Uma pergunta que podemos fazer é se esse

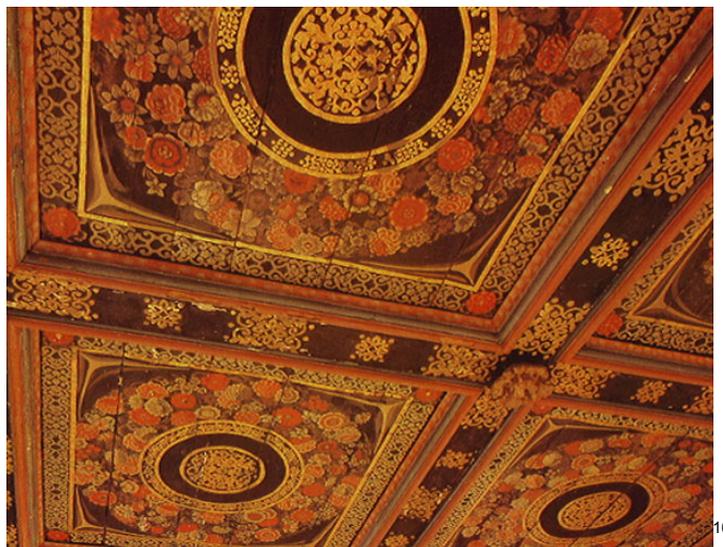
artista tão talentoso exerceu seu trabalho apenas no Colégio do Recife ou se também chegou a visitar o Colégio de Olinda. Se espera que essa pergunta, e muitas outras sobre os artistas e artífices aqui expostos, seja respondida no próximo momento de nossa pesquisa, na visita aos Colégios e em outras documentações primárias.

Domingos Trigueiros

Domingos Trigueiros é outro nome importante para a compreensão da arte exercida no Brasil e em Pernambuco. Nasceu em 1651 em Ponte de Lima, entrou na Companhia de Jesus na Bahia em 1671, com 20 anos de idade. Primeiramente, trabalhou na Bahia e por volta de 1683 partiu para o Espírito Santo, já com a classificação de carpinteiro – *faber lignarius*, e grande entalhador – *scriniarius egregius*. Em 1692, partiu para Pernambuco com a classificação de bom artista de “torno e de entalhe” - *in tornando et in scriniis faciendis*. Até 1694 exerceu seu ofício nas obras da Igreja do Recife e não se tem registros de seu nome até 1701, quando é classificado como escultor – *sculptor*. A exemplo do Ir. Domingos Xavier, Trigueiros pode ter passado pelo Colégio de Olinda em seus anos que permaneceu em Pernambuco. Sobre seus últimos anos de vida, Serafim Leite escreve:

"Os últimos anos passou-os no Colégio da Baía; e na sua oficina, de carpintaria e entalhe, não se distinguia dos escravos seus discípulos, que com ele exerciam o mesmo ofício não cedendo a ninguém no trabalho. Faleceu, octagenário, no Colégio da Baía a 19 de abril de 1732." (LEITE, 1951, p. 273)

Em seus últimos anos, Trigueiros desenvolveu uma oficina de artes manuais no Colégio da Bahia, ensinando o ofício aos escravos e seus discípulos livres. Podemos supor que, em seu tempo em Pernambuco, tenha tido algum contato com oficinas de artes no Colégio de Olinda ou de Recife.



Carlos Belleville

Carlos ou Charles Belleville, nasceu na cidade francesa de Rouen em 1657. Ingressou na Companhia de Jesus aos 13 anos em Bordeaux, seguindo para Périgueux e Poitiers, trabalhando sempre com artes manuais. De acordo com Teixeira Leite, sempre qualificado nos documentos como sculptor, faber lignarius e posteriormente, no Brasil, como sculptor egregius. Belleville é um bom exemplo da movimentação dos jesuítas pelo mundo, pois em 1698 embarcou para a China, onde residiu e trabalhou por aproximadamente 10 anos a pedido do imperador Kangxi. Adotou, como todos os missionários da China, um nome local: Wei-Kia-Lou ou Wei Qialu.

"Parece que na China Belleville desempenhou também funções de arquiteto e pintor, e seria de sua mão o projeto da igreja da Missão Francesa em Cantão. De qualquer modo, regressava à Europa, muito doente, quando em 1708 seu navio aportou à Bahia; deixou-se então ficar em Salvador, onde viria a falecer 22 anos mais tarde, em 1730." (TEIXEIRA LEITE, 2007, p. 50)

De acordo com Serafim Leite, no Brasil, a pintura parece ter sido a principal ocupação de Carlos Belleville, essa afirmação é confirmada pela presença de Belleville nos catálogos de 1719 com a condição de pintor e estatuário, em 1720 e 1722 como pintor. Apesar de sua residência oficial ser o Colégio da Bahia, é

¹⁶ Figura 5 - Teto da Igreja de Belém da Cachoeira. c. 1709-1730. Atribuído ao Ir. Carlos Belleville. (foto retirada da internet)

possível que Belleville tenha percorrido outros locais antes de 1716 e depois de 1722 por sua ausência nos catálogos oficiais. Contudo, mesmo que tenha permanecido na Bahia, o contato com artífices de outros colégios é perfeitamente possível, principalmente por ser um pintor com referências orientais únicas. Serafim Leite lhe atribui a pintura do teto da Igreja de Belém da Cachoeira (fig. 5), por se tratar de uma arte florida de caráter chinês.

Francisco Coelho

O português Francisco Coelho ingressou na Companhia de Jesus na Bahia por volta de 1720, com 21 anos. Em 1740 pintou uma Santa Ceia e mais 15 figuras de santos e personas da Ordem jesuíta no recém terminado refeitório do Colégio da Bahia. José Roberto Teixeira Leite indica, que pode ser de sua autoria um retrato do Padre Alexandre de Gusmão feito em 1733, reproduzido através de uma estampa alemã. Serafim Leite escreveu:

"Como já em 1731 era «bom pintor » (e também de retratos) há fundamento para se lhe atribuir o retrato do P. Alexandre de Gusmão, de 1733, reproduzido em gravura na Alemanha, e com que abrimos o Tomo V da « História ». Outros quadros deve ter pintado o Ir. Francisco Coelho. Porque o longo tempo que residiu na Baía, mais de um quarto de século, sempre no exercício da sua arte, assinalou-se por numerosas obras de pintura na Igreja e Colégio da Baía, no Noviciado da Jiquitaia, e noutras casas do distrito baiano. "(LEITE, 1951, p. 143)

De acordo com Luís Felipe Silvério Lima e Bianca Carolina Pereira da Silva, em artigo intitulado "A presença do Novo Mundo na iconografia da morte de São Francisco Xavier", entre 1717 e 1722, pelo menos, conviveu e trabalhou com Belleville, Francisco Coelho, que assumiu o ofício de pintor em exercício no Colégio da Bahia até meados da década de 1750, quando foi para o Rio de Janeiro e lá faleceu em 1759. Lima e Pereira da Silva atribuem a Francisco Coelho as pinturas "Morte de São Francisco Xavier" (fig. 6) e "Sonho do Índio" (fig. 7), presentes na capela lateral esquerda da Catedral Basílica de Salvador. Lima e Pereira da Silva indicam que as capelas laterais dedicadas a Inácio de Loyola (direita) e São Francisco Xavier (esquerda) foram edificadas entre 1745 e 1755, período em que Francisco Coelho esteve a frente do ofício de pintor do Colégio da Bahia. Dessa

forma, as pinturas das capelas laterais podem ter sido fruto do trabalho desse irmão jesuíta ou foram supervisionadas por ele.



Domingos Rodrigues

Domingos Rodrigues nasceu em Arruda, distrito de Lisboa, em 1632. Adentrou a Companhia de Jesus com 25 anos de idade em fins de 1657 e embarcou para o Brasil por volta de 1660. Serafim Leite ressalta que Domingos provavelmente já chega na Bahia conhecido como pintor habilidoso e escultor. Nos catálogos de 1667 é descrito como escultor e em 1670 como dourador das esculturas e talha da Igreja Nova. Leite escreveu:

Da Baía, o pintor foi passar uma temporada em Santos no exercício da sua arte e aí residia em 1683, o que leva consigo a estada em S. Paulo não se sabe quantos anos ; e torna a achar-se na Baía, sempre no mesmo ofício, em 1692. Em 1694 diz-se que foi «pintor, regular ; dourador, insigne». Domingos Rodrigues faleceu na Baía, a 23 de Agosto de 1706. (LEITE, 1951, p.)

Apesar de sua biografia ser incompleta, diversas obras desse artífice permanecem intactas na Catedral Basílica de Salvador. Valentín Calderón lhe atribui a autoria dos dezoito painéis laterais da capela-mor da Catedral Basílica, entre 1665 e 1694.

¹⁷ Figura 6 - Morte de São Francisco Xavier. c. 1745-1755. Óleo sobre madeira, Catedral Basílica de Salvador. Atribuído ao Ir. Francisco Coelho.(foto retirada da internet)

¹⁸ Figura 7 - Sonho do índio. c. 1745-1755. Óleo sobre madeira, Catedral Basílica de Salvador. Atribuído ao ir. Francisco Coelho. (foto retirada da internet)

Tivemos acesso a apenas três obras de Rodrigues: Cristo e a Mulher Adúltera, c. 1670 (fig. 8), Ressurreição de Lázaro, c. 1670 (fig. 9) e Jesus Discutindo no Templo com os Doutores da Lei, c. 1670 (fig. 10).



João de Almeida

João de Almeida nasceu no Hâvre, França, por volta de 1635 e entrou na Companhia de Jesus na Bahia com 25 anos de idade, em 1660. De acordo com

¹⁹ Figura 8 - Cristo e a Mulher Adúltera, c. 1670. Catedral Basílica de Salvador. Atribuído ao Ir. Domingos Rodrigues. (foto retirada da internet)

²⁰ Figura 9 - Ressurreição de Lázaro, c. 1670. Catedral Basílica de Salvador. Atribuído ao Ir. Domingos Rodrigues. (foto retirada da internet)

²¹ Figura 10 - Jesus Discutindo no Templo com os Doutores da Lei, c. 1670. Catedral Basílica de Salvador. Atribuído ao Ir. Domingos Rodrigues. (foto retirada da internet)

Serafim Leite, seguiu para as Missões do Maranhão e Pará em 1661. Foi classificado como pintor e engenheiro, apesar de principiante nesse último ofício, foi encarregado pelo Padre Antônio Vieira a produzir a planta para a reconstrução do Colégio de Nossa Senhora da Luz, no Maranhão.

Em 1668 fez uma entrada aos índios Poquis do Rio Tocantins, donde trouxe uma «grossa pedra de cristal», e à volta pintou, antes da festa de S. Francisco Xavier, os altares colaterais da Igreja do mesmo Santo, do Colégio do Pará, porque. « por ter sido companheiro de um engenheiro, sabia pintar e debuxar mui bem » (Bettendorff). Passou depois ao Cametá e ao Xingu ; e em Abril de 1678 foi com o P. Pier Luigi Consalvi à expedição contra os Tremembés com o Capitão-mor Vital Maciel Parente, que os derrotou a 6 de Junho, dia de S. Norberto. (LEITE, 1951, p. 113)

Paulo Camilo

Não temos muitas informações sobre o Ir. Paulo Camilo, mas sabemos que nasceu em Cremona, no ano de 1638. Entrou na Companhia de Jesus com 24 anos em Lisboa e em 1663 foi para o Brasil já com o ofício de pintor, seria destinado ao Maranhão, mas acabou por ficar no Colégio da Bahia. De acordo com Serafim Leite, da Bahia passou ao Rio de Janeiro em meados de 1667, sempre exercendo a pintura. Apesar das informações limitadas, sabemos que Camilo residiu no Colégio do Rio de Janeiro até a sua morte, no ano de 1699, podendo ter contato com inicianos de outras localidades da colônia.

Domingos Monteiro

Da mesma maneira que Paulo Camilo, temos apenas alguns dados sobre a biografia de Domingos Monteiro. Nasceu no ano de 1665 em S. Mamede, diocese do Porto, entrando na Ordem em 1621 com 26 anos. Os Catálogos classificam Monteiro, em 1692, como dourador do Colégio da Bahia e em 1694 nas fazendas desse mesmo Colégio. Não conseguimos encontrar nada mais sobre Monteiro, contudo, sabemos que o ofício de dourador era tão disputado quanto o de pintor, sendo comum o mesmo jesuíta trabalhar nas duas funções. Podemos conjecturar que Monteiro esteve em contato com outros artífices no interior do Colégio da Bahia, justamente por esse ser um dos centros artísticos do Brasil.

Antônio Alberto

Alberto nasceu em Lisboa no ano de 1686 e entrou na Companhia de Jesus no Colégio da Bahia com 15 anos em 1701. Os catálogos o classificam em 1707 como pintor e dourador, ficando claro em nossa análise que Antônio Alberto deve ter sido aprendiz dos mestres artífices da Bahia e que nesse Colégio deveria existir uma escola ou oficina dedicada aos ofícios mecânicos. Apesar de não ser citado nos catálogos de 1716 em diante, o pouco que conhecemos desse artífice é suficiente para supormos que seria comum nos Colégios do Brasil a relação de aprendiz e mestre de artes manuais. Sendo ainda provável a existência de oficinas com essa finalidade no interior dos Colégios, notadamente na Bahia, Rio de Janeiro e Pernambuco.

Pedro Mazzi

Pedro Mazzi é natural de Roma e nasceu no ano de 1722, entrando na Companhia de Jesus em 1753. Serafim Leite indica que Mazzi pode ter vindo para o Brasil com o Provincial João Honorato em 1754, sendo classificado nos catálogos como pintor. Exerceu seu ofício no Colégio da Bahia até a perseguição geral de 1759.

João Correia

Correia nasceu em 1614 na cidade do Porto e entrou na Companhia em 1643 na Bahia. Nesse colégio deve ter aprendido ou aprimorado o ofício de entalhador, pois em 1646 foi classificado como grande entalhador e residia no Colégio do Rio de Janeiro. De acordo com Serafim Leite, continuou no Rio até 1657 e passou dois anos na Bahia como estatuário, voltando para o Rio de Janeiro em 1660, local em que residiu até 1663. Ainda voltou à Bahia para trabalhar como entalhador insigne e escultor da nova igreja do Colégio, que hoje é a Catedral Basílica de Salvador, sendo o teto e o altar mor desta igreja trabalho de talha de João Correia.

Mateus da Costa

Nasceu em meados de 1654 na cidade de Lisboa e entrou na Companhia de Jesus com 25 anos de idade, em 1679. Quando chega ao Brasil, logo designado para os trabalhos da nova igreja do Colégio da Bahia, hoje Catedral Basílica de

Salvador, e é classificado pelos catálogos como escultor e artista de marcenaria fina. Serafim Leite escreveu:

Ainda que se lhe chama carpinteiro («faber lignarius») e escultor, no que se insiste, e o que mais se encarece nele e se expressa na Ânua, é a arte de marcenaria fina, molduras na Igreja e no grande arcás da sacristia («In Templi nostri laquearibus, sacrique apoditerii pinacothecis conficiendis, pluri- mum instrumentis suis arte fabraria, Collegium iuivit»). (LEITE, 1951, p. 152)

João da Silveira

Silveira nasceu na cidade do Porto em 1676, entrou na Ordem em 1695 com 19 anos de idade e deve ter sido aprendiz de mestres escultores e carpinteiros. Os catálogos de 1716 o classificam como escultor e carpinteiro nas obras da Aldeia de S. Inácio de Campos Novos, Rio de Janeiro. Entretanto, Serafim Leite ressalta que, revelando boas habilidades administrativas, parece que seu ofício é deixado de lado. Leite escreveu:

“Em 1720 é procurador («procurator praedii») da Fazenda de Araçariguama (S. Paulo). Em 1722 residia em Santos ; e como só havia dois Ir- mãos, estavam a seu cargo a portaria e a Igreja (com pessoal menor, para garantir os serviços). Não tardou em voltar à Baía e seguiu logo para a Aldeia de Natuba, onde se edificava igreja nova. Faleceu em Natuba (depois Soure) a 14 de Abril de 1726.” (LEITE, 1951, p. 266)

3.3 Pinturas Sem Autoria

Apesar de não possuírem atribuições e muito menos autorias comprovadas, supomos que este grupo de nove obras, pertencentes originalmente a Sé de Olinda e hoje alocadas no Museu Pinacoteca de Igarassu (PE), são fruto do ofício dos artífices e artistas jesuítas. Tanto pela estética das composições, que nos remetem ao trabalho do Ir. João Baptista - com obras na mesma coleção - como pelos motivos artísticos apresentados em cada pintura. Entre as pinturas, podemos encontrar uma *Cena da Via-Sacra* (fig. 11); o mártir *João Sarkander* ou *Sarkander* (fig. 12); *São João Nepomuceno* (fig. 13); *Santo Abdecalas*, Cônego Mártir (fig. 14);

Santo Estanislau, Bispo Mártir (fig. 15); *Santo Olegário* (fig. 16); *Santo Otaviano*, Bispo Mártir (fig. 17); *São Miguel Arcanjo* (fig. 18) e *Santa Quitéria* (fig. 19).

Em uma descrição puramente formal, esse conjunto de pinturas possuem uma temática central comum, o martírio, do sofrimento à morte. Da *Cena da Via-Sacra* até *São Miguel Arcanjo* podemos observar a importância dada pelos artífices ao martírio de Jesus, dos santos e figuras proeminentes no interior da Igreja. Essa característica é muito associada ao que ficou comumente conhecido como tema *Vanitas*, um gênero artístico desenvolvido entre os séculos XVI e XVII - notadamente nas regiões flamengas - na qual se manifestava a relação conflituosa do homem com a morte e a fugacidade do tempo. De acordo com Jack Brandão (2016), na arte pictórica, lembra-nos o emprego de naturezas mortas, no entanto, outras imagens são acrescidas e eram plenamente decodificadas pelo imaginário seiscentista.

A exemplo, a fumaça que sai de uma vela recém apagada, a ampulheta, presente na pintura *São João Sarkander* (Fig. 12) e o crânio, como o identificado na pintura referente a *Santo Estanislau* (fig. 15). O martírio, para além da identificação pelas legendas das pinturas, também pode ser identificado pela Palma, presente nas pinturas referentes à *Santo Abdecalas* (Fig. 14), *Santa Quitéria* (Fig. 19) e *Santo Otaviano* (Fig. 17).



²² Figura 11 - *Cena da Via-Sacra*. c. XVII. Originalmente da Sé de Olinda, atualmente no Museu Pinacoteca de Igarassu. Autor desconhecido. (foto retirada da internet)



23



24



25



26

²³ Figura 12 - Bem Aventurado João Sarcander. c. XVI-XVII. Originalmente da Sé de Olinda, atualmente no Museu Pinacoteca de Igarassu. Autor Desconhecido. (foto retirada da internet)

²⁴ Figura 13 - São João Nepomuceno, Mártir. c. XVI-XVII. Originalmente da Sé de Olinda, atualmente no Museu Pinacoteca de Igarassu. Autor Desconhecido. (foto retirada da internet)

²⁵ Figura 14 - Santo Abdecalas, Cônego Mártir. c. XVI-XVII. Originalmente da Sé de Olinda, atualmente no Museu Pinacoteca de Igarassu. Autor Desconhecido. (foto retirada da internet)

²⁶ Figura 15 - Santo Estanislau, Bispo Mártir. c. XVI-XVII. Originalmente da Sé de Olinda, atualmente no Museu Pinacoteca de Igarassu. Autor Desconhecido. (foto retirada da internet)



27



28



29



30

3.4 A pintura “Santa Quitéria” à luz de Erwin Panofsky

²⁷ Figura 16 - Santo Olegário. c. XVII. Originalmente da Sé de Olinda, atualmente no Museu Pinacoteca de Igarassu. Autor Desconhecido. (foto retirada da internet)

²⁸ Figura 17 - Santo Otaviano, Bispo Mártir. c. XVI-XVII. Originalmente da Sé de Olinda, atualmente no Museu Pinacoteca de Igarassu. Autor Desconhecido. (foto retirada da internet)

²⁹ Figura 18 - São Miguel Arcanjo. c. XVI-XVII. Originalmente da Sé de Olinda, atualmente no Museu Pinacoteca de Igarassu. Autor Desconhecido. (foto retirada da internet)

³⁰ Figura 19 - Santa Quitéria. c. XVI-XVII. Originalmente da Sé de Olinda, atualmente no Museu Pinacoteca de Igarassu. Autor Desconhecido. (foto retirada da internet)

Para uma análise inicial sobre as obras sem autoria comprovada, escolhemos a pintura *Santa Quitéria* (fig. 19), santa mártir que viveu na lusitânia entre o ano 120 e 135 da nossa era, foi constantemente divulgada pelos padres da Companhia de Jesus. Seremos auxiliados pela metodologia produzida pelo historiador da arte Erwin Panofsky, pensando a imagem a partir de uma descrição pré-iconográfica, uma análise iconográfica e uma interpretação iconológica. Como dito anteriormente nesta monografia, a primeira é o que Panofsky chama de *Tema primário ou natural*, que abrangeria o mundo dos motivos artísticos e seria interpretada com base em uma descrição pré-iconográfica. Essa descrição se baseia na familiaridade do pesquisador com os objetos e eventos representados em uma determinada obra artística, na primeira fase se torna necessária uma abordagem pela *História do Estilo* - pela maneira que os objetos e eventos foram expressos pelas formas.

A segunda fase ou *Tema secundário ou convencional*, compreende o mundo das imagens, histórias e alegorias a partir de uma análise iconográfica. Nesta fase, Panofsky indica que o pesquisador deve conhecer as fontes literárias dos temas apresentados na pintura e analisar com base na *História dos Tipos* - compreensão da maneira pela qual, temas ou conceitos foram expressos por objetos e eventos sob diferentes condições históricas. A terceira e última fase ou *Significado intrínseco ou conteúdo*, constitui o mundo dos valores simbólicos sob uma interpretação iconológica. Nesta fase, o pesquisador deve ter familiaridade com as tendências essenciais da mente humana e teremos que ser guiados pela *História dos Sintomas Culturais ou Simbólicos* - compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, as tendências essenciais da mente humana foram expressas por temas e conceitos específicos.

Dessa forma, ao iniciar nossa leitura **pré-iconográfica** da pintura *Santa Quitéria*, é possível identificar: a) uma jovem de pé no primeiro plano com roupas escuras e avermelhadas, usando um tipo de coroa, segurando uma palma na mão esquerda e levando a mão direita em direção ao peito; b) logo acima da jovem em primeiro plano podemos observar três anjos alados voando, o anjo do lado esquerdo segura uma coroa de flores com as mesmas cores das roupas da jovem, no centro uma luz vai em direção a jovem; c) no plano de fundo do lado esquerdo podemos observar elementos de arquitetura, o prédio a frente pode ser uma igreja com um convento anexo - que lembra o Real Colégio Jesuíta de Olinda - e ao fundo uma torre; d) no

plano de fundo do lado direito visualizamos a mesma jovem de joelhos, com as mãos juntas no que parece uma oração. Logo atrás da jovem vemos um homem com roupas militares, segurando uma espada com a mão esquerda enquanto observa a jovem - no que parece o momento anterior à uma execução; e) no canto inferior esquerdo identificamos a seguinte legenda “*S. Quitéria V. M.*”, neste caso “V” provavelmente faz referência à “Virgem” e “M” à “Mártir”.

Ao passarmos a análise **iconográfica**, podemos perceber uma série de simbolismos religiosos nos motivos artísticos listados anteriormente. Ao contrário das pinturas produzidas nas regiões protestantes, a arte no mundo Ibérico contrarreformista é pautado a partir das histórias bíblicas e/ou personagens importantes para as ordens religiosas, como a Companhia de Jesus. O historiador José Pedro Paiva (2014) indica que o impacto das disposições conciliares na arte sacra teve imensas consequências, indo além dos cânones artísticos, na forma, dos suportes e no modo de transmissão de ideias, doutrinas e práticas religiosas. Dessa forma, o Concílio de Trento impactou a maneira da representação do sagrado, tanto pela reafirmação da legitimidade das imagens sacras, como no caso dos santos, mártires, da Virgem e de Cristo, como no ensino/instrução das histórias bíblicas para o povo a partir das imagens.

“Havia uma percepção daquilo que se poderia designar por uma função pedagógica e catequética das imagens. Estas constituíam, assim, uma espécie de Bíblia dos rústicos, um veículo de difusão de mensagens mais facilmente entendível por quem não dominava a escrita e, conseqüentemente, tinha mais dificuldade em aceder à doutrina através do livro e da palavra. Além de que a imagem transmitia, igualmente, e de forma mais evidente, uma carga de emotividade que se adaptava melhor aos códigos de compreensão de populações com graus mais reduzidos de alfabetização.” (PAIVA, J. P. 2014, p. 24-25)

Ao voltar nossos olhares para a pintura de Santa Quitéria, é evidente o uso da arte como um meio de instrução das histórias religiosas. As lendas sobre Quitéria mudam de local para local, contudo, a mais comumente retratada pelos artistas é a que situa os acontecimentos do martírio na antiga região de Balcagia, a atual Bayona - Espanha. De acordo com Luís Alberto Casimiro (2010), no século II, durante a perseguição aos cristãos, as nove irmãs, filhas de Lúcio Severo - governante de Bayona - e nascidas de um só parto, tinham consagrado a sua virgindade a Deus sem que o governador tivesse conhecimento. Denunciadas pelos

romanos e levadas à presença do pai, este tentou persuadir às filhas para que abandonassem a fé ou morreriam por seu próprio mando. Aproveitando um momento de dúvida do pai, as nove irmãs fugiram da cidade por caminhos diferentes. Luís Casimiro escreveu:

“A jovem Quitéria retirou-se para a solidão de um monte, onde viveu em oração durante algum tempo, até que um anjo do Senhor lhe disse para regressar à casa paterna. Regressando a Bayona, entrou no palácio do pai que a recebeu com admiração e alegria, voltando a persuadi-la para que se casasse com Germano, um jovem rico e nobre. A esta proposta Quitéria respondeu que não se iria entregar a nenhum esposo na terra porque o seu esposo era Jesus Cristo, o rei do Universo, ao qual amava de todo o coração e que Ele tanto a amava também que tinha dado a sua vida por ela. O pai comunicou a Germano esta decisão de sua filha e deu-lhe indicações para que lhe cortasse a cabeça vingando-se de tal ofensa. Quitéria, porém, conseguiu escapar fugindo durante a noite. Por indicação de um anjo, seguiu em direcção aos montes de Toledo, local onde o mesmo anjo lhe indicara que iria receber a palma do martírio. Todavia, Germano também conseguiu chegar até àquelas terras. Sabendo-se perseguida, Quitéria escondeu-se no tronco oco de uma árvore, tendo previamente pedido a um pastor das redondezas que, caso perguntassem por ela, não a denunciasse. Quando Germano chegou, inquiriu o pastor, que lhe afirmou que não tinha visto ninguém, ao mesmo tempo que, com o dedo, apontava para o refúgio de Santa Quitéria. Uma vez descoberta e retirada do seu refúgio, ordenou que lhe fosse cortada a cabeça.” (CASIMIRO, L. A. 2010, p. 145)

Ao analisar a lenda do martírio de Santa Quitéria, é possível compreender a cena do plano de fundo do lado direito da pintura, em que vemos a jovem Quitéria, seu executor romano e a árvore usada como esconderijo. A cena retratada em primeiro plano é a representação da entrega do martírio pelas mãos do anjo - na forma da palma e da coroa de rosas - à agora Quitéria Virgem Mártir. Quando pensamos na interpretação **iconológica**, toda a composição desta pintura inspira uma história, o que corrobora a argumentação de que certas imagens, no período pós-tridentino, seriam utilizadas no ensino/instrução das histórias bíblicas ou de personagens importantes para a Igreja Católica.

Em acordo com o pensamento de Panofsky, quando tentamos compreender a imagem de Santa Quitéria como um documento, uma representação da “personalidade” e da teologia dos padres no interior da Companhia de Jesus, e talvez da civilização portuguesa da época moderna, podemos perceber a imagem como um sintoma dessa época. Esse sintoma, envolto por símbolos e representações, demonstra uma civilização que valoriza o martírio e que buscava

uma possível identidade protonacional. Em adição, a obra de arte teria como função persuadir àqueles que estavam em agonia e aproximá-los da fé católica a partir da imagem sacrificial de uma santa lusitana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, investigamos os problemas e discussões referentes ao ofício do desenho e da pintura no contexto do Barroco na América Portuguesa e analisamos a maneira como os historiadores europeus e brasileiros refletiram sobre os usos das artes picturais pelos artífices coloniais. Entre as diversas constatações, fica evidente que a pintura desenvolvida no interior dos Colégios Jesuítas tinha como objetivo a persuasão e a prática da retórica. Este objetivo não é exclusivo da Companhia de Jesus, todas às ordens religiosas estavam imersas no grosso caldo das disposições aprovadas pelo Concílio de Trento, que reafirmava a importância das imagens para a prática religiosa. Contudo, fica claro que às imagens produzidas pelos jesuítas são pouquíssimo estudadas e encontramos um reduzido número de trabalhos historiográficos sobre esta temática.

No que concerne a pesquisa prosopográfica, foram encontrados 23 nomes de irmãos coadjutores da Companhia de Jesus incumbidos do ofício da pintura, escultura e outros ofícios ligados à arte do desenho – como carpinteiros, douradores e entalhadores, residentes e atuantes no Real Colégio Jesuíta de Olinda. Pela escassez de mão de obra especializada, esses irmãos eram muito valiosos para a Companhia de Jesus e constantemente eram solicitados para a construção e/ou pintura de igrejas, seminários e novos colégios. Por fim, identificamos 18 pinturas que podem ser divididas em: pinturas com autoria atribuída e pinturas com autoria desconhecida, mas que possuem elementos característicos do modo artístico jesuítico.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e Persuasão: ensaios sobre o barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ANDRADE, Mário Moraes de. *Arte Religiosa no Brasil*. Revista do Brasil, n. 54, 1929.

BEATA, Rodrigo. *Crise, persuasão e o universo cultural do barroco*. Cadernos de Arquitetura e Urbanismo, PUC-MG, 2012

BEZERRA DE MENEZES, Eduardo Diatahy. *O barroco como cosmovisão matricial do Êthos cultural brasileiro*. Revista de Ciências Sociais, Fortaleza, v.39, nº.1, 2008, p. 49-77.

BAUMGARTEN, Jens. TAVARES, André. *O Barroco colonizador: a produção historiográfico-artística no Brasil e suas principais orientações teóricas*. Paris: Perspective, 2014.

BRANDÃO, Jack. *Autorretrato de David Bailly: quando as imagens extrapolam a Vanitas*. Revista Letras Raras, v. 5, n. 2, p. 102-124, nov. 2016. Disponível em: <<http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/666>>. Acesso em: 9 de setembro de 2020.

BATTISTONI FILHO, Duílio. *Pequena história das artes no Brasil*. 3. Ed. Campinas, SP: Editora Átomo, 2018.

BARDI, Pietro M. *História da Arte Brasileira*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1975.

COSTA, Lúcio. *A arquitetura dos jesuítas no Brasil*. ARS (São Paulo), São Paulo, v. 8, n. 16, p. 127-195, 2010.

CASIMIRO, L. A. *Quitéria, uma santa da Lusitânia nas terras de Entre-Douro-e-Minho*. Cultura: Revista de História e Teoria das Ideias (online), vol. 27, 2010. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/cultura/352>>. Acesso em: 10 de setembro de 2020.

CARDOSO, F. C. *Uma Historiografia para a arte brasileira: narrativas e contextos*. Pelotas: Revista Seminário de História da Arte, 2019.

Domingos Rodrigues. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23373/irmao-domingos-rodrigues>>. Acesso em: 03 de Jul. 2020. Verbetes da Enciclopédia.

FONSECA, Sônia Maria. *A formação no campo das artes e ofícios na Companhia de Jesus no Brasil colônia (1549 - 1759)*. Campinas: Histedbr/Unicamp, jul. 2006.

GOMES JÚNIOR, G. S. *Palavra peregrina: o Barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*. São Paulo: Editora da USP, 1998.

GINZBURG, C. *História da Arte Italiana*. in: A Micro-história e outros ensaios. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: Difel, 1989.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. São Paulo: LTC Editora, 2013

GOMES DE MORAIS, Renata Nogueira. *A Compreensão de Filipe Nunes acerca da pintura e dos seus elementos "técnico-científicos" no tratado Arte da pintura*,

symmetria e perspectiva, Lisboa, 1615. Dissertação (mestrado) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG, Belo Horizonte. p. 49, 2014.

HANSEN, J. A. *Barroco, neobarroco e outras ruínas*. Teresa, n. 2, p. 10-67, 2001

João Batista. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23625/joao-batista>>. Acesso em: 03 de Jul. 2020. Verbetes da Enciclopédia.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2006

LEVY, Hannah. *A Propósito de Três Teorias sobre o Barroco*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 5. Rio de Janeiro, 1941.

LEVY, Hannah. *Modelos Europeus na Pintura Colonial*. In: Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 8. Rio de Janeiro, 1944.

LEVY, Hannah. *A Pintura Colonial no Rio de Janeiro*. In: Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 8. Rio de Janeiro, 1944.

LIMA, Luís Filipe Silvério; SILVA, Bianca Carolina Pereira Da. *A presença do Novo Mundo na iconografia da morte e dos sonhos de São Francisco Xavier: a missão jesuítica e as partes e gentes do Império Português*. Varia hist., Belo Horizonte, v. 30, n. 53, p. 407-441, Aug. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752014000200005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 30 de junho de 2020.

LEITE, Bruno Martins Boto. *Fábrica de Intelectuais: O ensino de Artes nos Colégios Jesuíticos do Brasil, 1572 – 1759*. História Unisinos, São Leopoldo: v. 24, n. 1, 2020. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/view/hist.2020.241.03>. Acesso em: 09 de fevereiro de 2020.

LEITE, Serafim. *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil: 1549 - 1760*. Rio de Janeiro, Livros de Portugal, 1953.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A Pintura: textos essenciais – Vol. 7: O paralelo das artes*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

MARAVALL, José Antônio. *A Cultura do Barroco: Análise de uma estrutura histórica*. São Paulo: Editora da USP, 1997

MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

OTT, Carlos. *A Escola Bahiana de Pintura*. São Paulo: MWM, 1982

OLIVEIRA, C. M. S. *Dobras e Redobras: uma discussão sobre o barroco e suas interpretações*. Revista de Ciências Sociais - Política & Trabalho, UFPB, p. 151-165, 1999.

OLIVEIRA, C. M. S. *Alois Riegl, O Conceito de Kunstwollen e o Barroco: algumas considerações em história da arte*. *Sæculum – Revista de História*, n. 28, 30 jun. 2013

PORTES, Bruce Souza. *Barroco, Queijo e Goiabada: a construção conceitual de um barroco mineiro (Affonso Ávila e a revista Barroco - 1969 a 2000)*. Dissertação (mestrado) - Departamento de Ciências Sociais, Políticas e Jurídicas, UFSJ, São João Del-Rei. 2016

PANOFSKY, Erwin. *Iconografia e Iconologia: uma introdução ao Estudo da Arte da Renascença*. In: *Significado nas arte visuais*. Ed. Perspectiva: São Paulo - SP, 2019.

PIFANO, Raquel Quinet. *Pintura Colonial Brasileira: o atravessamento do texto*. Salvador: Anpap, 2009.

PAIVA, José Pedro. *A recepção e aplicação do Concílio de Trento em Portugal: novos problemas, novas perspectivas*. In: GOUVEIA, António Camões; PAIVA, José Pedro; BARBOSA, David Sampaio (org.). *O Concílio de Trento em Portugal e nas suas conquistas; olhares novos*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2014.

SANTOS, Paulo F. *O Barroco e o Jesuítico na Arquitetura do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Kosmos, 1951.

SANTOS, Luísa Ximenes. *A composição de lugar com a memória e o uso de imagens na exercitação espiritual jesuítica*. Recife: Revista Clio, 2018.

SERRÃO, Vítor. *A Pintura Maneirista em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Breve, 1982.

SHIGUNOV NETO, Alexandre; MACIEL, Lizete Shizue Bomura. *O ensino jesuítico no período colonial brasileiro: algumas discussões*. *Educar em Revista*, v. 24, n. 31, p. 169-189, Jun. 2008.

WOLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

WEISBACH, Werner. *El Barroco, arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa-Calpe, 1948.