

A FILOSOFIA DO BARROCO BAIANO

Carlos Ott

H. Woelfflin, Max Dvorak e Leo Balet escreveram sobre a filosofia do barroco; entretanto, todos três analisaram apenas o barroco alemão, incluindo nele ainda o austríaco e suíço, comparando-o com o italiano. Mas o que vale talvez naquela comparação, será que também se poderá aplicar ao barroco luso-brasileiro?

É o que pretendemos estudar em três capítulos.

I. Para H. Woelfflin o barroco é um estilo que satisfaz mais o sentimento estético inato do alemão (1), ao passo que o italiano prefere as formas clássicas greco-romanas. Por isso os italianos conservaram no seu barroco muitos motivos decorativos clássicos ou renascentistas, razão por que vários historiadores de arte preferem denominar o barroco italiano de maneirismo. Segundo H. Woelfflin, devido ao raciocínio mais frio do alemão e não ligado a uma tradição antiga como o italiano que seu espírito patriótico lhe manda conservar, abandonou no barroco

Universitas, Salvador Nº 22: (71.-81) 1978.

germânico (em que se inclui também o rococó) a decoração linear ou, no máximo, conserva-a no fundo do conjunto arquitetônico, realçando porém, no primeiro plano, as curvas que assim ficam predominando no quadro geral.

Não se pode negar haver muita coisa verdadeira nesta esserção de H. Woelfflin, razão por que praticamente foi aceita sua interpretação no que se refere ao barroco germânico, e quando este é comparado com o barroco italiano.

Surge porém a pergunta se tal comparação pode ser aplicada no que diz respeito ao barroco luso-brasileiro.

Em primeiro lugar devemos observar que a formação cultural da península ibérica foi bem diferente da italiana e que a cultura greco-romana não se aceitou aí de bom grado e sim por imposição, razão por que não tiveram nenhum interesse em conservá-lo.

Do outro lado, a influência alemã através da imigração na península ibérica, especialmente em Portugal, de Alanos, Suevos, Visigodos e de outras ondas migratórias que não conhecemos por nomes, deixaram marcas profundas de origem germânica na mentalidade luso-brasileira.

Assim não admira existir até hoje no norte de Portugal a mesma forma da casa popular como no sul da Alemanha. E a arte de Braga e de outras cidades de Portugal setentrional é freqüentemente tão parecida que procuramos espontaneamente monumentos artísticos germânicos que serviram de modelos. E não os encontramos, pois a influência é mais antiga.

A mesma mentalidade germânica manifesta-se com formas semelhantes em outras regiões, sem haver inspiração direta. O etnólogo está familiarizado com tais semelhanças e não fala logo em dependência quando verifica tais coisas. Não se trata porém apenas de paralelismos etnográficos, mas da influência antiga da mesma mentalidade.

Não creio pois poder-se aplicar o mesmo raciocínio do H. Woelfflin comparando o barroco germânico com o luso-brasileiro. Aparentemente predominou o estilo renascentista em Portugal, entre 1580-1640, mas não por vontade do povo lusitano e sim devido à imposição do espírito austero de D. Felipe II, reinando sobre a Espanha e Portugal. E que em seguida a cultura luso-brasileira demorou a aceitar o barroco, foi mais por falta de personalidades independentes e de formação universitária. Foram os mestres de obras sem cultura superior que fizeram a maioria das edificações em Portugal e no Brasil; não admira de eles terem ficado pegados à tradição anterior, tanto mais que predominava

entre eles cada vez mais o elemento africano, mais afeiçoado ao tradicionalismo do que qualquer outra raça. Que o português gostava realmente do barroco (e mais do que do renascimento), mostra o seu apêgo a este estilo quando queriam introduzir o neo-clássico. Na ourivesaria (que foi a arte principal em que o povo podia mostrar seu gosto nas suas encomendas individuais), conserva-se a preferência pelo barroco até os nossos dias.

O que já observamos na Itália superior (do Siena para cima) desde o fim do renascimento que os pintores destas regiões apreciavam mais a decoração do que o quadro (2), é devido à influência da raça alpina. A mesma mentalidade nórdica manifesta-se no gosto português pelas obras de talha douradas que dava uma decoração interna das mais vistosas e mais quentes, em oposição aos interiores frios de templos romanos. Não admira que em Munique, na igreja de São Nepomuceno (infelizmente destruída por bombardeios dos Aliados, na segunda guerra mundial), aplicou-se a mesma obra de talha barroca dourada coroada por pintura em perspectiva como nas igrejas luso-brasileiras. Que não se fizeram mais decorações barrocas deste gênero, foi mais por falta de ouro do que de vontade.

Culturas mais adiantadas sempre dão preferência ao pictórico em comparação com o linear. Culturas primitivas preferem a decoração linear por ser mais fácil. Que a cultura italiana conservou o gosto pela decoração linear foi devido ao espírito tradicionalista e ao patriotismo que desejava conservar a herança grega.

Já verificamos a tendência para o barroco na arte do Marajá e de Santarém, embora anteriormente à descoberta do Brasil. A mentalidade barroca já floresceu na Indochina entre os Khmer, entre 700-1.200 depois de Cristo quando na Europa ainda não se pensava em estilo barroco. A mesma coisa vale da decoração das estelas e templos maias.

Estamos convencidos demasiadamente da superioridade da cultura européia que frequentemente nos esquecemos de ter sido mais lenta a evolução cultural da Europa, em alguns campos.

Que as fachadas baianas, com exceção da Ordem 3^a de São Francisco, conservaram a decoração linear, a meu ver, foi mais por imposição política e por falta de formação em escolas superiores dos construtores (que não passaram de mestres de obras, em geral) do que pelo gosto do povo.

É o que manifesta na decoração interna dos templos baianos. Infelizmente poucas decorações destas chegaram ao nosso tempo. Podemos mencionar apenas a igreja de São Francisco, da Cidade do Salvador e a Ordem 3^a do Carmo de Cachoeira. Mas sabemos por intermédio de

documentos que a St. Casa de Misericórdia, a Ordem 3^a de São Francisco, a de São Domingos e do Carmo como outras igrejas possuíam decoração tão completa como a de S. Francisco, em estilo barroco. Que não se conservaram, não foi culpa do cupim e sim da vaidade dos Mesários que gostavam seguir a moda mais moderna; e quando uma Ordem terceira ou Irmandade começou a arrancar a decoração barroca ou rococó para colocar neo-clássica, as outras não demoraram em seguir este mau exemplo por pura rivalidade. Na segunda metade do séc. XVIII, a Cidade do Salvador realmente merecia o nome de Cidade barroca, o que atualmente já não merece.

E estas decorações eram tipicamente luso-brasileiras e revelavam bem o espírito pictórico do barroco, embora houvesse defeitos que porém alguns perceberam. Quando, por volta de 1780, a decoração interna da igreja da Ordem 3^a de São Domingos ficou perfeita pela pintura em perspectiva, então executada por José Joaquim da Rocha no teto da sua nave, perceberam a discordância existente com a sua decoração externa; e pediram em Lisboa orçamentos de uma fachada nova, enfeitada com imagens de mármore em estilo barroco, como costumavam enfeitar as fachadas alemãs e austríacas, e mandaram uma planta deste frontispício planejado (que foi muito louvado na Metrópole) mas não executada por falta de meios financeiros.

Na igreja de São Francisco não aplicaram (como deviam) a cúpula do berço em madeira para ser pintada em perspectiva; mas com a introdução de molduras em forma de estrelas dentro das quais se pintaram anjos bem movimentados, tirou-se parcialmente o efeito negativo do teto em caixotões com sua decoração linear. E por cima dos altares laterais de composição magnífica, do Coração de Jesus e de N. Sra. da Glória, mandaram pintar cúpulas em perspectiva que abriam janelas para o céu infinito.

Que o quadro central das pinturas em perspectiva, mesmo nos melhores exemplares pintados por José Joaquim da Rocha, principalmente no da Conceição da Praia, não se pintaram os Santos em escorço ou posição de vôo para o infinito como fez Andrea Pozzo em San Ignacio, em Roma, foi sem dúvida uma deficiência da decoração luso-brasileira, mas provavelmente devido à imposição da Inquisição que não permitia a representação de Santas cujas vestes, na fantasia dos que as contemplava, podiam descobrir um corpo feminino desnudo. Só Miguel Angelo teve a coragem de apresentar Cristo completamente nu; mas gerações futuras acrescentaram faixas para lhe cobrir as nudezas.

A melhor fachada baiana segundo a filosofia de H. Woelfflin, é a do Boqueirão; é um quadro movimentado perfeito.

II. Em outro capítulo já vimos a interpretação do barroco, dada por H. Woelfflin, praticamente aceita pelo mundo científico competente.

Vamos ver agora a teoria de Max Dvorak, embora, até hoje, bastante discutida.

Dvorak foi o fundador da história da arte como história do espírito, querendo ver na arte a manifestação das idéias filosóficas e religiosas de cada tempo e cultura. Ele nega porém a relação causal existente entre políticos e arte como entre florescimento econômico e aplicação artística. Dvorak não admite pois evolucionismo espontâneo no desenvolvimento cultural (como querem os comunistas), mas insiste na importância que têm as idéias filosóficas e religiosas na formação da arte (3).

É claro que Dvorak também não nega totalmente a influência da política e dos meios econômicos na evolução da arte, mas insiste em afirmar que também se pode evoluir a arte sem imposição social e em ambiente de penúria financeira, pois quando as idéias religiosas são fortes, conseguem superar tais deficiências de apoio social e econômico.

Logo se vê que se trata de idéias bastante interessantes, no entanto concebidas por um homem do gabinete que procura na realidade histórica apenas confirmação de sua teoria preestabelecida, deixando de lado outros fatores reais que não se encaixam no seu sistema. Faz primeiro a síntese e depois a análise, quando o caminho a percorrer deve ser o contrário, pois de outra maneira caímos no subjetivismo. Além disso, Dvorak estudou e comparou apenas o barroco germânico com o italiano; mas, como se dá em todos os estilos artísticos: sua manifestação regional é muito diferente e o que pode valer para um país, ainda não vale para outro.

Aplicando as idéias de Dvorak ao ambiente brasileiro, verificamos grandes diferenças; a formação histórica do mundo cultural português e brasileiro foi muito diferente da evolução cultural da Itália e da Alemanha.

Por volta de 1920 a etnologia ainda não exerceu influência nos estudos históricos, como acontece atualmente, embora ainda de maneira insuficiente. Naquele tempo os historiadores só queriam estudar a fase ascendente da formação de um elemento cultural mas não a descendente ou a decadência. É só ver os manuais históricos publicados naqueles tempos; descreviam minuciosamente a formação de uma cultura nova, mas só dedicavam uma frase à decadência, ao passo que nos últimos anos se escreveram livros e livros dedicados exclusivamente às causas da decadência do império romano.

Alguns historiadores daqueles tempos, como Jacob Burckhardt,

consideravam o barroco apenas como decadência do renascimento e não como estilo artístico propriamente dito. Dvorak e outros, por isso, inventaram o "maneirismo", o barroco que ainda trabalhava "à maneira" renascentista. Tal caso se deu porém principalmente na Itália mas em Portugal apenas entre 1580-1640, e por imposição política; os italianos queriam conservar a toda força e por motivos barristas o renascimento, ao passo que os lusitanos não tinham tal interesse nacionalista e intimamente desprezavam o renascimento frio, entusiasmando-se porém pelo barroco sensual. Mas Dvorak quer diminuir o mais que possível a influência política na formação de um estilo artístico. Tal caso realmente deu-se na Itália, onde os grandes artistas representavam o papel mais importante na formação cultural e não os chefes políticos.

Na área cultural lusitana, devido à forte influência psicológica africana, o indivíduo, mesmo a personalidade de artistas, não pronuncia a palavra definitiva na escolha dos temas e do estilo. O africano também raciocina como nós; mas ele não toma a atitude definitiva individualmente, entregando-a sempre ao chefe da tribo ou do Estado. Por isso, até hoje entre nós, em tudo querem ajuda do Governo; o cidadão europeu, não influenciado por esta mentalidade africana do pensamento social toma as suas resoluções individualmente criando sempre novos estilos artísticos ao passo que o Egito conservou essencialmente o mesmo estilo durante quatro mil anos devido a esta mentalidade africana. Na Europa setentrional e na Itália os artistas pertenciam à classe social mais alta; no mundo lusitano os pintores tanto se encarregavam da pintura de telas como de portas e janelas, pertencendo pois à classe média como os pedreiros e carpinteiros. No português só há uma palavra para pintor de quadros, janelas e portas; no alemão há duas (Malor, Anstreicher). É um argumento etno-lingüístico.

Além disso devemos levar em consideração que na península ibérica, além de chefe político ainda mandava a Inquisição. Esta Instituição nem existiu no norte da Europa e na Itália a sua força influencia negativa na formação da arte também era bem menor do que no mundo hispano-lusitano, embora houvesse casos isolados com a condenação de um quadro de Paulo Veronese pela Inquisição italiana.

Para Dvorak as idéias sempre vencem e se impõem, apesar da resistência política e religiosa. No mundo hispano-lusitano estrangularam-se porém tantos pescoços que demorou muito mais a vitória e propagação de uma idéia de que em países nórdicos. Que no mundo hispano-lusitano também venceram finalmente as idéias da arte, foi devido à influencia da Revolução Francesa que libertou o artista das algemas que a política e a religião lhe impunham.

Existe pois entre nós a relação causal entre política e arte.

Vejamos agora se existe também tal relação entre florescimento econômico e aplicação artística entre nós.

Já possuímos atualmente tantos conhecimentos da evolução artística na Bahia que podemos dizer na base dos documentos das igrejas baianas que a maioria delas não foi construída por motivos religiosos e sim muito mais devido às rivalidades entre Irmandades e Ordens Terceiras ou entre o bairro comercial da Conceição da Praia e o do Pilar. Os Irmãos, e principalmente os Mesários, contribuíram freqüentemente com somas vultosas acima do nível econômico de suas famílias para não perderem o seu status social, pois ocupar um cargo desses numa Irmandade ou Ordem Terceira dava prestígio social. Muitas famílias baianas passavam fome para que fossem edificadas tantas igrejas. E muitos chefes de família sacrificavam grande parte do seu tempo de descanso nos cargos honorários destas Instituições religiosas.

O espírito religioso medieval que construiu por motivos religiosos tantos templos góticos, desapareceu gradativamente devido à introdução do espírito pagão no renascimento; daí em diante os artistas rezavam cada vez menos e trabalhavam mais pela arte do que pela religião, assinando suas obras, o que anteriormente não fizeram.

Foram porém os complexos de culpa, criados pela igreja católica, que mandaram redigir inúmeros testamentos com doações para a edificação desta ou daquela igreja para escapar das penas do inferno.

E assim se explica a causalidade existente entre o nível econômico alto e sua aplicação apenas na geração seguinte. A maior parte das igrejas baianas foi construída na primeira metade do séc. XVIII; mas aplicandô-se nisso o dinheiro adquirido durante a segunda metade do século anterior.

Vemos pois, outra vez, que não foi tanto a fé, a convicção religiosa, que construiu os templos baianos e sim o complexo de culpa.

Foi isso que também aconteceu por volta de 1686 quando a "bicha" (febre amarela, segundo a opinião de alguns, ou outra doença muito contagiosa) matou 20% ou mais da população baiana. Nunca se fizeram na Bahia tantas promessas como neste tempo; e pagar a promessa, era questão de honra. Nem todos pegaram a doença e eles colaboraram na construção, na segunda metade do séc. XVII, de Conventos (como do de St. Tereza, da Piedade, do Desterro, de São Francisco e do Carmo). E, neste tempo, pode-se aplicar a teoria do Max Dvorak ao afirmar que também se constroem grandes edificios em tempos de penúria, mas de florescente espírito religioso, embora no presente caso também se tratasse apenas da vontade de fugir das penas do inferno que, objetivamente não é religião perfeita mas primitiva, baseada no princí-

pio: do ut des (ou deu para que Tu (quer dizer: Deus) Dês). Mas esta forma religiosa sempre predominou, tanto em tempos de penúria como de fausto.

III. Em terceiro lugar temos a teoria de Leo Balet.

Ele estudou mais a fase do barroco e menos a inicial, do contrário pois de Max Dvorak. Por isso se pode dizer até que Leo Balet está mais interessado no aparecimento do neoclássico do que no desaparecimento do barroco.

As suas idéias fundamentais são as seguintes (4). Acha que o barroco foi resultado de absolutismo, tanto social como cultural, político e religioso.

Do absolutismo nasceu o exibicionismo da decoração faustosa, tanto externa como interna do barroco. E isso já se manifesta nas plantas baixas deste estilo que abandonou as simples formas geométricas renascentistas para introduzir curvas e formas ovais.

E este absolutismo é antes de tudo movimento, mas movimento que nunca quer parar e tem a tendência de crescer infinitamente. É devido a isso que a planta baixa barroca rompe tanto as paredes laterais como se expande para cima em tetos pintados, em perspectiva que dão a impressão de se levantarem até o céu. Mesmo as fachadas ficam arredondadas.

Tudo isso verificamos em numerosas igrejas alemãs, austríacas, suíças e mineiras, mas não em baianas. Não temos na Bahia nenhuma planta baixa oval; a da Conceição da Praia com sua forma octogonal apenas se aproxima desta forma oval. Também não possuímos nenhuma fachada arredondada na Bahia, mas apenas duas torres desviadas do eixo central que contribuem para dar ao frontispício a aparência de ser arredondado e movimentado. São dois elementos culturais vindos da Alemanha meridional, razão porque a Conceição da Praia é mais uma igreja alemã em solo brasileiro e não influenciou a arquitetura externa e interna baiana.

O barroco português produziu várias fachadas bastante movimentadas com motivos decorativos exuberantes como se vê na igreja da Falperra, em Braga, ou na Capela dos Malheiros, em Viana do Castelo (5). O arquiteto real por volta de 1700, João Antunes até fez uma planta baixa oval (6); e o mesmo também fez a planta da segunda igreja da Ordem 3ª do Carmo da Cidade do Salvador (7), infelizmente destruída por um incêndio em 1788; mas sabemos qual foi a sua planta baixa, pois as paredes ficaram em pé e foram aproveitadas na maioria na construção

da 3ª igreja.

Quem aparentemente introduziu o movimento barroco na arquitetura baiana foi Gabriel Ribeiro, principalmente na fachada da Ordem 3ª de São Francisco, mas também no portal do Paço do Saldanha. Em ambos os casos entretanto Gabriel Ribeiro foi apenas empregado de um empregador. Quem mandava e desmandava na Ordem 3ª de São Francisco era o Coronel Domingos Pires de Carvalho, do qual possuímos tanto um retrato excelente, existente na dita Ordem, como várias referências em arquivos baianos que mostram ter tido fama de entendido em arquitetura, razão porque foi consultado pelos orgulhosos Mesários de Irmandade da St. Casa da Cidade do Salvador quando esta quiz construir o seu Recolhimento. E o mesmo Coronel teve nas suas mãos a construção do segundo claustro do Convento do Desterro da mesma Cidade do Salvador. O segundo empregador foi o Coronel Antonio da Silva Pimentel que iniciou a construção do Paço do Saldanha e como tal evidentemente escolheu as formas para o seu portal. Sua mulher, D. Isabel Maria Guedes de Brito, quando ficou viúva, deu formas renascentistas ao restante do Palácio, não percebendo a discordância com o portal barroco por falta de cultura devida.

O papel dos Coronéis na Bahia foi semelhante ao dos Príncipes absolutistas alemães e austríacos.

E o papel dos Arcebispos-príncipes de Würzburgo e Salsburgo, na Bahia foi desempenhado pelos abades beneditinos e pelos Provinciais franciscanos e carmelitas. Quando se deu a decoração faustosa interna à igreja de São Francisco da Cidade do Salvador grande parte dos Frades condenou esta ostentação e o Visitador canônico mandou tirar novamente da igreja um órgão barroco que então aí se colocou; mas não teve coragem de mandar arrancar também as obras de talha barrocas da capela-mór já feitas ou proibir que continuassem com estas obras. E foi também devido a este absolutismo dos Provinciais e Guardiões que se colocassem no claustro do mesmo Convento de São Francisco azulejos com mulheres de quatro seios e seminuas; os Frades mais rigorosos evidentemente não concordaram com a glorificação da carne numa casa onde se pregava que era preciso resistir à tentação da carne. Os Provinciais e Guardiões ainda mandaram colocar nos altares imagens como a de São Pedro de Alcântara; mas não se praticava mais o que este Santo austero ensinara.

A imagem apenas representava coisas do passado, já esquecidas no séc. XVIII. Era teatro que se representava na igreja com imagens de Santos.

A estes Frades faltou porém a cultura do Coronel Domingos Pires de Carvalho. Já não tinham frequentado a escola prática dos monu-

mentos artísticos existentes na Metrópole, pois já nasceram no Brasil. Entretanto estavam convencidos de terem tanta capacidade arquitetônica como um Frei Francisco dos Santos I ou Frei Macário de São João. E assim, no tempo do florescimento do barroco, nasceu a fachada da igreja de São Francisco da Cidade do Salvador. Gabriel Ribeiro ainda estava vivo e em plena atividade; mas os Frades não o chamaram; desenharam um frontispício essencialmente renascentista em pleno florescimento do barroco. Que na decoração interna surgiram algumas obras artísticas notáveis como o fôrro da Capela-mór e os altares laterais do Coração de Jesus e de Nossa Senhora da Glória foi devido à modestia de alguns Superiores que chamaram artistas competentes para orientarem suas obras.

Mulheres de destaque social como eram as abadessas dos Conventos do Desterro e da Lapa também não souberam aproveitar do poder para favorecerem a evolução das artes plásticas na Bahia, como conhecemos casos semelhantes desses na Europa. E foi outra vez devido à falta de cultura suficiente. Que se produziram algumas obras arquitetônicas importantes como a portaria do Desterro, a transformação da igreja antiga por Francisco Pinheiro e a construção da mais bonita torre no seu claustro por um arquiteto desconhecido como o portal lateral da sua igreja, não foi merecimento da Abadessa e sim dos arquitetos. Por volta de 1720 também estava metido nas obras do Desterro o Secretário do Governo central, Gonçalo Ravasce Cavalcanti e Albuquerque, o afamado sobrinho do Padre Antonio Veira, outro Coronel; porém não possuía a cultura de um Domingo Pires de Carvalho.

Que não encontramos nenhuma escultura nem pintura de maior valor nos Conventos do Desterro e da Lapa mostra que suas abadessas não souberam distinguir artistas de primeira e segunda categoria, entregando os trabalhos mais por critérios sentimentais do que artísticos.

Nas Irmandades procediam da mesma maneira na escolha dos artistas; os baianos natos tinham maior probabilidade de serem escolhidos do que os imigrados. E assim, mais de uma vez, foram desprezados artistas de grande capacidade (como um Miguel Navarro Cansyares) e dada preferência a José Antonio da Cunha Couto.

Assim podemos dizer que na Bahia não se produziram muitas obras artísticas de maior valor artístico, não foi por falta de artistas mas pela falta de cultura geral dos empregadores que não perceberam o valor real dos artistas verdadeiros que andavam por aí, procurando trabalho e não o achando emigraram para outras Capitânicas brasileiras ou voltaram à Europa.

Faziam uma exceção desta regra as Irmandades mais pobres como a de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, do Pelourinho, e a dos

Homens Pardos da igreja do Boqueirão. Reconheceram a sua falta de cultura e deixavam plena liberdade aos artistas, nascendo assim as belas fachadas destas duas igrejas.

A teoria de Leo Balet aplica-se pois ao barroco baiano com certas restrições. Reinava absolutismo arbitrário na Bahia, mas geralmente não guiado por uma vasta cultura do empregador e sim apenas*por um nepotismo bairrista, quando esperávamos uma distribuição das obras em base democrática.

1 Woelfflin, H. *Italien und das deutsche Formgefuechl*. München, 1931. - Id. *Conceptos fundamentales de la história del arte*. 3 ed. Madrid; 1952.

2 Borensen, Bernard. *Die italianischen Maler de Renaissance*. Berlin, 1952. p. 121, 136-8, 139-40. A respeito da Igreja de S. Nepomuceno, cfr. Mueseler, Wilhelm. *Deutsche Kunst im Wandel der Zeiten*. Berlin, s.d. p. 69. - Id. *Meisterwerke deutscher Baukunst*. Berlin, 1955. p. 141, 207, Nr. 141.

3 Dvorak, Max. Ueber Kunstbetrachtung. In: Id. *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. München, 1924. - Ver Id. *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*. München, 1927.

4 Balet, Leo. *Die Verbiergerlichung der deutschen Kunst*. Leiden, 1936.

5 Santos, Reynaldo dos. Antecedentes portugueses exóticos. In: HISTÓRIA das artes plásticas do Brasil. Rio de Janeiro, 1952. v. 1, p. 170-1.

6 Ibid., p. 156.

7 Ott, Carlos. A colaboração do clero na decoração das igrejas baianas. *Universitas*, Salvador, (5): 94-6, 1970. - Ver também Levy, Hannah. A propósito de três teorias sobre o barroco. *R. Serv. Patrim. Hist. Artíst. Nac.*, Rio de Janeiro, 5:259-84, 1941.