

Influência alemã no barroco luso-brasileiro

Em nenhuma época da história da arte brasileira falta a influência alemã. Sem dúvida, não foi tão acentuada como a espanhola, a italiana e a francesa, pois a Alemanha ficava longe demais de Portugal. Mas os casamentos da Casa Real, as relações internacionais das ordens religiosas e finalmente a emigração contribuíram para que as artes lusitanas recebessem também a sua influência cultural daquele país longínquo.

No Século XVII, foi o pintor alemão e posterior beneditino Frei Ricardo do Pilar quem trouxe para o Brasil a contribuição da Escola da România. No mesmo tempo, outros pintores que trabalharam no Brasil inspiraram-se nas ilustrações alemãs da Bíblia publicadas por João Sadler e Cristóvão Weigel.

No Século XIX, imortalizou-se no Brasil o pintor alemão K. M. Rugendas com suas ilustrações da vida brasileira, não faltando, no mesmo tempo, imigrantes alemães, mesmo na Bahia, como o entalhador Otto Koch que fez a obra de talha em estilo neoclássico na igreja de São Domingos e o Barão von Busch, de cuja autoria é a planta

do Hospital da Santa Casa de Misericórdia no Bairro de Nazaré, nesta Cidade do Salvador.

Mesmo no Século XVIII, que foi a época do florescimento do barroco na Bahia, não faltou a influência alemã. Não se trata de influência direta, mas apenas indireta, no entanto bastante acentuada, exercida por João Frederico Ludwig (ou Ludovico) na construção e na decoração da igreja da Conceição da Praia. No mesmo tempo, constatamos ainda a influência alemã em algumas peças de escultura, vinda provavelmente por intermédio de artistas alemães ou austríacos que se encontravam nas fileiras dos jesuítas; seus nomes por ora são desconhecidos. E sua influência não ultrapassou as igrejas jesuíticas.

No decorrer da última geração, a etnologia influenciou profundamente várias ciências históricas. Hoje em dia não se publica nenhuma obra mais volumosa sobre a filosofia sem acrescentar um capítulo ou um volume sobre as idéias filosóficas dos povos primitivos. E não se publica nenhuma história da humanidade, sem acrescentar um capítulo ou um livro sobre a pré-história da humanidade no mundo inteiro e não apenas da Europa, como se fazia anteriormente. Atualmente não se publica também nenhuma história mais volumosa da arte humana, sem entrar numa exposição mais detalhada sobre a arte primitiva.

A etnologia também perdeu a mania de procurar na análise dos elementos culturais apenas a sua origem, a sua influência e a sua dependência. Hoje em dia se compara a escultura africana com a arte moderna, mas sem falar de influência ou dependência. E se compara arte nórdica com arte islâmica, mas sem falar da influência direta; estabelecem-se apenas paralelismo entre ambas as tendências. A mesma coisa acontece quando se comparam miniaturas medievais européias com a pintura medieval da Pérsia. Existem analogias entre pinturas alemãs e indianas. As semelhanças existentes entre faianças chinesas, de um lado, e as porcelanas em rococó, do outro lado, saltam à vista (1).

Tudo isso não se reduz apenas à influência das antigas "estradas da sêda", às antigas navegações, às antigas exportações e importações. Muitas destas semelhanças nascem apenas de manifestações parecidas do mesmo espírito humano em diversos ambientes geográficos, mas não de influências.

Para os etnólogos alemães, não se trata aqui de idéias novas. Quem leu as publicações de Adolf Bastian não se admira de ouvir tais coisas, embora, naquele tempo mais aplicada às semelhanças existentes na cultura material, atualmente porém mais atribuídas à cultura espiritual. E isso mostra a tendência nova da etnologia moderna. Ocupa-se mais das diferenças raciais psicológicas do que somáticas. Investiga mais a origem das idéias do que de elementos culturais. Prefere denominar-se mais história cultural do que etnologia.

Procedendo desta maneira, a etnologia ajudou a resolver inúmeros problemas da história da arte, que anteriormente pareciam insolúveis.

Visto que em tudo que escrevi sobre a história da arte da Bahia procedi conforme estas tendências da etnologia moderna, divergi mais de uma vez de historiadores de arte que, constatando qualquer semelhanças externa existente entre igrejas baianas e portuguesas, logo falam em dependências e influências. Nem sempre há influência quando é inegável a semelhança. O mesmo espírito humano, sob a influência da mesma formação histórica e colocado em ambiente geográfico semelhante, inúmeras vezes produz elementos culturais semelhantes em lugares distantes.

É antes de tudo sob este prisma que pretendo falar aqui das semelhanças existentes entre o barroco baiano e o barroco alemão. Nem é preciso acrescentar que aqui tenho em mira apenas o barroco da Alemanha meridional e central, visto que este estilo quase não se encontra na Alemanha setentrional. Podia até dizer que pretendo comparar a mentalidade dos diversos grupos da raça alpina, sejam eles franceses, alemães, italianos ou croatas, com a mentalidade implantada no norte de Portugal por celtas, suevos, alanos e visigodos. Tanto estes povos mencionados, como outros anteriores cujos nomes a historiografia desconhece, seguiram ao longo do Danúbio, desceram pelo Neckar e Reno para espalhar-se na Bélgica, na França setentrional, na Inglaterra e na Irlanda; ou desceram pelo rio Ródano, invadindo a França meridional e a Península Ibérica. Aceitaram um elemento cultural novo aqui, transformaram um outro acolá, entraram em contato cultural com inúmeras nações e culturas. Tudo isto ficou guardado no subconsciente destes povos para manifestar-se às vezes, séculos depois, em construções, em costumes, em manifestações de idéias da cultura espiritual. Inúmeras vezes não se verifica mais dependência ou influência direta; mas os atavismos antigos de repente se manifestam espontaneamente. Aquêles povos antigos que chegaram a formar a raça alpina receberam inúmeras influências somáticas e culturais no decorrer de milhares de anos. Aprenderam a absorver com a maior facilidade este sangue novo e estas idéias novas. Formou-se assim uma mentalidade tão equilibrada, tão maleável que se sentiam tão bem tanto na Alemanha meridional como na França, na Espanha, em Portugal e no Brasil; muitos alemães desejavam ter nascido em terras lusitanas. É uma linha migratória que se estende desde o Mar Negro até o outro lado do Oceano Atlântico. E é por isso que também aqui se adaptam tão bem austríacos, húngaros e romenos. Os migrantes chegam a se esquecer da própria língua materna; falam e pensam mais na linguagem da nova pátria. Não admira que seus filhos são tão brasileiros como qualquer outro brasileiro. Falam e resmungam sobre certas diferenças mas não pensam em voltar à sua pátria primitiva.

O que se verifica na vida individual aplica-se à vida social, à transformação cultural. A nossa argumentação, baseada na observação da migração e adaptação de indivíduos a novos ambientes culturais, tem por finalidade mostrar a migração de elementos arquitetônicos, esculturais, pictóricos e de outros campos artísticos.

Hoje conhecemos a migração dos celtas desde a Macedônia até a Península Ibérica; analisando a efígie de Alexandre o Grande, empregada na cunhagem de suas moedas desde a Bulgária até Portugal, a imagem de Alexandre modifica-se na sua migração, transforma-se paulatinamente; mas não deixamos de reconhecer a sua origem comum devido aos exemplares intermediários (?). A mesma coisa se dá no estudo da migração de fachadas de igrejas, de casas populares, de esculturas e pinturas.

Tal comparação de elementos culturais exige, tanto do cientista como do ouvinte, maiores conhecimentos históricos e artísticos do que a antiga argumentação. O estudo comparativo atual baseia-se mais na cultura espiritual do que material. Familiarizar-se, porém, com a mentalidade típica de um povo é muito mais difícil do que estudar a sua cultura material. E não adianta falar a pessoa sem a cultura devida sobre tais assuntos; mesmo pessoas de certa cultura costumam a nos acompanhar em tais argumentações. Em conversa com amigos baianos que viajaram pela Alemanha meridional, verifiquei que eles se sentiram em casa dentro dos monumentos arquitetônicos daquela zona, ao passo que estavam desambientados nas igrejas da Alemanha setentrional. Perceberam instintivamente o que nós queremos aqui provar racionalmente.

Hoje em dia já distinguimos entre cultura português e cultura baiana. O estudo do folclore baiano, ao qual nos dedicamos durante vários anos (3), criou a base de comparação para estudos artísticos. E este estudo mostrou que o povo baiano possui um gosto essencialmente barroco; tem horror a ver espaços vazios, quer tudo ver enfeitado. Por isso o estilo renascentista não correspondeu bem à mentalidade baiana, pois aquêlo estilo é demasiadamente frio para o baiano.

No povo alemão dá-se exatamente o contrário; quanto mais formos para o norte, tanto mais vemos predominar o estilo renascentista. No sul da Alemanha casou-se, porém, o gosto renascentista com o barroco.

Partindo desta base folclórica, torna-se compreensível quando afirmamos que o interior da igreja de São Francisco na Cidade do Salvador possui uma decoração tipicamente baiana, ao passo que o interior da Conceição da Praia, situada na dita cidade, apresenta uma decoração tipicamente alemã, embora tenha sido projetada por um arquiteto português.

Entretanto, hoje em dia não está apenas estudada a base folclórica e sim também a artística da cultura baiana. Ficaram esclareci-

dos muitos problemas que anteriormente pareciam insolúveis. As linhas gerais da origem e da evolução das idéias estão traçadas, embora nem tôdas publicadas. Especialmente a historiografia da arte baiana ficou prejudicada pela inflação galopante da moeda brasileira. Quando estavam essencialmente terminadas as pesquisas nos arquivos que fiz para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, comecei a escrever as monografias sôbre as igrejas baianas. Entretanto, foi publicada apenas a primeira sôbre a Santa Casa de Misericórdia da Cidade do Salvador⁽⁴⁾. Neste meio tempo, porém, já escrevi outros três livros volumosos, tratando o primeiro da história artística dos Conventos de Santa Teresa e do Carmo, o segundo das Ordens Terceiras do Carmo da Cidade do Salvador e de Cachoeira, e o terceiro das igrejas do Pilar e da Sant'Ana. E já estou escrevendo o quarto sôbre as igrejas de Nossa Senhora do Rosário do Pelourinho, do Passo e de São Domingos.

Mas quem gosta de escrever, sem saber se vai ser publicado? Perde a atualidade, mesmo publicado anos depois. Goethe tinha razão em dizer que cada geração deve escrever a sua história, não apenas a de seu tempo, mas também a de tempos passados. Parece um paradoxo; mas não é. A historiografia é uma ciência demasiadamente relativa para poder afirmar verdades eternas. Apresentamos como verdades inabaláveis determinadas asserções, há vinte anos passados, hoje em dia total ou parcialmente ultrapassadas. Cada intelectual muda três ou quatro vêzes sua mentalidade durante a vida; cada povo cria sua própria filosofia em cada geração. A nossa inteligência trabalha ininterruptamente, dia e noite. Para ela não existe a inflação e seu freio atrasador. Depois de escritas tantas monografias, já podíamos atacar problemas de ordem geral. Mas que adianta escrever tais trabalhos se apenas vão aumentar os arquivos de repartições públicas? Já escrevemos vários trabalhos sôbre a história da pintura baiana no período colonial; alguns foram publicados⁽⁵⁾ ou vão sair brevemente. Outros, porém, já perderam a atualidade. E seria preciso fazer outros trabalhos sôbre arquitetura e escultura.

E um dos assuntos a serem investigados é a influência alemã na arquitetura barrôca luso-brasileira.

Não é um assunto nôvo para a historiografia portuguesa, mas praticamente não ventilado pela brasileira. O que, por seu lado, compreende-se bem, pois esta influência alemã foi bem visível em Portugal, mas transformou-se apenas em influência indireta no Brasil. Há igrejas no Brasil que caem fora dos moldes típicos lusitanos. No entanto, da verificação dêste fato até o descobrimento da verdadeira origem cultural de determinados elementos arquitetônicos é um longo caminho a percorrer. E no Século XVIII, a formação de engenheiros e arquitetos lusitanos já tinha feito certos progressos em comparação com tempos anteriores, quando êstes receberam uma instrução

muito rudimentar, freqüentemente criticada pelos próprios Governadores do Brasil (6). Eram mais autodidatas do que homens formados e, por isso, na vida profissional, mais artísticos do que artistas. Por isso, nas plantas básicas das igrejas baianas e em muitas fachadas conservaram-se as linhas retilineares renascentistas; não perceberam que os interiores barrocos não combinaram com os exteriores renascentistas. O "Aleijadinho" de Minas Gerais rompeu com êstes laços tradicionais e projetou tanto plantas básicas ovais como fachadas tipicamente barrôcas (?); embora autodidata, deu uma lição aos engenheiros formados que trabalharam na Bahia.

Quem influenciou profundamente o barroco português foi o artista alemão João Frederico Ludwig, geralmente chamado "Ludovice". Se formado ou não por uma escola superior, por ora não consta. Certo é que passou para a História como um dos grandes arquitetos do Século XVIII.

Antigamente se pensou que Ludwig nasceu em Regensburg. Entretanto, já se retificou êste engano. Segundo as anotações do próprio filho, seu pai nasceu aos 19 de março de 1673 no castelo de Honhardt, perto de Crailsheim no rio Jagst, na província de Wurttemberg. Já que seus pais, Pedro Ludwig e Isabel Rosina Engelhardt, eram originários de Schwäbisch-Hall (a cidade de Hall da Suábia), situada no rio Kocher, pouco distante de Crailsheim, geralmente é indicada como lugar de nascimento de Ludovice esta cidade antiga, situada em Wurttemberg, que não se deve confundir (como alguns fazem) com a cidade de Halle, situada no rio Saale na Alemanha central; e se chama "Hall da Suábia" para distingui-la de Hall do Tirol, cidade austríaca, situada perto de Innsbruck.

Ludovice era filho de uma família de intelectuais, pois o irmão mais velho do nosso arquiteto, chamado João Pedro Ludwig, foi professor de Filosofia e chegou a ser Reitor da famosa Universidade de Halle. Outros dois irmãos seguiram a carreira militar, morrendo um como oficial nas lutas contra os turcos, ao passo que o segundo chegou a ser chefe da milícia da cidade de Schwäbisch-Hall. E mais um irmão, do primeiro casamento do pai, foi procurador e tabelião na mesma cidade.

O posterior arquiteto, João Frederico Ludwig, freqüentou o ginásio da dita cidade de Hall e aprendeu ao mesmo tempo a ourivesaria com o pai aposentado que se dedicou a êste ofício como passatempo. Com seu tio materno e padrinho, João Guilherme Engelhardt, vereador e construtor da mesma cidade de Hall, o jovem ginásiano aprendeu os primeiros segredos da arquitetura. E deve ter sido esta a formação predominante nesta fase da sua vida, pois o pai já morrera quando o filho tinha apenas 14 anos de idade. Que o tio foi bom arquiteto, pode verificar-se em construções por êle executadas, e ainda conservadas, pois ainda existem casas e palácios

feitos por êle na cidade de Hall; e trata-se de uma cidade antiga e rica de monumentos artísticos⁽⁸⁾, onde se entregavam as obras dos melhores artistas.

João Frederico Ludwig fêz o primeiro aprendizado de ourives com seu pai, continuando-o depois da morte dêste sob a direção do ourives N. A. Kienle Junior na cidade de Ulm, onde o encontramos em 1689. Dedicou-se a êste aprendizado até 1692, tanto na dita cidade de Ulm, como nas de Regensburg e Augsburgo.

Se foi por livre vontade ou obrigado que então serviu alguns anos no exército imperial contra Luis XIV da França e que lugar aí ocupou, ainda não foi bem esclarecido. Devido à posição dos irmãos, é de supor que serviu como oficial e provavelmente como engenheiro militar, visto que em anos anteriores tinha aprendido arquitetura com seu tio materno.

Em fins de 1698, encontramos João Frederico Ludwig em Roma. Que aí se adaptou rapidamente, mostra o fato de êle ter-se casado, em 1700, com uma italiana. E foi neste tempo que se converteu ao Catolicismo, pois tinha sido educado anteriormente no Protestantismo. Sua "italianização" neste tempo foi tão perfeita que mudou seu sobrenome para "Ludovice". Sua atividade provada em Roma foi tanto de ourives como de fundidor de bronze, executando trabalhos na igreja jesuítica de Al Gesù, onde chegou a conhecer o célebre arquiteto e pintor ilusionista André Pozzo que então trabalhava na decoração do altar de S. Inácio na mesma igreja dos jesuítas.

Se Ludovice dedicou-se em Roma também a atividade no campo arquitetônico, por ora não consta. Mas a colaboração com André Pozzo, que era tanto pintor como arquiteto e certamente falava alemão, visto ter nascido em Trento, na Itália setentrional, fronteira com a língua alemã, obrigava-o a ler sua obra clássica *Perspectiva pictorum atque architectorum (Perspectivas de Pintores e Arquitetos)*, publicada em 1693. Tendo freqüentado o ginásio na sua terra natal, Ludovice era capaz de ler obras escritas em latim.

Em 10 de setembro de 1701, Ludovice foi contratado pelos jesuítas portugueses para trabalhar com êles durante sete anos. Morava na rua dos Canos, em Lisboa, e certamente aceitava também trabalhos de ourivesaria que não fôssem encomendados exclusivamente pelos jesuítas.

Segundo a opinião abalizada de Reynaldo dos Santos, nestes anos dedicou-se também a atividades arquitetônicas, querendo-se-lhe atribuir a construção da sacristia do colégio jesuítico de Santo Antão em Lisboa. E só assim se explica que, quando D. João V, em 1711, no intuito de cumprir sua promessa de construir um convento em Mafra, já que sua mulher a Rainha D. Maria Ana, depois de três anos de matrimônio estéril, dera à luz uma filha, chamou João Frederico Ludwig para a realização dêste plano, não aceitando o pro-

jeto de um arquiteto italiano que também se interessou pela obra. Embora a rainha fôsse de origem germânica (como era também a mãe de D. João V), é conhecido o fato de ela ter convidado pessoas da mesma origem para a Côrte portugueza, não se justificava uma preferência dessas, se Ludovice não tivesse dado anteriormente provas de seus conhecimentos arquitetônicos. Aliás, a construção do convento de Mafra só começou realmente, em 1717, o que deu a Ludovice tempo suficiente de se dedicar neste meio tempo a estudos arquitetônicos, pois tinha feito o aprendizado desta arte com seu tio materno na cidade natal de Hall. Durante êstes seis anos, teve que elaborar várias plantas de Mafra, visto que o convento tinha sido planejado no primeiro tempo em proporções muito mais modestas do que foi executado realmente. Para um arquiteto já estabelecido, isso teria sido um desperdício de tempo. Para Ludovice representou um segundo aprendizado muito útil para ampliar seus conhecimentos; talvez até tenha feito uma viagem à Alemanha para aí procurar inspiração.

Mafra devia incluir tanto um convento, como uma igreja e um palácio para o Rei quando passasse por lá. Que nas plantas da igreja de Mafra Ludovice se inspirou em modelos italianos, é fato conhecido e dá na vista. Mas, ao que eu saiba, ninguém ainda mencionou o modêlo que lhe serviu de inspiração nas cúpulas laterais dos torreões, destinados para aposentos reais. Foi a célebre Residência dos Arcebispos da cidade alemã de Würburg, projetada em 1719 por Baltassar Neumann (*), que inspirou Ludovice; mas que não plagiou o modêlo e sim transformou-o bastante, mostra ter sido artista e não apenas artífice. E não se pode dizer não se ter dado tal caso, visto que a construção de Mafra começou, em 1717, ao passo que o projeto de Neumann data de 1719. É sabido que primeiro se construiu a igreja de Mafra, consagrada apenas em 1733, e só depois o convento e o palácio, o que permitiu ao arquiteto introduzir inúmeras modificações nas plantas originais. Será que em arquivos portuguezes não se conservaram as inúmeras plantas que se fizeram de Mafra? É hora de publicá-las.

Também não se pode dizer que Ludovice fêz algumas modificações nas plantas das cúpulas para despistar os críticos. Naquele tempo ainda não havia o conceito da propriedade intelectual e por isso os artistas copiavam uns aos outros e a si mesmos sem cerimônia nenhuma. Do outro lado, Ludovice não justapunha as suas diversas inspirações, e sim formava delas um conjunto nôvo, harmonioso, que representa a criação de um nôvo tipo de palácio. Por isso, hoje em dia é ponto pacífico que se deve enumerar João Frederico Ludwig entre os grandes arquitetos da humanidade. Que no comêço êste palácio foi criticado pelos portuguezes, não nasceu apenas da inveja que os arquitetos lusitanos sentiram do colega alemão e sim da no-

vidade da sua cúpula achatada. Este sentimento de novidade não apareceu na Alemanha quando Baltassar Neumann criou este novo tipo de cúpula pois ele, por sua vez, inspirou-se neste tipo de telhado já anteriormente existente naquela área cultural (10).

Assim não admira que Júlio Ivo, na sua história do monumento de Mafra, diga que “constitui indubitavelmente uma das nossas obras de maior valor, uma verdadeira escola clássica num conjunto arquitetónico que se nos impõe pela grandeza e pela majestade”. E continua o mesmo autor dizendo: “Da genial e arrojada construção à engenhosa combinação dos mármore, da riqueza e opulência escultural ao mais simples detalhe, tudo nos revela os excepcionais recursos do arquiteto, a par da inteligência e do mérito dos nossos artistas ali educados” (11).

Para organizar o trabalho profícuo de 15.000-45.000 operários que chegaram a trabalhar em Mafra ao mesmo tempo, era preciso um homem genial, preparado em diversos ramos artísticos. E João Frederico Ludwig era ourives, fundidor de bronzes ou escultor e arquiteto. É o que também revela um retrato dele, até hoje conservado no Museu Arqueológico de Lisboa: um homem simpático, inteligente e varonil; suas feições firmes deixam adivinhar a sua capacidade organizadora (12).

A influência cultural de Ludovice não ficou restrita ao Convento de Mafra. Ele executou também outras obras e fez plantas para mais outras, como a do aqueduto das Águas Livres, de Lisboa. Como todos os grandes homens, não escapou à inveja e à perseguição, tanto mais que era estrangeiro. Já pelo fim da sua vida, foi nomeado arquiteto-mor do Reino de Portugal, mas não por D. João V, como se esperava, e sim por D. José I. Deixou discípulos, como Vivente de Oliveira e Reinaldo Manoel dos Santos, que imprimiram à Lisboa reconstruída depois do terramoto de 1755 o gosto artístico de João Frederico Ludwig.

Era inevitável que também influenciasse, seja direta seja indiretamente, as obras artísticas executadas nas colônias portuguesas, especialmente no Brasil. Robert Smith acha que a fachada da Conceição da Praia da Cidade do Salvador foi influenciada pelo frontispício de Mafra. Ainda que a cúpula da igreja de Mafra seja indubitavelmente de inspiração italiana, as torres do mesmo templo antes respiram mentalidade alemã (13). Mas a maior influência alemã na Conceição da Praia manifesta-se no tratamento arquitetónico do interior. Aí vemos, em primeiro lugar, uma nave espaçosa para receber todos os paroquianos e não apenas o clero, as autoridades e a irmandade, como observamos nas igrejas tipicamente lusitanas que sofreram a influência do templo romano; em segundo lugar, as paredes quase nuas da nave da Conceição da Praia revelam a mentalidade sóbria do barroco alemão na decoração interior. Estas paredes quase vazias

obrigam por sua vez muito mais o olho do visitante a admirar no teto a outra igreja construída dentro dela pela pintura ilusionista do que o ambiente carregado de abundante decoração à maneira lusitana, como a encontramos na igreja da Palma desta Cidade do Salvador.

Atribui-se ao engenheiro português Manoel Cardozo de Saldanha a planta da Conceição da Praia. Projetada por volta de 1736, já pôde ter recebido a influência de Mafra, cuja igreja foi inaugurada em 1733. Conhecemos bem a atuação do Eng.^o Manoel Cardozo de Saldanha, tanto na Bahia como em Sergipe, mas apenas entre 1751-1766. Será que em 1736 já estava formado? Ainda não se escreveu a biografia deste engenheiro na base de documentos. Seja como fôr, certo é que a Conceição da Praia, tanto na fachada como interior, recebeu a influência do arquiteto alemão João Frederico Ludwig.

Se por intermédio deste artista germânico foi também influenciada a escultura barrôca luso-brasileira, seria outro assunto a ser investigado. Sabemos que Ludovice chamou escultores italianos para decoração da igreja de Mafra; não é, porém, do nosso conhecimento se já se fêz um estudo minucioso sobre a origem destes artistas, podendo ser de origem austríaca ou alemã com nomes italianizados como se deu o caso no nome do próprio Ludovice. De outro lado, a escultura italiana influenciou mais profundamente o correspondente ramo artístico alemão do que a arquitetura. Certo é que no Museu de Arte Sacra na Cidade do Salvador existem quatro Evangelistas, oriundos da igreja dos jesuitas de Belém, perto de Cachoeira (Bahia), que revelam mentalidade alpina. Será que foram escultores jesuíticos vindos da Áustria que nos trouxeram a influência germânica ou foi a influência das oficinas dos escultores estabelecidos em Mafra por João Frederico Ludwig?

Há muitos assuntos a serem investigados no campo da influência germânica na arte luso-brasileira. Há muita semelhança física entre a raça alpina e os portugueses setentrionais. Mas foram estes que povoaram principalmente a Bahia. Não admira pois que seus descendentes aceitassem tão facilmente, dentro da nova cultura baiana, elementos decorativos que, por um lado, remontavam a Portugal e, por outro, às terras longínquas da Alemanha meridional.

CARLOS OTT

- 1 Cfr. Felix Alexander Dargel, "Gegenwart kennt keine Grenzen" (in *Meisterwerke Ausseuropäischer Malerei*. Berlin, 1959. pp. 9-13).
- 2 Vide André Malraux, *Stimmen der Stille*. Berlin, 1960. pp. 127-138.
- 3 Carlos Ott, *Formação e Evolução da Cidade do Salvador: o Folclore Bahiano*. Bahia, 1955-1957. 2 v. (passim).
- 4 Carlos Ott, *A Santa Casa de Misericórdia da Cidade do Salvador*. Rio de Janeiro, Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1960. (Pub. n.º 21).
- 5 Carlos Ott, "A Pintura na Bahia, 1549-1850" (in *História das Artes na Cidade do Salvador*. Bahia, 1967. pp. 67-108).
- [Idem, "José Joaquim da Rocha" (in *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, 1961. v. 15, pp. 71-108).
- [Idem, "A Igreja e o Convento da Palma" (in *Ya-Uulá, Revista da Faculdade Católica de Filosofia*. Salvador, 1962. Ano 3, pp. 54-71).
- 6 Cfr. Bahia. Arquivo Público do Estado. *Portarias, 1693-1711*. v. 65, fl. 58 v.
- [Idem, *Cartas para Pernambuco, 1734-1748*. v. 18, fl. 192 r.
- [Idem, *Ordens Régias de 1810*. v. 103, fl. 437 r.
- 7 Cfr. Paulo F. Santos, *Subsídios para o Estado da Arquitetura Religiosa em Ouro Preto*. Rio de Janeiro, 1951. (Cap. III).
- 8 Cfr. Eduardo Krüger, "Von Spätgotischer Plastik in Schwäbisch Hall" (in *Württembergisch Franken, Jahrbuch des Historischen Vereins Franken*. Schwäbisch Hall, 1958. v. 42, pp. 84-116).
- 9 *Würzburg im Bild*. Stuttgart, Coleção Parthenon, Nova Série, s.d. (Estampa III).
- 10 Vide Stefan Kruckenhauser, *Verborgene Schönheit, Bauwerke und Plastik aus Österreich*, 1955. pp. 28-38.
- 11 Júlio Ivo, *O Monumento de Mafra*. Porto, 1950. p. 8.
- 12 Vide Hermann Kellenbenz, "João Frederico Ludovice der Erbauer der Klosterresidenz in Mafra" (in *Württembergisch Franken, Jahrbuch des Historischen Vereins Franken*. Schwäbisch Hall, 1958. v. 42, p. 174). Sobre o mesmo arquiteto, cfr. também: I) Robert C. Smith, "An Eighteenth Century Architect in Portugal" (in *The Art Bulletin*. 1936, v. 18: 3, Sept.). II) Visconde de Sanches de Baena, *Apontamentos acerca da Biografia do Notável Arquiteto da Basílica Real, Palácio e Convento da Vila de Mafra*. Lisboa, 1881. III) Francisco Marques de Souza Viterbo, *Dicionário Histórico e Documental dos Arquitetos, Engenheiros e Construtores Portugueses*. Lisboa, 1904. v. 2, pp. 95-102. IV) Frazão de Vasconcelos, *Novos Subsídios para a Biografia do Arquiteto-Mór João Frederico Ludovice*. Lisboa, 1956. (Separata de *Estremadura, Boletim da Junta da Província*. n.º 35-37). V) E. A. Strascen, *Oito Séculos de História Luso-Alemã*. 1944. p. 216. VI) Peter Müller, "Alemães na Terra Portuguesa" (in *Boletim do Instituto Alemão*. Coimbra, 1935. v. 5, supl., p. 34). VII) José da Cunha Saraiva, "O Aquecedo das Águas Livres e o Arquiteto Ludovice" (in *Boletim Cultural e Estatístico*. Lisboa, 1937, v. 1: 4, p. 515).
- 13 Cfr. *Meisterwerke Deutscher Baukunst, Schöne Bauten aus Zwölf Jahrhunderten*. Darmstadt, 1955. 130 (Melk), 131 (Dürnstein).