

A perspectiva nos tetos do período barroco na Bahia

Ao penetrar-se na igreja da Conceição da Praia, observa-se, entre outras coisas, o seu belo teto pintado em 1775 por José Joaquim da Rocha, ornado de colunas, arcadas, cúpulas, balcões, etc., que lhe dão a ilusão de prolongamento.

Tetos semelhantes existem não só na Capital mas em outras cidades baianas, como Cachoeira, São Francisco do Conde e Santo Amaro da Purificação e, também, em Recife, Rio de Janeiro e cidades de Minas Gerais.

Se procurarmos analisar a

pintura com um pouco mais de atenção, veremos que a ilusão não é perfeita, sua perspectiva tem aberrações e as linhas para impressão de verticalidade se dirigem a vários pontos-de-fuga e não para um único — situado no centro do teto —, a exemplo dos europeus. Estes deram origem ao estilo de pintura adotado no período barroco e conhecido como “ilusionista”. Estilo criado na Itália — segundo opinião geralmente aceita⁽¹⁾, — por Corregio (Antônio Allegri), inspirando-se, originalmente, em Da Vinci e, depois, em Miguel Ân-

gelo, dêste adotando a pintura das figuras em escôrço, como a esvoaçarem sôbre nuvens e subindo aos céus em tórno das suas Virgens e dos seus Santos.

Sendo a Perspectiva elemento essencial ao estudo das Artes Plásticas, sobretudo da Pintura, foi nos tetos que se buscou dar a impressão de prolongamento vertical, despertando a atenção para a variedade de inclinações das fugentes, ou seja, das verticais, criando a multiplicidade de "pontos-de-fuga". É evidente que o artista a tanto se viu obrigado por fôrça do alongamento das naves.

Como se sabe, as coberturas dos pavimentos, ou tetos, que, no antigo Egipto e na velha Grécia, eram formadas por grandes lousas justapostas e apoiadas nas paredes circundantes, ou em fileiras de colunas (sistema também empregado na antiga Roma), passaram, no período romano-bizantino, a ser substituídas por abóbadas e cúpulas, ou ainda, por arcosoados de madeira. Iguais processos foram usados na Idade Média: as abóbadas e cúpulas nas igrejas e os arcosoados nos edifícios profanos, com a armadura do teto à mostra, vigas e vigotas adornadas, às vêzes por molduras e esculpturas.

Na Renascença, êsse sistema de arcosoados, formando caixotões, passou a ser ricamente decorado, quer na pedra, quer na madeira, podendo-se ver, ainda hoje, admiráveis exemplares — em igrejas, palácios e castelos.

E, aliando o gôsto às artes plásticas ao interesse pela perspectiva, não só começaram êsses tetos a ter ricas decorações, como as figuras, até então vistas em posição frontal e paradas, passaram a ter movimento, apresentadas em escôrço e suspensas no espaço.

Mais tarde, Gian Francesco Barbieri, "Guercino" (1559/1666); Juan Bautista Gaulli, o "Baciccio" (1639/1709); Giovanni Bautista Tiepolo (1727/1804); e Pietro Berettini "da Cortona", levados pela perspectiva que, desde o início da Renascença, dominava a arte (tanto na pintura, como no baixo-relêvo), e pelo estilo barroco, na época reagindo contra o classicismo e empolgando os espíritos, cultivavam o "ilusionismo" (2), julgado o meio de expressão ideal na pintura decorativa.

Abriam-se novas possibilidades para os tetos planos e abóbadas, criando um reino fantástico com edificações e paredes que se cruzam, nuvens que se acumulam e figuras que se agitam — num verdadeiro mundo de ilusão.

Segundo Weisback, coube a Pietro da Cortona, atingir, em tal estilo, a mais característica e elevada expressão. Fôsse como arquiteto, fôsse como escultor, realizou Cortona as mais extraordinárias inovações arquitetônicas e estatuárias, tendo procurado estudar, na pintura ilusionista, com os artistas venezianos do *cinquecento tardio*,

pintando a afresco o teto do Palácio Barberini — considerado obra dominadora — e transportando para Roma a influência da escola bolonhesa (3).

Entretanto, segundo alguns estudiosos brasileiros (4), foi o pintor e arquiteto Padre André Pozzo que, com seus trabalhos, se tornou a mais elevada expressão no estilo. Sua pintura em perspectiva, na glorificação de S. Inácio, em Roma, e suas publicações influenciaram profundamente a pintura ilusionista brasileira e a dos países europeus, onde foi empregada.

Na França, quando dirigida por Colbert (pleno reinado de Luís XIV), o ilusionismo perdeu o caráter religioso e tornou-se pagão, não mais empregando a perspectiva arquitetônica, mas a perspectiva nas figuras, as quais, em escorço, parecem voar sobre as nossas cabeças. Em lugar de recorrer às figuras sacras, o artista passou a uma mitologia pomposa e alegórica, favorável à glorificação de Luís XIV. Voltou-se, assim, para os estilos elaborados em Roma e transferiu-os, com maior ou menor liberdade, para os fins colimados.

Le Brum (5), decorador nato, subordinando as partes à unidade do plano, procurou colocar, alegremente, as alusões a serviço de lisonjas sutis — filhas de sua inventiva e de seu gênio — pródigo ao extremo.

No reinado de Luís XV, Pierre Verlet (6), tratando de *Plafonds et Corniches*, cita tetos pintados à italiana, em perspectiva, com

nuvens e numerosas personagens.

Os alemães, por seu turno, só muito depois se interessaram pelo estilo barroco, buscando imitá-lo, muito embora (7) essa imitação nada tenha a ver com as formas especiais, caracterizadas por forte dependência italiana, de tom severo, com decoração classicista e escassos estuques brancos. Também empregaram o ilusionismo, apresentando, porém, aberturas vistas de través, com perspectivas muito coloridas, galerias, balcões avançando tanto na nave central como no transepto e no côro, enquanto as cornijas se curvam nas mais belas combinações de linhas e as abóbadas se sobrepõem e se interpenetram. Criavam, assim, as maiores dificuldades à percepção visual, empregando, nas cúpulas e abóbadas, pinturas que, indo além dos limites, rompem o espaço e levam o olhar às regiões etéreas.

Quanto à região hispano-portuguesa, quase que apenas em Portugal se fez sentir a influência ilusionista, quer nas igrejas, quer nos palácios.

Na Espanha — muito embora em nenhum outro país fôsse tão preponderante a ação da Contra-Reforma e, portanto, o domínio jesuítico —, nem por isso os tetos em perspectiva, considerados por críticos e historiadores como pertencentes ao Estilo Jesuítico, apareceram em suas igrejas. Nelas predominaram os "Mudéjares", de origem mourisca (8), patenteando-se a in-

fluência ilusionista apenas em alguns palácios, tais como o Escorial e o Palácio Oriente de Madri. Tal estilo, contudo, limitava-se a uma simples balaustrada ou a um muro-parapeito, que nos mostra o céu com figuras em escôrço, suspensas no espaço.

Já em Portugal — onde a Renascença começou com o Estilo Manuelino, atingiu-se o período puramente clássico no reinado de D. João V, e passou-se para o barroco e o rococó já nos reinados de D. José I e de D. Maria I — em Portugal os tetos em perspectivas surgiram no Século XVIII, tanto nas igrejas como nos palácios. Exemplos são, em Lisboa⁽⁸⁾, os das igrejas do Loreto, da Encarnação e dos Mártires, na Baixada Pombalina, e da capela de S. António de Lagos, no Algarve, e, no Pôrto, a abóbada da Sacristia da Sé⁽¹⁰⁾.

Nos tetos em perspectiva da arquitetura civil, destacam-se o da Biblioteca Real de Coimbra⁽¹¹⁾ e o da Sala das Talhas no Palácio Real de Queluz⁽¹²⁾, sendo este, talvez, o que desse origem aos tetos ilusionistas de algumas igrejas de Minas Gerais, compostos de um muro-parapeito em volta do templo e assente na cimalha, dando a ilusão de que o teto se abre e mostra o firmamento.

Parece que nas Américas somente no Brasil existem tetos em perspectiva. Não os permitia a América do Norte, dominada pela religião protestante. As ex-

colônias espanholas, influenciadas pela metrópole, adotavam somente os tetos de madeira, tipo "mudéjar", introduzidos em Bogotá por Juan Diaz Jamarillo⁽¹³⁾, em 1543. Após, já nos Séculos XVII e XVIII, apareceram os tetos de estuque com ornamentação renascentista, sem perda, porém, de todo o caráter mourisco, havendo abóbadas decoradas com folhagens pintadas a têmpera e apenas com cinco côres: preto, carmim, ouro, amarelo e azul-claro⁽¹⁴⁾.

Quanto à decoração dos forros das igrejas, aqui no Brasil, o Prof. Lúcio Costa⁽¹⁵⁾ divide-a em dois grandes grupos. No primeiro, que alcança até as igrejas do começo do Século XVIII, a pintura ornamental dos tetos — feito de arabescos florais, simetricamente desenvolvidos em tórno de um núcleo central (fig. 1a) — sempre se conservou fechada nos limites dos grandes caixotões do fôrro sobreposto ao vigamento do andar, ou ao madeiramento da cobertura, como ocorre em Salvador (fig. 1b) e em Embu (fig. 1c). Ou, também, com desenho mais livre, de gosto indo-persa, tal o fôrro da sacristia da igreja do Seminário de Belém, em Cachoeira. Essa pintura ornamental — têmpera ou gesso e cola —, independente dos painéis pintados sobre tábuas, era executada geralmente a óleo e emoldurada com talha ou desenho de arabescos, que guarneciam as paredes das capelas das sacristias e dos próprios retábulos (fig. 1d).

Estudos de perspectiva
em forros pintados
brasileiros/Desenhos
de Raymundo Aguiar

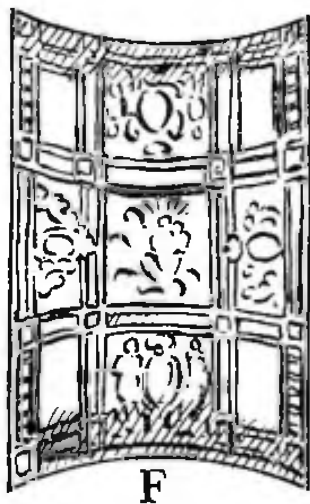
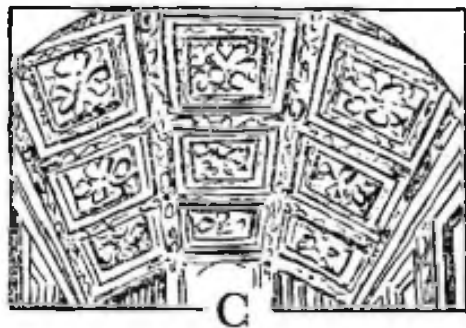
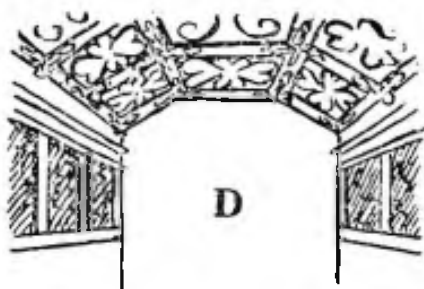
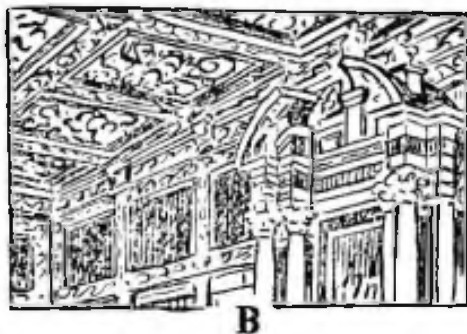
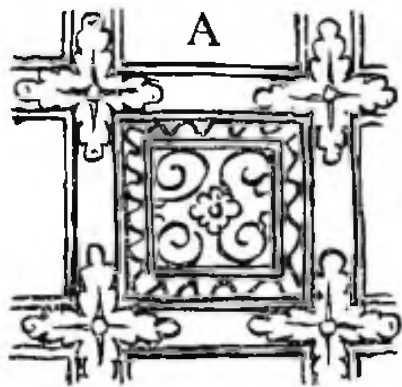


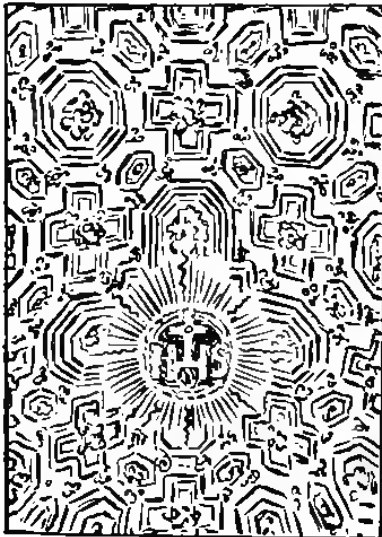
Fig. 1 — Forros do Século XVIII das igrejas do Brasil (Lúcio Costa — "A Arquitetura dos Jesuítas no Brasil" — R.S.P.H.A.N., N.º 5.)



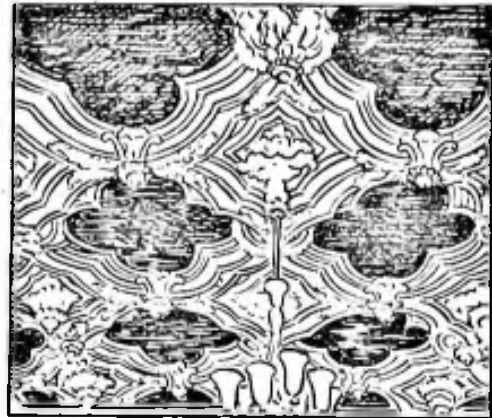
A



B



C



D

Fig. 2 — Forros do Século XVIII de algumas igrejas de Salvador.

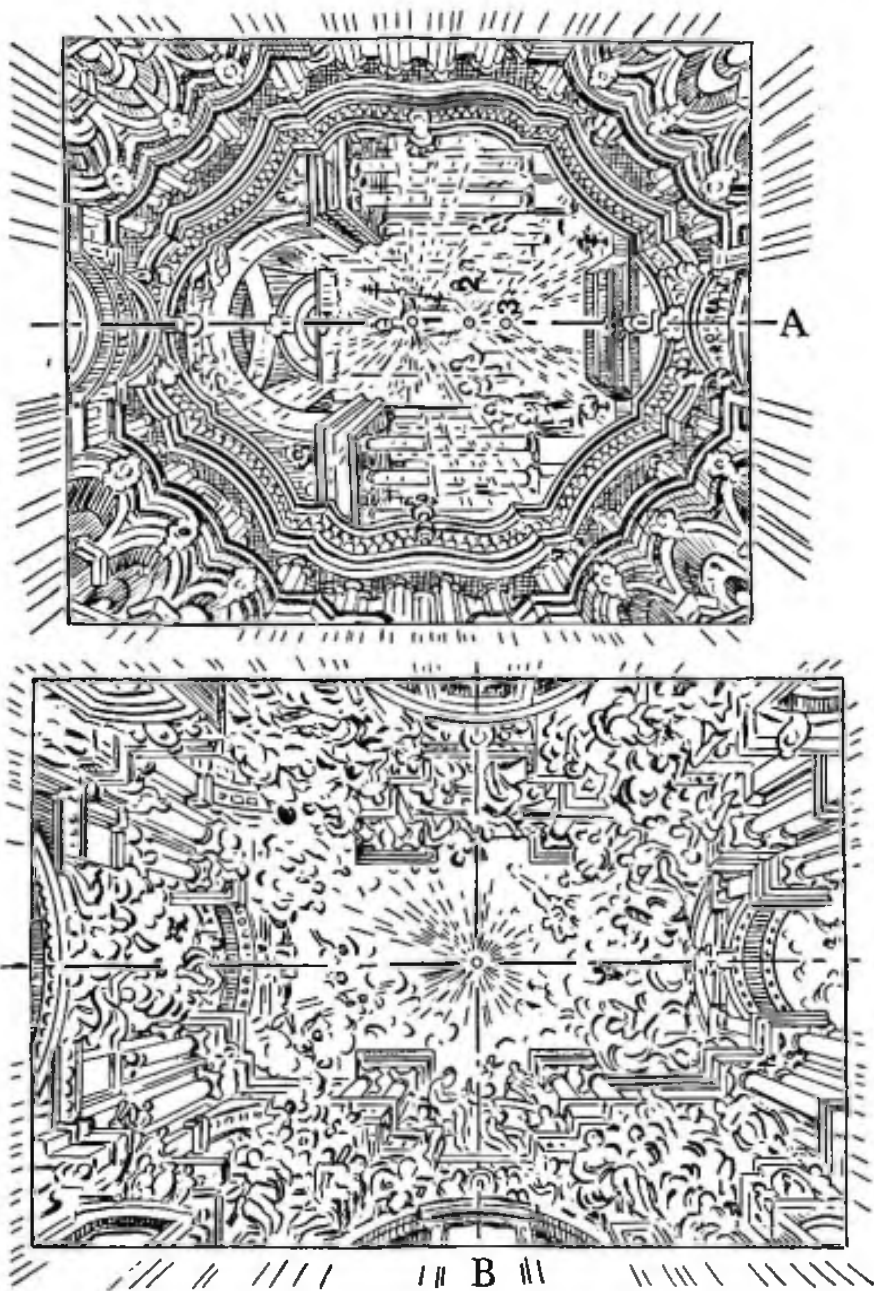
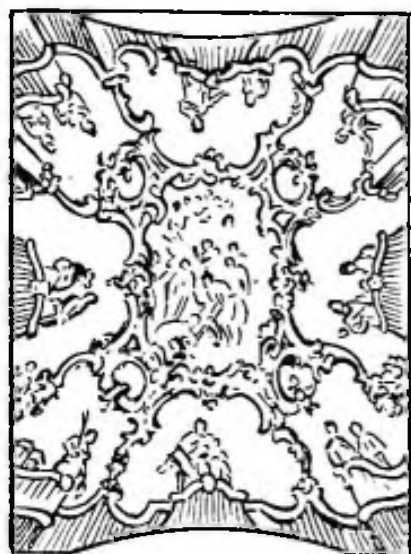


Fig. 3 — a) Teto da igreja de São Pedro dos Clérigos, em Recife. b) Teto da igreja de Santo Inácio, em Roma. (Estudos perspectivados feitos sobre gravuras publicado no N.º 3 da R.S.P.H.A.N., 1939, e em "Arte Barroca" — *História del Arte* — Vol. XI.)



A



B



C



D

Fig. 4 - Tetos de algumas igrejas do Século XVIII no Estado de Minas Gerais, formados por uma trama de enrolamentos e concheados sustentando o motivo central. (Carlos Del Negro, *Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira*.)



A



B



C



D

Fig. 5 — Tetos em perspectiva de algumas igrejas do Século XVIII, em Minas Gerais, formados por um simples muro-parapeito emoldurando o motivo central (Carlos Del Negro, *Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira*.)

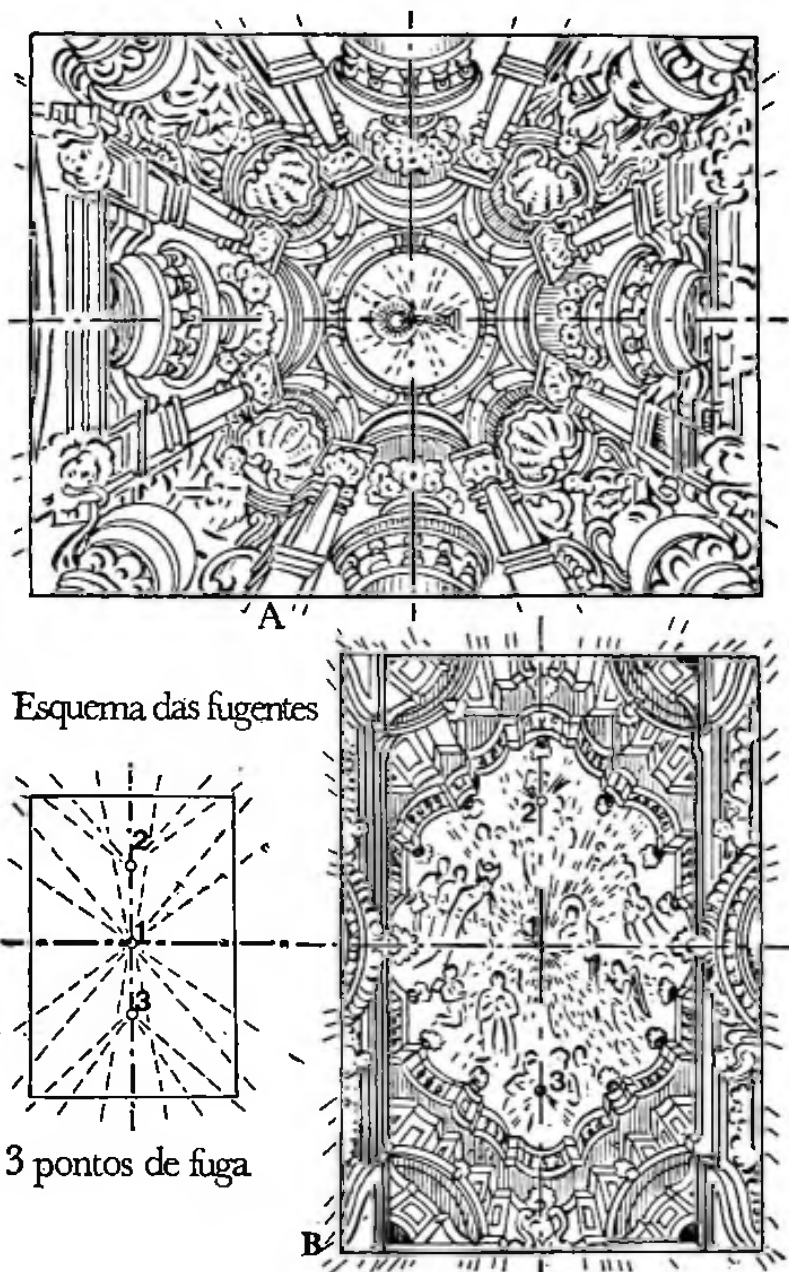


Fig. 6 — a) Teto da capela-mor da igreja de Santo Antônio, em Ouro Branco, Estado de Minas Gerais. b) Teto da nave da Matriz de N. S. da Purificação, em S. Amaro, Estado da Bahia. (Estudos perspectivais feitos sobre gravuras dos livros: *Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira*, do Prof. Carlos Del Negro, e *Artistas Baianos*, do Prof. Manoel Raymundo Querino.)

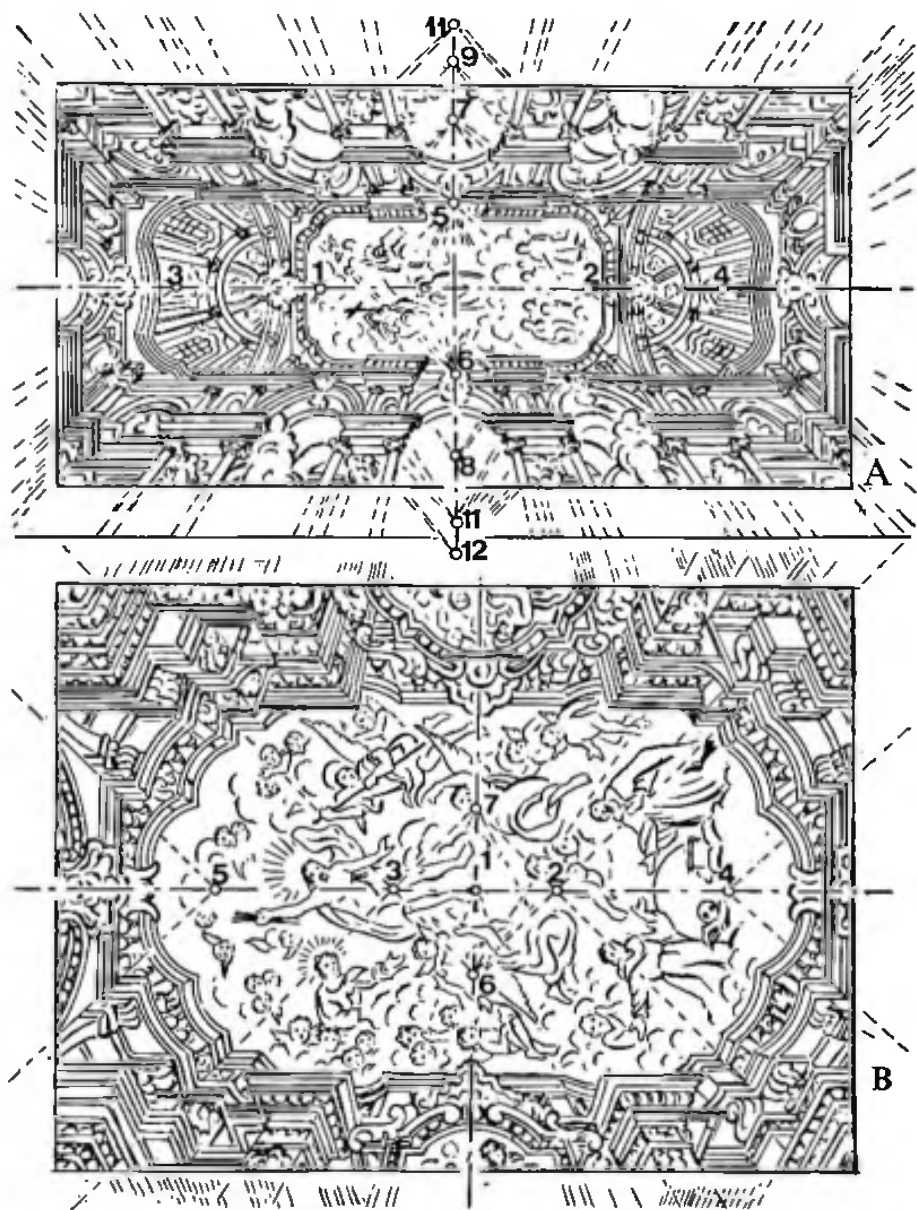


Fig. 7 — a) Teto da nave da igreja do Convento da Lapa, em Salvador. b) Teto da nave da igreja da Venerável Ordem 3.^a de São Domingos, em Salvador. (Estudos perspectivos feitos sôbre fotografias dos referidos tetos.)

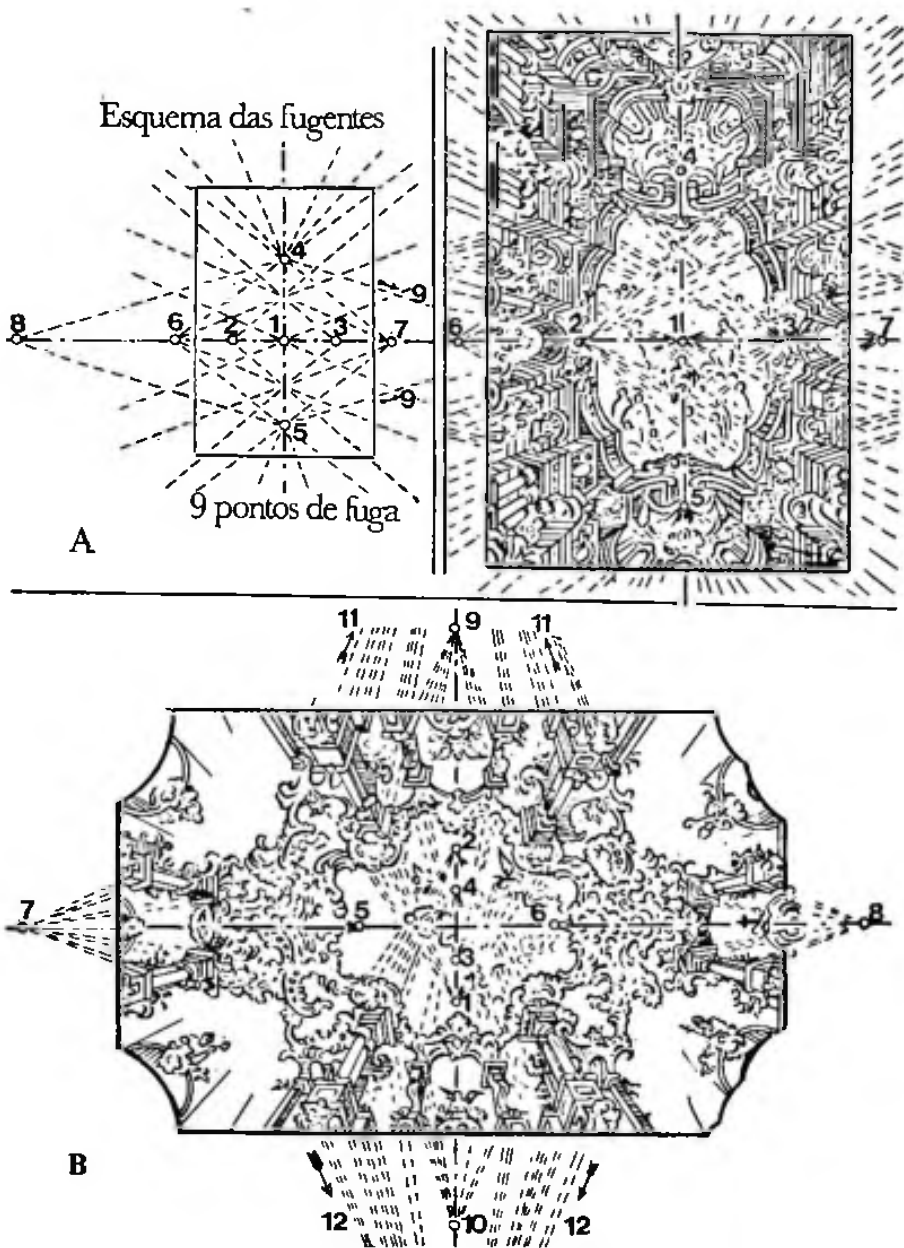


Fig. 8 — a) Teto da matriz da Conceição da Praia, em Salvador. b) Teto da igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, Estado de Minas Gerais. (Estudos perspectivos feitos sobre uma fotografia da igreja da Conceição da Praia, e uma gravura do Livro do Prof. Carlos Del Negro, *Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira*.)

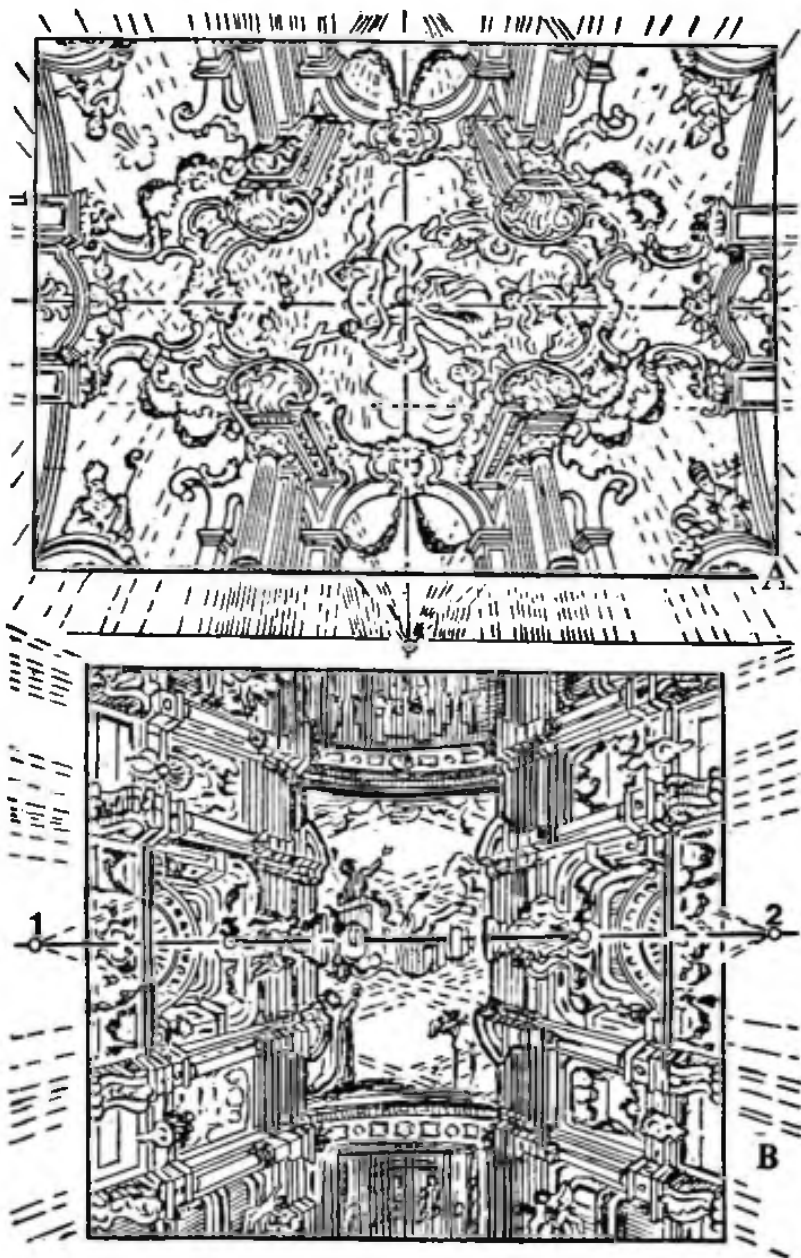


Fig. 9 — a) Teto da capela-mor da igreja de Santo Antônio de Itaverava, no Estado de Minas Gerais. b) Teto da nave da igreja do Carmo, em Diamantina, Estado de Minas Gerais. (Estudos perspectivos feitos sobre gravuras dos livros: *Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira*, do Prof. Carlos Del Negro e *A Pintura Decorativa em Algumas Igrejas Mineiras*, do Prof. Luiz Jardim, R.S.P.H.A.N., N.º 5, 1939.)

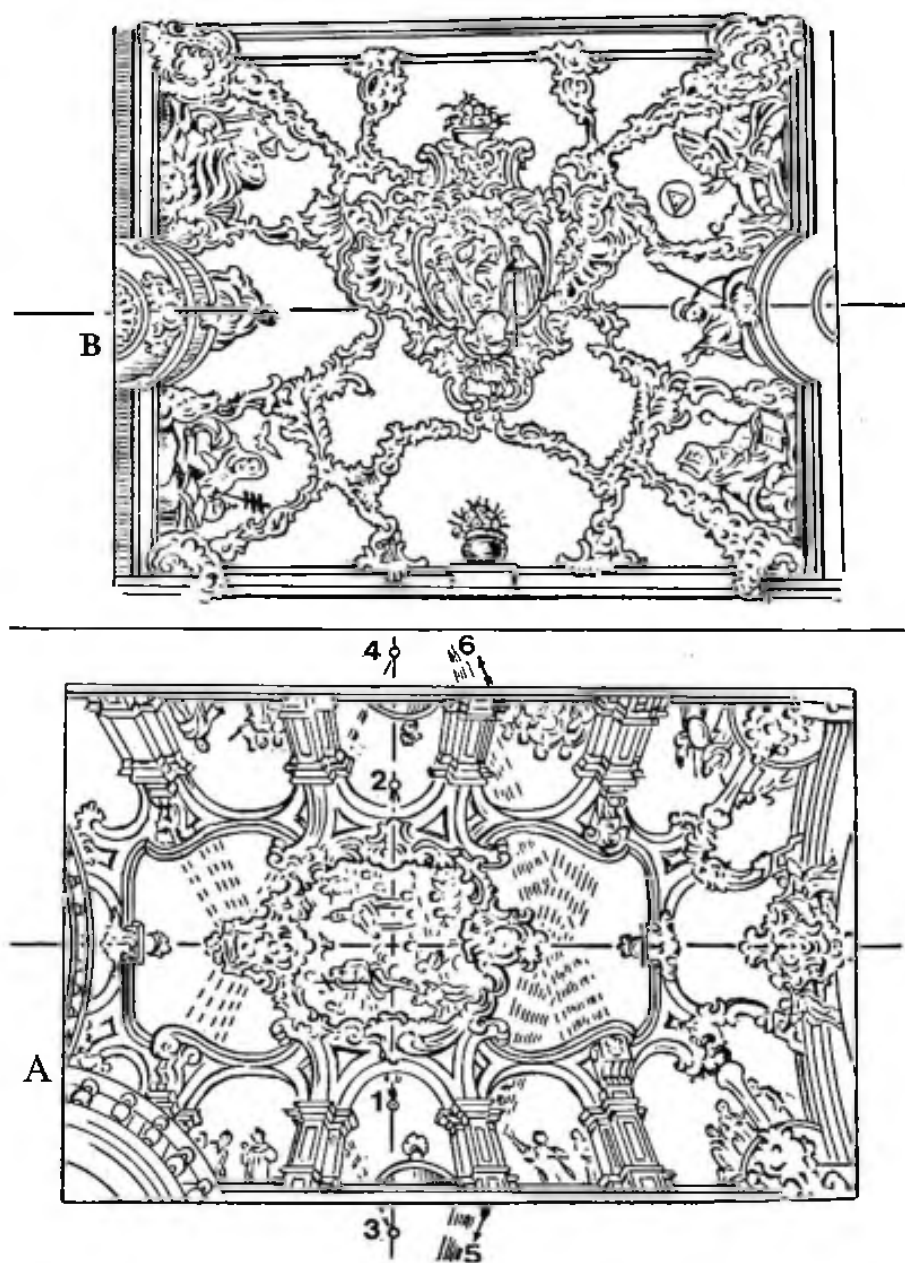


Fig. 10 — a) Teto do Santuário de Bom Jesus de Congonhas do Campo, no Estado de Minas Gerais. b) Teto da capela-mor da igreja do Rosário, em Santa Rita Durão, no Estado de Minas Gerais. (Estudos perspectivais feitos com o auxílio de gravuras do livro de Carlos Del Negro, *Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira*.)

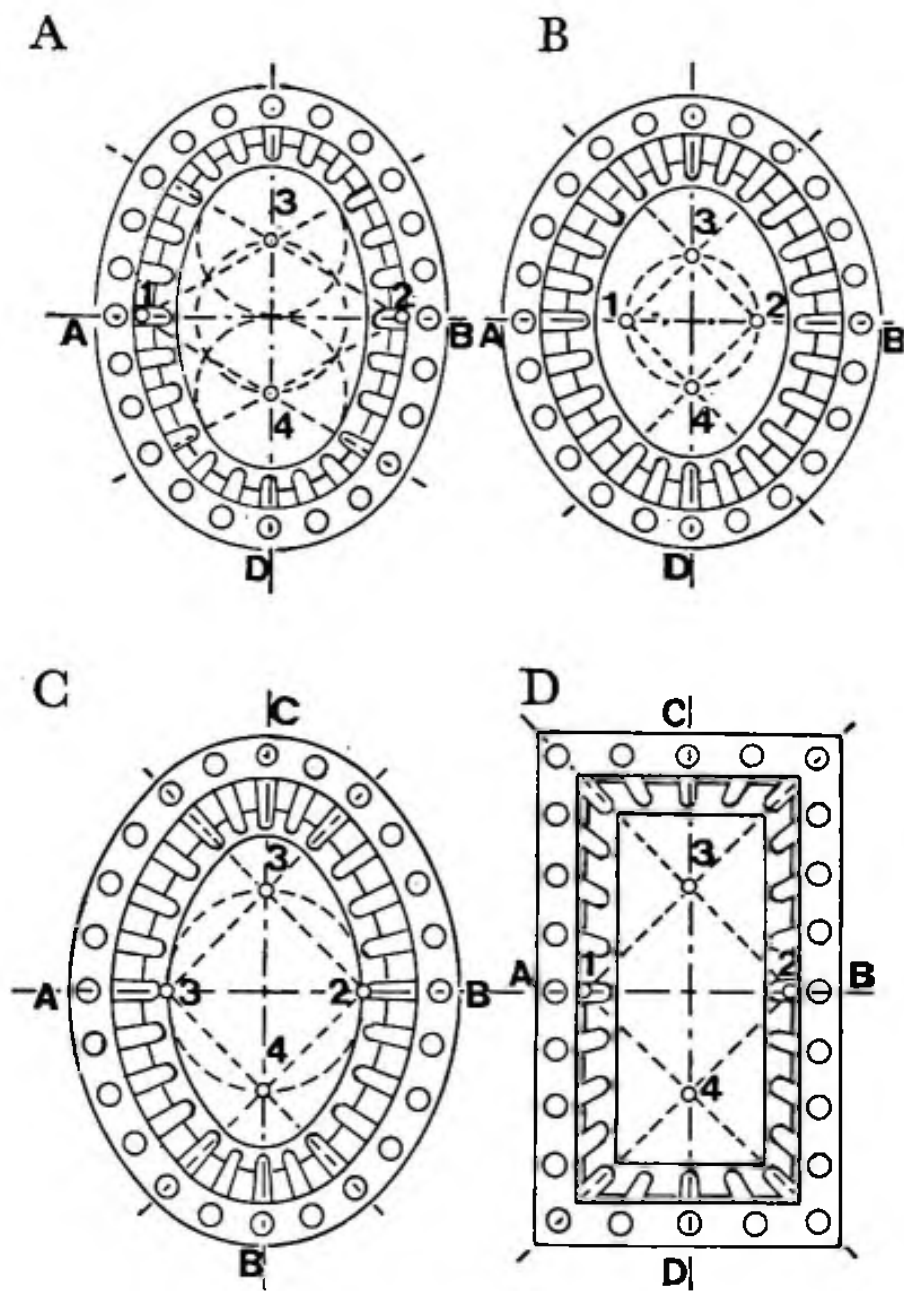


Fig. 11 — Colocação dos pontos de fuga das verticais, representadas pelas colunas, nos casos de "perspectiva ascendente vertical", aplicada à pintura dos tetos ilusionistas do Período Barroco.

As igrejas contidas no segundo grupo pertencem à segunda metade do Século XVIII. Apresentam contornos cada vez mais caprichosos, como aparecem nas capelas baianas de S. Inácio e S. Francisco Xavier (fig. 1e), cuja pintura de fôrro da nave e da capela-mor já difere completamente, adotando a nova concepção ilusionista barrôca, usada na Europa desde o século anterior.

Nos tetos formados por grandes caixotões sobrepostos ao vigaamento do andar, ou ao madeiramento da cobertura, há, na maior parte dos casos, o desenho caprichoso d'êsses caixotões, obedecendo ao esquema de uma rêde de malhas poligonais retilíneas, como o da nave da igreja da Ordem 3.^a de São Francisco (fig. 2a), cuja pintura dos painéis foi iniciada pelo pintor baiano Antônio Joaquim Velasco e concluída por seu discípulo José Francisco Nunes (16). Apresentam, também, uma rêde de malhas curvilíneas, como o da sacristia da igreja do Carmo (fig. 2d), havendo forros em que os caixotões poligonais com painéis se alternam com outros polígonos com relêvo, tendo florões dourados no centro — como o da nave da igreja do Convento de São Francisco, em Salvador (fig. 2b), de quadros ricamente emoldurados, formando estrêlas e octógonos, que enaltecem as glórias de Nossa Senhora (17). Pela originalidade, destaca-se o da Catedral do Salvador, onde, sobre fundo branco, cruzes e polí-

gonos em relêvo — cobertos de ouro com florões cêntricos — contornam uma grande cruz de braços iguais e, nestes, ornatos e cabeças de anjos, igualmente em relêvo e dourados. É tudo dominado por um grande círculo irradiante, centralizado pelo áureo anagrama IHS (fig. 2c).

“As preferências pelo partido ilusionista barroco —, diz ainda Lúcio Costa (18) —, tão engenhoso, que consiste no emprêgo de elementos arquitetônicos pintados em perspectiva — balaustradas, colinas, platibandas, etc. — procurando-se dar a impressão de que a nave se abre, da cimalha real para cima, diretamente para o azul do céu, onde aparecem os santos e Nossa Senhora, num resplendor de glória entre as nuvens e os anjos (fig. 1g), são a melhor prova de que, ainda nos artistas barrocos, há aquela mesma preocupação que atormentou os arquitetos medievais, isto é, a de conseguir exprimir graças ao recurso de expedientes plásticos e técnicos apropriados, a idéia da ascensão. Apenas, de acôrdo com o espírito mas objetivo da época, em vez de recorrerem a malabarismos de estereotomia para manterem as ogivas equilibradas a uma grande altura, êles recorriam à pintura e assim attingiam, num salto, o próprio céu”.

Essa nova pintura, extremamente decorativa e de caráter monumental, também de colorido sombrio, sofreu uma transformação, mais tarde, porém —

já no Século XVIII, em Minas Gerais —, tendo Manuel da Costa Ataíde como seu principal mestre (fig. 1g), caracterizada por tonalidades claras, emprestando às igrejas um nôvo aspecto, com figuras e motivos arquitetônicos e decorativos como simples ornamentos plásticos de composição. Na verdade, sem essa decoração, as igrejas ficariam (por assim dizer) inacabadas, uma vez que os forros, despidos de caixotões, eram de tabuado corrido, destinados mesmo a êsse gênero de pintura e atingindo, com isso, a finalidade arquitetônica almejada.

De referência aos tetos em perspectiva e comentando os forros das igrejas do Século XVIII e, igualmente, do XIX, com os seus tetos emoldurando as imagens do Cristo e da Virgem, ou dos santos oragos, observa M. F. de Andrade⁽¹⁹⁾ terem essas pinturas, desde que começaram a surgir no Brasil, formado composições de uma extensão e complexidade bem maiores que as anteriores, e tendo por modelo a decoração do teto da igreja de S. Inácio em Roma — obra do jesuíta Andréa Pozzo (1964), autor da *Perspectiva Pictorum atque Architectorum* que versa sobre o assunto. Com o emprêgo do estilo em Lisboa, graças a um artista italiano, essa pintura, em princípios do Século XVIII, passou logo a influenciar os artistas portugueses, resultando em novas realizações no gênero, em Portugal. Consequência lógica, cla-

ro está, foi a rápida introdução dos tetos ilusionistas no Brasil, não se sabendo, porém, precisamente, como se deu tal fato.

Segundo o professor e historiador Robert C. Smith⁽²⁰⁾, coube a Antônio Simões Ribeiro trazer “the seventeenth-century Italian tradition of illusionistic architectural perspective painting”. Êsse pintor português, criador dos tetos da Biblioteca Real de Coimbra (1723), veio para cá, mais ou menos, doze anos após. A indicação dessa data e a importância da estada do artista entre nós foram anotadas pelo Professor Carlos Ott. Tratando de pintores, disse êle haver sido um pintor jesuíta o introdutor do referido gênero de pintura, aplicando-o no teto da antiga biblioteca jesuítica, por cima de nossa Catedral. Posteriormente, coube à igreja da Saúde possuir o seu teto ilusionista, obra realizada por Domingos da Costa Filgueiras, e, em 1773, conforme já vimos, o da Matriz da Conceição da Praia, por José Joaquim da Rocha. Criaram-se, depois, os da igreja da Palma e o da portaria do Convento de São Francisco. Observam-se, ainda, trabalhos idênticos nos forros das igrejas de S. Domingos, Passo e Boqueirão. Pode-se vê-los, também, não só nas abóbadas do transepto de S. Francisco, na igreja dos Aflitos e na igreja do Convento da Lapa, como, de igual maneira, na igreja do convento de São Francisco do Conde e na Matriz da

Purificação em Santo Amaro. O Prof. Carlos Ott inclui na relação o teto em perspectiva da igreja de S. Pedro (a original), demolida na remodelação do largo do mesmo nome⁽²¹⁾.

Afirma, entretanto, o Prof. M. F. de Andrade⁽²²⁾ caber a Antônio Simões Ribeiro o título de pioneiro de tal modalidade da pintura na Bahia, com prova segura de que a obra foi antecipada, no Rio de Janeiro, pelo mestre Caetano da Costa Coelho. Este, com efeito, desde 12 de novembro de 1732, contratou com a Venerável Ordem 3.^a de São Francisco da Penitência o clouramento de toda a obra de talha da respectiva capela e a correspondente pintura do teto da "melhor perspectiva" combinada⁽²³⁾. Os trabalhos foram iniciados em janeiro de 1733 e terminados antes de junho de 1736 — caracterizados já por elementos arquitetônicos em perspectiva, tendo ao centro Cristo ressuscitado, a Virgem e São Francisco de Assis ajoelhado. Mais adiante, fala doutras decorações ilusionistas posteriores, em regiões diferentes, cuja cronologia é ignorada. Cita, todavia, a de São Pedro dos Clérigos, em Recife, pintada por João de Deus Sepúlveda (entre 1764/1768), e a da Conceição da Praia, em Salvador, já mencionada.

Não obstante hajam esses tetos em perspectiva surgido na Itália — conforme vimos anteriormente — em 1694, somente em 1733 apareceu o primeiro no

Brasil, o da Venerável Ordem 3.^a de São Francisco da Penitência, no Rio de Janeiro, seguindo-se-lhes, talvez, o da antiga biblioteca da Catedral de Salvador, para vir, depois, em 1764, o do recifense São Pedro dos Clérigos e em seguida a igreja da Saúde (1769), Conceição da Praia (1773) e todos aqueles já citados nesta Capital e no Interior, dos quais infelizmente não se conhecem autores nem datas. Os cronistas e historiadores são unânimes em confessar a falta de dados, tanto aqui como em todo o País. Enquanto isso, também em Minas Gerais esse mesmo movimento se fazia sentir (1775), muito embora sem igual pompa e esplendor, segundo Luiz Jardim⁽²⁴⁾. Apesar de saírem do seu solo mais de 200.000 arrôbas de ouro, as igrejas mineiras, verdadeiros monumentos artísticos, não eram tão ricas como as do Rio, Bahia e Pernambuco, apresentando, contudo, características completamente diversas em sua decoração. Os artistas — pintores dos tetos em perspectivas — fluminenses, baianos e pernambucanos se preocuparam mais com a arquitetura e com o colorido sombrio, acompanhando o estilo europeu. Em Minas Gerais, os pintores — com destaque para Manuel da Costa Ataíde —, embora procurassem dar às pinturas o aspecto grandioso e fantásticamente rico, acordes com o estilo barroco e mostrando colunas, frontões, volutas, con-

chas estilizadas, flôres, jarros, etc. (25), adotaram tonalidades alegres, de côres simples: vermelho, rosa, laranja, amarelo, verde, sépia escuro, etc., principalmente o vermelho e o azul, recorrendo mais aos enrolamentos e concheados, formando uma trama sustentante do motivo central, como se poderá ver na figura 4:

- a) Capela-mor do santuário do Senhor Bom Jesus de Matozinhos;
- b) Capela-mor da matriz de São José de Lagos, em Nova Era;
- c) Nave da matriz de Santa Bárbara;
- d) Capela-mor da mesma matriz de Santa Bárbara.

Ou, então, recorrendo a um simples muro-parapeito (retilíneo ou curvilíneo), com púlpitos e balcões, onde se vêem os Evangelistas, Santos, Papas, Doutôres da Igreja, etc., do que nos dá o exemplo a figura 5:

- a) Capela-mor da igreja de N. Senhora do Carmo em Sabará;
- b) Nave da igreja do Senhor Bom Jesus, de Matozinhos;
- c) Nave da igreja de N. Senhora do Carmo, em Sabará;
- d) Capela-mor da igreja de N. Senhora de Nazaré, em Morro Vermelho.

Ressalta notar, no entanto, duas diferenças — quanto à pers-

pectiva — entre os artistas-pintores desses tetos no Brasil e na Europa.

Na Europa, tôdas as figuras se apresentam em escôrço, recorrendo alguns à escultura para maior realce ao ilusionismo. Assim fêz Pietro da Cortona, na Itália. E, no Brasil, só uma ou outra figura — anjos, na maioria — dá a impressão de vista de baixo para cima, quando quase tôdas apresentam-se em posição frontal.

Na Europa, todos êsses tetos têm um ponto-de-fuga central, a que concorrem as verticais (fig. 3b), vendo-se na ilustração do teto da igreja de Santo Inácio, em Roma, as horizontais paralelas aos dois eixos da igreja. No Brasil, raríssimos são os forros com um só ponto-de-fuga para essas verticais, e, assim como nos casos de cúpulas, como o da capela-mor da Sé de Mariana, ou então quando a igreja é de planta quadrangular — exemplo da capela-mor da igreja de Santo Antônio de Ouro Preto (fig. 6a). Fora destes, os que têm menos, têm três pontos-de-fuga: o de Nossa Senhora da Purificação, em Santo Amaro, e o da igreja de São Pedro dos Clérigos, em Recife (figs. 6b e 3a), havendo alguns com nove e até mesmo doze: Convento da Lapa, com 12 somente para as verticais (fig. 7a), visto as horizontais se manterem paralelas aos dois eixos do fôrro; Venerável Ordem 3.^a de S. Domingos, com 9 pontos-de-fuga (7 para as verticais e 2 para as horizontais)

(fig. 7b), e a Conceição da Praia (fig. 8-a) (5 para as verticais e 4 para as horizontais), além de S. Francisco de Ouro Preto (fig. 8b), com 12 (6 para aquelas e 6 para estas), etc. Forros outros existem que, em concordância às gravuras e devido à curvatura das abóbadas, é possível não tenham os mesmos pontos-de-fuga em determinadas verticais, como também em certos casos sejam paralelas ao eixo longitudinal — exemplo: nos pilares das cabeceiras do muro-parapeito do teto da capela-mor da igreja de Santo Antônio de Itaverara (fig. 9a). Ou então com os pontos-de-fuga muito afastados, como nos casos da igreja do Carmo em Diamantina (fig. 9b) e no do Santuário de Bom Jesus, em Congonhas do Campo (fig. 10a).

Pergunta-se: que motivos teriam levado aquêles aqui dedicados a este gênero de pintura a não copiarem a perspectiva dos artistas europeus da época, fazendo-o, todavia, em seus quadros e painéis de gravuras dos missais?

Seria devido à base retangular geralmente alongada das nossas igrejas? Ou para dar ao observador, ao penetrar no templo e olhar o teto, uma melhor impressão perspectiva, visto o verdadeiro efeito ilusionista só poder ser bem apreciado no centro da nave?

E quanto às figuras?

O artista europeu, buscando dar a impressão de prolongamento do firmamento com a

côrte celestial, colocava tôdas as figuras em escôrço, para dar a aparência de estarem suspensas no espaço. Os artistas nacionais pareciam visar apenas a uma moldura com a decoração barroca, a visão em posição frontal (tal se fôra um quadro ou painel) ocupando o centro do teto. Daí, não só as molduras compostas de um muro-parapeito, com seus púlpitos e balcões (fig. 5), como também aquelas formadas por tramas ornamentais de enrolamentos e concheados (fig. 4), sustentando o motivo principal ou visão, tetos êstes que, a nosso ver, só se encontram em Minas Gerais e destacando-se, entre êles, o da capela-mor da Igreja de N. Senhora do Rosário em Santa Rita Durão (fig. 10b) e cuja reconstituição procuramos fazer guiados pelas 4 gravuras apresentadas no livro do Prof. Carlos Del Negro, às páginas 40 a, b, c, d. (26).

CONCLUSÕES

No estudo da perspectiva vertical aplicada aos tetos do período barroco, observa-se que teria sido possível resolver o assunto, ou seja, o ilusionismo do prolongamento vertical da nave, sem a multiplicidade dos pontos-de-fuga e, portanto, com menor aberração, desde o momento em que tais pontos fôssem colocados nos quatro centros de uma falsa elipse ou oval regular, segundo nos mostra a gravura 11, nas fi-

guras a, b, c, d.

Se, para a *perspectiva ascendente oblíqua*, o observador, ao procurar ver um objeto muito alto, é forçado a colocar o *quadro* de modo a ficar perpendicular ao seu *raio visual principal*, também na *perspectiva vertical ascendente*, êle, o observador, havrá de proceder de forma idêntica, colocando, pois, o *quadro* em posição horizontal,

desde que o seu *raio visual principal* passou a ser vertical, estando o *ponto principal* no zênite. E Anasagasti⁽²⁷⁾ diz: "A solução dêsses casos está compreendida na perspectiva frontal. Ao olhar o teto o observador é obrigado a mudar de posição, tornando-se necessário considerar, no desenho, a planta como se fôsse uma elevação e esta como se fôsse uma planta".

RAYMUNDO AGUIAR

1 Venturi, Adolfo. *Arte Italiano*. Traducción de José F. Ràfols. 2.ª ed. Barcelona, Labor, 1934. p. 308-309 (Biblioteca de Iniciación Cultural). — Gombrich, E. H. *Historia del Arte*. Traducción de Rafael Santos Torroella. 2.ª ed. Barcelona, Argos, 1954. p. 346-347. — Reinach, Solomon. *Historia del Arte*. Traducción castellana y apendices de Rafael Domenech. 2.ª ed. Buenos Aires, Biblioteca Nueva, s.d. p. 262.

2 Weisbach, Werner. "Arte Barroco". In: *Historia del Arte*. Traducción de Ramon Iglesias. Barcelona, Labor, 1934. v. 11, p. 20

3 Id. Ibid.

4 Aula do Professor Carlos Ott, da Universidade Federal da Bahia, sobre "Pintores", proferida no curso de *História de Arte na Bahia*, promovido pelo SENAC, Salvador. 7.ª aula. — Andrade, Rodrigo Mello Franco de. "Prefácio". In: Del Negro, Carlos. *Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, DPHAN, 1958. p. 7 (Publicações da DPHAN, 20).

5 Weigert, Roger-Armand. *Le Style Louis XIV*. Paris, Larousse, 1941. p. 41-42 (Arts, Styles et Techniques).

6 Verlet, Pierre. *Le Style Louis XV*. Paris, Larousse, 1943. p. 36-37 (Arts, Styles et Techniques).

7 Colombier, Pierre du. *L'Art Allemand*. Paris, Larousse, 1946. p. 88-92 (Arts, Styles et Techniques).

8 Weisbach, op. cit., p. 74. — Solá, Miguel. *Historia del Arte Hispano-Americano*. Barcelona, Labor, 1935. p. 22, 39, 52 (Biblioteca de Iniciación Cultural).

9 Comunicação pessoal do Professor Mário Tavares Chicó, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, feita ao autor, em Salvador, Bahia.

10 Brut, E. e Morais, Cunha. *A Arte e a Natureza em Portugal*. Ed. definitiva. Pôrto, Cia. Portuguesa Editora, 1908. v. 3, gravura 12.

11 Andrade, op. cit., p. 7-8.

- 12 Brut e Morais, *op. cit.*, v. 7, últimas gravuras.
- 13 Solá, *op. cit.*, p. 127.
- 14 Curso ministrado pelo Professor Enrique Marco Dorta, da Universidade de Madri, sobre *Arquitetura Hispano-Americana*, na Escola de Belas-Artes da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1957.
- 15 Costa, Lúcio. "A Arquitetura dos Jesuítas no Brasil". In: *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, 5: 76, 1958.
- 16 Alves, Marieta. *Ordem Terceira de São Francisco*. Salvador, Prefeitura Municipal, 1949. p. 12 (Pequenos Guias das Igrejas de Salvador, 2).
- 17 Id. *Convento de São Francisco*. Salvador, Prefeitura Municipal, 1949. p. 12 (Pequenos Guias das Igrejas de Salvador, 3).
- 18 Costa, *op. cit.*, p. 83.
- 19 Andrade, *op. cit.*, p. 7.
- 20 Smith, Robert C. "Nossa Senhora da Conceição da Praia and the Jo-nine Style in Brazil". In: *Society of Architectural Historians Journal*. Virginia, University of Virginia, Oct., 1956. (Citação em Andrade, *op. cit.*, p. 8).
- 21 Aula do Professor Carlos Ott, da Universidade Federal da Bahia, sobre "Pintores das Igrejas Baianas", proferida no curso de *História da Arte na Bahia*, promovida pelo SENAC, Salvador. 4.ª aula.
- 22 Andrade, *op. cit.*, p. 8.
- 23 Batista, Nair. "Caetano da Costa Coelho e a Pintura da Igreja da Ordem Terceira da Penitência". In: *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, 5: 131, 1941.
- 24 Jardim, Luiz. "A Pintura Decorativa em Algumas Igrejas de Minas". In: *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, 3: 67, 1941.
- 25 Id. *Ibid.*, p. 80.
- 26 Reconstituição feita com o auxílio das gravuras existentes em Del Negro, *op. cit.*, p. 40 — a, b, c, d.
- 27 Anasagasti y Algán, Teodoro de. *Perspectiva Artística*. 2.ª ed. Barcelona, Labor, 1951. p. 121.