

ENTRE A COR DO NEOCLÁSSICO E A LUZ DO BARROCO: REVELAÇÕES A PARTIR DO RESTAURO NA PINTURA DA NAVE DA IGREJA DA VENERÁVEL ORDEM TERCEIRA DE SÃO DOMINGOS DE GUSMÃO DE SALVADOR, ESTUDO DE CASO SOBRE SUA RESTAURAÇÃO E AUTORIA(S).

Mônica Farias Menezes Vicente¹ e Júlio Cesar Garrido Maia²

Introdução

A igreja da Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão representa uma referência fulcral para a história do Patrimônio Artístico da cidade de Salvador, tendo inserido em seu acervo, estéticas artísticas pontuais como Barroco (pinturas e ornamentos), Rococó (fachada) e Neoclássico (atual talha, ornamentos e pinturas). Está localizada no que podemos chamar de núcleo embrionário da cidade, e ainda se mantém ativa nas relações sociais e religiosas com a comunidade.

Apesar de já ser a Ordem Terceira Dominicana reconhecida no Brasil desde 1723, apenas em 1731 é que se deu início à construção da igreja em Salvador, então representando a primeira edificação brasileira. A igreja foi tombada (Processo Federal nº 083-T-38), na sua estrutura e acervo artístico, de acordo com a Resolução do Conselho Consultivo da SPHAN (Processo Administrativo nº 13/85/SPHAN - em 13/08/1985).

As obras de arte pictóricas estão distribuídas ao longo de vários espaços, tendo atenção especial deste texto a presente no teto da nave, que segundo a historiografia teve como autor o Mestre José Joaquim da Rocha (1737-1807), ativo na cidade entre 1764 a 1801. A referida pintura ocupa todo o teto, trazendo referências diretas da produção ilusionista italiana, mas também com características portuguesas e locais. Esta pintura sofreu interferências de repintura significativas no século XIX, e ainda no século XX.

¹ Doutoranda em História da Arte pela UNICAMP com estudo sobre Iconografia e Geometria nos Tetos em Falsa Arquitetura de Salvador. Mestra em Artes Visuais pelo PPGAV/EBA/UFBA (2011) com a pesquisa *A pintura de falsa arquitetura em Salvador: José Joaquim da Rocha (1750-1850)*. Possui especializações em Psicopedagogia pelo Instituto Brasileiro de Pós-Graduação e Extensão da Faculdade Internacional de Curitiba - FACINTER/IBPEX (2003); em Educação e Informática pela Faculdade Olga Mettig – FACOMETIG (1999); e em Educação Estética Semiótica e Cultura pela Faculdade de Educação da UFBA – FACED (1998). Possui graduação em Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Desenho pela UCSal (1995). (Plataforma Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4383727997002432>).

² Restaurador. Aluno especial (Mestrado)-PPGAV/EBA/UFBA. Possui Graduação em Artes Plásticas pela Universidade Federal da Bahia (1989), e especialização em Gestão e Prática de Obras de Conservação e Restauo do Patrimônio Cultural – Gestão de Restauo pela/o CECI Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada / Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE (2011). Atualmente é restaurador responsável na empresa MEHLEN Engenharia Ltda. (Plataforma Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9341506415127945>).

Originalidade?

O assunto sobre a pintura da nave desta igreja deve ser discutido partindo de referências historiográficas.

Posterior a 1980 não houve outro trabalho biográfico mais completo que tratasse das obras de pintura relacionadas ao José Joaquim da Rocha, referenciado aqui a publicação intitulada *Escola Baiana de Pintura*³, de autoria de Carlos Ott (1908-1997). Neste livro o autor elenca cerca de 150 obras como saídas do pincel do artista, sendo que algumas comprovadas por documentos, outras por atribuição do próprio olhar. Antes desta data, havia poucos ensaios e pequenas publicações escritas pelo mesmo autor, que demonstrava ser defensor fiel do artista.

Marieta Alves (1892-1981) e Manuel Querino (1851-1923) também citam a presença de Rocha como precursor de uma Escola de Artistas na Bahia e a importância das obras deixadas por ele na Capital e, possivelmente, no Recôncavo. Marieta constrói suas informações a partir de documentos, e diretamente sobre o referido artista escreveu apenas um artigo para o *Jornal A Tarde*, publicado em 1959, e um verbete presente em seu *Dicionário*⁴, datado de 1976.

Querino marcou a carreira como cronista e constituinte da história oral baiana, dentre outros aspectos profissionais relevantes. Sobre Rocha não escreveu nada direto, e suas duas versões intituladas *Artistas Bahianos* (1909 e 1912)⁵ tratam do artista na importância que ele tem para o meio artístico e para Salvador.

Demais autores modernos e contemporâneos que escreveram sobre José Joaquim da Rocha tomam a referência destes três nomes e o que já foi escrito por eles.

O que vai diferenciar os três historiadores citados é a forma didática que tratam a informação, sendo que Ott e Marieta foram pesquisadores com acesso às fontes primárias, tiveram contato direto com documentos, enquanto que Querino, pela dificuldade de acesso aos arquivos, usou como aliada a história oral.

Marieta Alves sempre escreveu e registrou baseado no que viu; leu e transcreveu, sem alterar, colocar ou simular qualquer informação. Carlos Ott se utilizava do documento e das suas investigações para também estruturar novas histórias. Apesar de ser um pesquisador perspicaz, a realidade de algumas destas histórias só é alcançada pela insistência do pesquisador na busca da verdade sobre o fato. Se esta cautela não for considerada, a historiografia pode repetir uma falsa verdade, sendo esta construída no consciente coletivo e cultural de uma sociedade, havendo dificuldade de reversão. Neste contexto se insere a problemática que

³ OTT, Carlos. *A Escola Baiana de Pintura 1764-1850*. São Paulo: Editor Emanuel Araújo, 1982.

⁴ ALVES, Marieta. **José Joaquim da Rocha: um enigma**. In.: *Jornal A Tarde*, 27/07/1959; *Idem*, **Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1976.

⁵ QUERINO, Manuel Raymundo. **Artistas Bahianos – indicações biográficas**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1909; *Idem*. **Artistas Bahianos – indicações biográficas (2ª edição melhorada e cuidadosamente revista)**. Bahia: Offinas da Empresa A Bahia, 1911.

envolve a autoria da pintura da nave da Venerável Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão, na atual condição pictórica em que se encontrava até o ano de 2014.

O respaldo nas fontes documentais e bibliográficas

A primeira indicativa documental que relaciona José Joaquim da Rocha a referida pintura está registrada no documento anônimo presente na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro intitulado *Noções sobre a procedência d'Arte da Pintura na Província da Bahia*⁶. Neste documento o pintor é indicado como autor da obra do forro da nave desta igreja e dos painéis da sacristia.

Posterior a este registro, em 1950, Marieta Alves escreve que teve contato com um Livro de Acórdãos da Irmandade e que nele constava a discussão e decisão sobre a fatura da pintura do forro da nave, mas que infelizmente o nome do pintor escolhido não era possível identificar, pois faltava exatamente a página (folha 132) em que este estaria citado⁷.

As citações de Ott sobre a autoria da pintura reverberam em várias publicações, onde as principais datam de 1967, 1982 e 1993⁸. O autor teria tido contato com o mesmo documento citado por Marieta. Ele afirma, seguramente, que José Joaquim da Rocha seria o autor da pintura, indicando, inclusive, o ano em que teria sido executada (por volta de 1781).

A primeira questão estaria em entender como entre Ott e Marieta havia, de certa forma, ausência e presença da informação sobre a autoria da pintura do forro da nave, uma vez que ambos tiveram acesso ao mesmo documento. Em paralelo a isto estava uma placa fixada à frente da igreja reafirmando a narrativa de Ott, gerando a dúvida sobre se quem ofereceu a informação (Irmãos da Ordem?) havia repetido o que fôra dito, ou se de fato estes Irmãos sabiam desta autoria devido às suas fontes documentais (arquivo).

O incômodo também partia desta fiel autoria dada por Ott em oposição aos critérios da realidade segura que Marieta sempre dedicou aos seus escritos quando se tratava de repetição e transcrição de documentos primários. O que de fato se percebia é que a pintura do forro da nave, até 2014, ia de encontro às obras que já havia sofrido restauração e que pertenciam a este artista, mesmo se tratando de uma produção coletiva. Assim, em pesquisa iniciada em 2006 e defendida em 2011 pelo PPGAV/EBA/UFBA, cujo enfoque era a pintura de Falsas Arquiteturas em Salvador, especificamente o legado deixado por José Joaquim da Rocha e a formação de uma escola que ele haveria deixado à posteridade, esta autora lançou o

⁶ BNRJ/CCU. Seção de Manuscritos. História da Pintura na Bahia de Todos os Santos: **Noções sobre a Procedência d'arte de Pintura na Província da Bahia**. s/a, s/d, 8 folhas figuradas [16 páginas]. (Cota II 33, 34,10). f.1.

⁷ ALVES, Marieta. **Ordem 3ª de São Domingos**. Pequeno Guia das Igrejas da Bahia, vol. 6. Prefeitura Municipal de Salvador, 1950.

⁸ OTT, Carlos. **A Pintura na Bahia 1549-1850**. In.: História das Artes na Cidade do Salvador. Prefeitura Municipal do Salvador, 1967, p.68-81; *Idem*, **Escola Baiana de Pintura**, *op. cit.*; *Idem*, **História das Artes Plásticas da Bahia 1550-1900**. Vol. 3 – Pintura. Salvador: Alfa Gráfica e Editora Ltda., 1993.

seguinte argumento: “se a pintura da nave da igreja da Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão de Salvador pertence, de fato, ao José Joaquim da Rocha, teria que ser algo que estava oculto, velado, ou por baixo do que se representava hoje, pois em nada a que estava ali se parecia com a gramática figurativa e paleta artística do pintor.”⁹

Essa questão foi defendida durante a apresentação à Banca examinadora, e levada a alguns Congressos de níveis nacionais e internacionais na intenção de encontrar um fio condutor para continuar tal investigação. O mergulho na obra de José Joaquim da Rocha atualizando informações, contestando outras, mas, sobretudo querendo entender a presença dele em uma cidade então dita como Colônia da grande Metrópole portuguesa, que se estabelecia com alto grau de Ciência prática, era resgatar a história artística da Salvador Colonial pelo viés da pintura de forros em Falsas Arquiteturas, um trabalho até então inédito para a pesquisa científica na Bahia.

É importante deixar claro que uma obra nessa estrutura compositiva e grandiosidade não pode ser tratada como uma produção individual. Há uma coletividade impressa, seja ela de outro profissional de conhecimento avultado trabalhando com o Mestre, assim como de artífices e aprendizes de uma Escola agindo em seu formato medievo de ensino-aprendizagem (Mestre-Aprendiz; ensino oficial no próprio canteiro de obras). Na época era comum um artista com habilidade específica atuando como figurista enquanto outro fosse o quadraturista. Nesse contexto, a defesa era que a atuação de José Joaquim da Rocha nas pinturas de forros, e em se tratando desta, em específico, pode não ter sido isolada como principal Mestre. No entanto não podem ser desconsideradas algumas relações documentais que levam a atestar que ele seja um dos principais autores da pintura original presente no forro desta nave, tendo no seu entorno outros artistas capacitados, alunos ou parceiros. Ainda assim, as marcas pictóricas, identificadas como assinatura artística, que são levadas de uma obra para outra, sejam elas de painéis ou de forros, são inalteradas, exceto se houver intervenção sobre ela. São detalhes e registros que cabem atenção durante um processo investigatório

O convite

No momento em que Júlio Maia foi tratar da restauração do forro, necessitou de uma avaliação mais apurada em virtude de incongruências que identificava em momentos iniciais de trabalho. Nesse contexto, pela experiência de pesquisa sobre o artista Rocha e sua produção, e pelas indicativas documentais da autoria do forro, começamos uma análise conjunta.

⁹ VICENTE, Mônica Farias Menezes. **A pintura de Falsa Arquitetura em Salvador: José Joaquim da Rocha 1750-1850**. Dissertação de Mestrado. PPGAV/EBA/UFBA, 2011, p. 755-756.

A poucos centímetros dos olhos já se constatava muitas velações e ocultamento de elementos decorativos e figurativos, bem como incongruências gramaticais de partes da arquitetura fingida¹⁰. A partir daí iniciou-se o mapeamento dessas partes e uma discussão coletiva com o Órgão responsável para a nova diretriz a ser tomada acerca desta restauração, que a princípio seria apenas uma remoção de verniz e sujidades.

O assunto foi tratado com a atenção devida e embasado pelas fontes primárias e publicações já citadas, dentre outras dos mesmos autores, e ainda a catalogação do IPAC/SIC¹¹. Em paralelo, ainda foi feito o confronto direto com os documentos do arquivo da Irmandade da Venerável Ordem 3ª de São Domingos¹², e o retorno a então pesquisa desenvolvida pela autora no Mestrado. A intenção era diagnosticar o que poderia ter ocorrido com a pintura.

No levantamento das informações alcançou-se, no mínimo, ter havido 3 (três) intervenções documentadas no século XIX, sendo que o autor de uma delas já era indicado pela historiografia como alguém que aplicava repintura descaracterizando por completo a originalidade do que havia anteriormente. Sobre este mesmo pintor, o acesso ao processo de restauração da obra *A Visitação de Maria a Isabel*, pertencente à Santa Casa de Misericórdia da Bahia, pintada em 1780, e de autoria comprovada por documentação ao José Joaquim da Rocha, consolidou a forma e técnica do seu repinte. A restauração deste painel feita em 2001 resgatou uma ‘outra’ obra encoberta por uma repintura que mantinha a temática, mas descaracterizava por completo a original¹³.

Ainda foi diagnosticado que houve outras intervenções ocorridas no século XX, pela presença de objetos e elementos sintéticos presos à pintura, e por haver, no canto superior esquerdo acima do Côro, uma composição completamente diferente na estética e no estilo dos demais espaços da pintura. Acredita-se que uma perda da camada pictórica tenha ocorrido por questões relacionadas à chuva e umidade, a ponto de ser completamente refeita por mãos que não se adaptaram ou comungaram em nada com os que atuaram no século XIX¹⁴.

Estávamos diante de um possível resgate que mudaria a história da arte baiana.

¹⁰ A autora registra que todas as vezes que fez registro fotográfico desta pintura, mesmo com câmera de bom calibre, não havia alcançado tais pormenores, pela questão da luminosidade, da distância em altura, e por estarem por baixo de densa camada de tinta.

¹¹ IPAC/SIC. **Inventário de Proteção do Acervo Cultural. Vol 1. Monumentos do Município do Salvador-Bahia.** Secretaria da Indústria e Comércio. Projeto Patrimônio Histórico, 1975.

¹² Esse confronto já havia ocorrido durante a pesquisa desenvolvida por esta autora no Mestrado.

¹³ Mais detalhes ver VICENTE, 2011, *op. cit.*, p. 597-602.

¹⁴ Pela distorção pictórica em relação aos demais espaços da pintura, esse pintor se trate de alguém em período mais próximo à contemporaneidade, e sobre ele e esta(s) atuação(ões), até o presente momento, não foi encontrado registros documentais.

As intervenções na história

Sobre as intervenções registra-se que em 1877, Francisco José Rufino de Sales (1825-1906) havia iniciado a **restauração** desta pintura, mas que a mesma, antes desta datação, já havia sido **retocada** por Bento José Rufino [Silva] Capinan (1791(?)-1874). A **conclusão** do trabalho iniciado por Rufino Sales foi feita por José Antônio da Cunha Couto (1832(?)-1894), em 1888.

Segundo o documento das *Noções...* Bento Capinan era

expressivo e pronunciado em seu estilo, e igualmente um prático em todo gênero de pintura. Seu desenho decisivo e correto, seu pincel enérgico e vigoroso, na história, no retrato, na paisagem, nos bosquejos cenográficos, em que se mostra conhecedor da perspectivas linear e aérea patenteiam-se sempre com expressão e efeito.¹⁵ (Grifo nosso).

O referido documento ainda indica que “por ele foi retocado o teto original do mestre capital José Joaquim da Rocha, na igreja da Ordem 3ª de S. Domingos. [...]”¹⁶. (Grifo nosso)

Bento Capinan é citado por Querino como “expressivo [...], e hábil cenógrafo [...]”, sendo “conhecedor da perspectiva linear [...]”¹⁷. O referido autor ainda indica que ele teria retocado o teto da igreja de São Domingos¹⁸.

Em se tratando de um artista conhecedor do uso do desenho e das perspectivas, é possível afastá-lo, a princípio, de qualquer descaracterização da parte perspéctica presente neste forro.

Marieta Alves contesta seus dons de retratista¹⁹ e não faz referência sobre sua atuação na Ordem Terceira de São Domingos.

Sobre Rufino Sales o documento das *Noções...* diz ser “habilitado retratista e prático”²⁰.

Marieta Alves cita que Rufino Sales foi pintor e restaurador em diversas igrejas de Salvador, incluindo a restauração da pintura do forro da nave da igreja de São Domingos²¹.

A presença deste artista na igreja foi confirmada quando se teve acesso a Ata datada em 16 de Novembro de 1877, presente nos arquivos desta Irmandade. Segundo o documento, Rufino Sales menciona seu currículo artístico e aptidão em pintura, douramento e restauro, incluindo em pinturas de forro, em várias igrejas da cidade. A escolha da Irmandade por ele findou em 1882, com a obra ainda inconclusa. Seu afastamento fez com que se abrisse uma nova concorrência, e desta vez estavam Miguel Navarro y

¹⁵ BNRJ., *Noções...*, *op. cit.*, f.8.

¹⁶ *Idem, ibidem*, f. 8.

¹⁷ QUERINO, 1909, *op.cit.*, p.51; *Idem*, 1911, *op. cit.*, p.72-73.

¹⁸ QUERINO, 1909, *op.cit.*, p.62; *Idem*, 1911, *op. cit.*, p.84.

¹⁹ ALVES, 1976, *op. cit.*, p.44.

²⁰ BNRJ, *Noções...*, *op. cit.*, f. 9.

²¹ ALVES, 1976, *op. cit.*, p.156.

Canyzares (1834-1913) e José Antonio da Cunha Couto. A Irmandade optou pelo segundo, como consta a Ata datada entre os anos de 1868-1910.

No arquivo da Irmandade ainda foi possível ter acesso à descrição que Rufino Sales havia apresentado à Meza, em 1878, sobre como procederia na execução da restauração. Diz:

[...] deverá ser muito bem lavada de modo que fique extraída toda a impuridade que em grande escala existe sobre esta pintura. Seguir-se-á a primeira camada de verniz para avivar as cores e poderem harmonizarem com as dos retoques ou restaurações, procedendo porém o betimado das juntas das taboas. Findo este trabalho será de novo envernizado todo o teto, não só para brilhar as cores como para a duração da pintura. O verniz será do mais fino e branco, próprio de painéis. O **retoque ou restauração** do teto será feito com tintas finas em tubos, francesas ou americanas com óleo fino de nozes [...]. (Grifo nosso).

Sobre Cunha Couto o documento das *Noções...* diz ser “igualmente retratista e prático”²², referenciando a mesma habilidade que possuía Rufino Sales. O ser ‘prático’, como aponta o documento, indica, também, habilidade para noções e projeções do Desenho.

Querino aponta que Cunha Couto era “[...] bem feliz no colorido e na fisionomia [...]”²³, mas não faz referência a restauração da São Domingos.

Marieta Alves consolida a afirmação do documento acima tratando de várias pinturas de painéis e forros, e reafirma ter ele concluído a obra de restauro da São Domingos, conforme também citado²⁴.

O Relatório escrito pelo Prior da Irmandade, datado do ano de 1888, narra a confirmação da conclusão da restauração desta pintura pelo referido pintor: “[...] Em 1888 (José Antonio da Cunha Couto)[...] concluiu a restauração da pintura do teto, iniciada pela artista Francisco José Rufino de Sales. [...]”(Grifo nosso).

Em relação às intervenções ocorridas no século XX, ainda não foram encontradas referências.

Observando a pintura

Para um entendimento do que se propõe o título deste texto, tratar-se-á desta observação como estava a pintura, antes da restauração, e então, ao final, os resultados alcançados.

A composição quadraturística que apresenta esta pintura faz parte de uma série de modelos implantados na Bahia no século XVIII. Sua referência direta é a Itália, pelo preenchimento completo da espacialidade do forro, conjugada à pintura desenvolvida em algumas cidades portuguesas, com a inserção

²² BNRJ, *Noções...*, *op. cit.*, f. 9.

²³ QUERINO, 1909, *op.cit.*, p.63; *Idem*, 1911, *op. cit.*, p.84.

²⁴ ALVES, 1976, *op. cit.*, p. 59.

do quadro recolocado – a grande cena central em visão frontal ao observador. O percurso então para chegar à Colônia foi Itália-Portugal-Brasil, tendo em Salvador a primeira cidade de desenvolvimento direto e de grandes ocorrências – foi possível alcançar cerca de 40 pinturas nesta tipologia no território baiano (Capital e Recôncavo), número que ainda pode ser atualizado²⁵.

A Quadratura chega a Portugal no início do Século XVIII, tendo como seu principal implantador o italiano Vincenzo Bacherelli, então ativo no país entre 1700 a 1720. Da relação direta, ou por observação, com este pintor-decorador, então de avultado reconhecimento profissional da Itália, muitos artistas se consagraram, mas destaca-se o nome do português Antonio Simões Ribeiro, então ativo em Lisboa, Coimbra, Santarém, Santa Cruz da Ribeira e outras cidades portuguesas, no mesmo período que Bacherelli. O destaque a Simões Ribeiro se dá pelo fato de que, em 1735, ele vem para Salvador, permanecendo na cidade até 1755, ano da sua morte. Confirmada a sua presença na cidade através de vários documentos que tratam da sua saída da Metrópole²⁶, e ainda outros que estabelecem, aqui, sua residência, falecimento e produção artística, é fato indicar que ele não esteve apenas a trabalho, certamente constituiu uma escola de discípulos que teve contato com toda a sua experiência portuguesa, de base italiana, bem como as referências tratadísticas, iconográficas e bibliográficas que trouxe consigo²⁷. Segundo Mello, Simões Ribeiro atuava seguindo o modelo *bachereliano*²⁸. Os confrontos com suas produções em terras portuguesas e o que ainda há em Salvador revelam semelhança e ainda a instituição de novas formas decorativas, certamente em adequação à cultura local²⁹.

A composição quadraturista baiana apresenta elementos comuns que se repetem nas obras presentes em Salvador e no Recôncavo, mas apesar desta semelhança, os estudos indicam que não há uma regra nas composições de Falsas Arquiteturas e sim formulários (conjunto de composições) que se adaptam a estrutura formal do forro - cada igreja possui uma organização estrutural de forro (madeiramento), que necessita variações e novas simulações para serem armados, dependentes da altura e largura do espaço ao qual será inserido, o que influencia, também, na composição geométrica do levante da ilusão³⁰.

A pintura da nave da igreja da Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão está a cerca de 18m de altura do piso da nave e representa 173m² de área pintada, 20m de comprimento por 8,65m de largura.

²⁵ Detalhes sobre o percurso da pintura de tetos até o Brasil, os modelos, levantamentos e classificação ver VICENTE, 2011, *op. cit.*, p. 223-486.

²⁶ SERRÃO, Vitor. **A pintura proto-barroca em Portugal (1640-1706) e o seu impacto no Brasil colonial**. In.: Revista Barroco, n.18, Belo Horizonte, 2000. p.291; MELLO, Magno Moraes. *Perspectiva Pictorum. As arquiteturas ilusórias nos tectos pintados em Portugal no século XVIII* - Documentos – Doc. 21. Lisboa, 2002. 2v. Tese de Doutorado. Universidade Nova de Lisboa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

²⁷ Sobre detalhes da presença e produção artística de Simões Ribeiro em Salvador ver VICENTE, 2011, *op. cit.*, p. 331-412; *Idem*, **Antonio Simões Ribeiro, José Joaquim da Rocha e a Escola de pintura quadraturística na Bahia: autoria e atribuições**. In: O Barroco em Portugal e no Brasil. Coord. Aurélio Oliveira; José Carlos Peixoto; João Varanda; Varico Pereira. Braga: Confraria Bom Jesus do Monte, 2011/2012. v. 1. ISBN. 978-972-9048-66-1

²⁸ MELLO, 2002, *op. cit.*, p. 66 a 73.

²⁹ VICENTE, 2011, *op. cit.*, p. 342-412.

³⁰ Mais detalhes sobre este argumento ver VICENTE, 2011, *op.cit.*, p. 452-477.

Apresenta composição muito semelhante às outras obras presentes em Salvador; há uma cenografia central, em visão frontal, emoldurada por uma falsa arquitetura composta por 3 níveis de alçados, então descritos abaixo com suas particularidades.

No nível inferior, nível primeiro, estava a maior parte dos elementos figurativos humanos e antropomorfos. Receberam repinturas a ponto de modificar suas composições anatômicas e esconder detalhes das cenas. Há maior concentração de flores que perderam, com a repintura, suavidade, volumetria e brilho natural simulado, o que afasta qualquer confronto com outras obras ditas de autoria de José Joaquim da Rocha e sua escola - elas estavam grosseiramente pintadas e empastadas [Fig. 01]. As grandes cartelas relacionadas aos santos e Nossa Senhora apresentavam diminuição da figura humana e o cenário também foi alterado. Neste nível também foi percebido a maior incongruência de toda a pintura, que correspondia a área superior do Côro. Ela apresentava figuras humanas seccionadas e desumanizadas, elementos arquitetônicos assimétricos e sem equilíbrio, elementos decorativos disformes, escurecimento total da pintura e reposição de tábuas [Fig. 02]. Este lado do forro é uma alteração gramatical por completo em relação ao lado oposto (sobre o arco cruzeiro), um fato incoerente na pintura de Quadratura onde os lados são completamente simétricos. É neste lado, exatamente no canto superior esquerdo onde se percebeu a maior perda da pintura e o refazimento dela, então diagnosticada como ocorrida no século XX.

No segundo nível é que se estabelece o levante da pintura, e é nele que parecia estar a maior intervenção de repintura, visto que o azul presente saltava os olhos e escondia a volumetria das colunas arredondadas, apresentando, em alguns lugares, distorções de continuidade. Para tentar dar volume a estas colunas percebeu-se, ainda, a inserção de cores mais claras, esbranquiçadas, empastadas nas laterais de cada uma [Figs. 03]. Os capitéis coríntios que as arrematam apresentavam empastamento de tinta que lhes tiravam, em alguns locais, a volumetria, fazendo com que perdessem o efeito da dança barroca-rococó das volutas e folhagens. Algumas colunas retas estavam escondidas, principalmente as pequenas, porque a repintura passava por cima. Neste nível também foi identificado a maior velação decorativa relativa aos festões floridos segurados pelas cariátides; eles estavam por baixo de camadas de tinta situadas linearmente na parte inferior da platibanda que arranca para o nível 3 [Fig. 04a e 04b]. Com esse ocultamento, observou-se que a anatomia dos braços das cariátides estava incorreta. Ainda havia colunatas lateralizadas aos balcões que na sua originalidade parecia possuir pintura escaiolada de melhor qualidade, pois o que se observava sobre esta é uma tentativa incoerente, grosseira e sem luminosidade. Também os anjos não apresentavam fisionomia serena, angelicais e infantis, devido aos empastamentos que tinham em seus rostos - os anjos representam um dos marcos indiciário em uma pintura de forro [Fig. 05]. Algumas cartelas e emblemas ocultavam seu sentido e sua simbologia, sendo estas fulcrais para a leitura da mensagem oculta em toda a cenografia pintada. Na pintura de tetos em perspectiva, é comum neste nível a presença da *scamotagem* -

simulação de novo espaço por trás de um já existente -, nesta pintura alguns não apareciam e outros estavam em desarmonia, pois os tons rosáceos que iluminam por detrás não estavam tão fluidos.

O terceiro nível, o próximo ao medalhão central, é formado por uma extensa e larga platibanda recortada com várias secções decoradas. A repintura escondeu sombreamentos, volumetrias, detalhes dos dentilhados e a linearidade muito particular e perfeita que apresenta este emoldramento. Em alguns locais havia, inclusive, linhas parecendo ter sido feitas ‘à mão’ – na composição original esta linearidade é feita com o *fio batuto*. Os grandes arcos situados nas extremidades possuíam decoração prejudicada pela repintura e ao mesmo tempo pela ausência da camada pictórica, estando quase completamente perdida. Neste sentido, era possível ver o desenho feito da traça da pintura original [Fig. 06].

Antecedendo a grande cena há duas arcadas que se projetam e criam dois espaços sem muita profundidade, mas que foram também muito modificados. Nas estruturas desses arcos se podem observar a presença de flores por baixo de uma densa camada de tinta ocre [Fig. 07].

A cercadura que emoldura a cena central é elaborada de forma recortada em curvas e é sustentada por pináculos e colonatas. Alguns pináculos perderam volumetria e decoração que lhes são particulares, eles, na sua originalidade parecem esculpidos. Foi sobre esta cercadura que percebemos os primeiros elementos escondidos: os vasos de flores! Foram os vasos, objetos quase obrigatórios sobre as cercaduras neste tipo de pintura, os principais deflagradores da procura de outros elementos ocultos [Fig. 08].

A grande cenografia possuía um azul representando o céu que não convinha ao equilíbrio da pintura, pois além de estar sem fluidez, sem iluminação (era chapado), aparecia por trás da cena como por arrematar uma sobra existente entre ela e a cercadura. Este mesmo azul foi colocado entre os pináculos em ordem inversa de profundidade, ou seja, deveria se pintar primeiro o azul para depois arrematar o pináculo, colocado depois, ele estava por cima e não estabelecia a regra de profundidade.

Todas as figuras, sem exceção, estavam repintadas (o teto foi 100% repintado), desde os anjos às figuras santificadas. A que mais chamou a atenção foi a Nossa Senhora. Seu corpo estava projetado para frente mais que a normalidade, e não se tratava aqui da regra da *anamorfose*. O desequilíbrio fez com que seu pescoço parecesse serpentinado. Suas mãos eram grosseiras e não estavam posicionadas anatomicamente corretas. O resplendor sobre sua cabeça parecia não existir e havia um halo que o antecedia [Fig. 09]. As dobras do panejamento das suas roupas, bem como as das demais figuras, estão com camadas grosseiras de tinta para que estabeleçam luminosidade ao serem vistas de baixo, mas perderam o movimento fluido natural de uma pintura barroca. Cabeças foram diminuídas, anjos estavam ocultos, e os Santos, Domingos e Francisco, estavam sobre nuvens que mais se pareciam pedras, tão densas em tintas se apresentavam. Alguns elementos que estavam em seus entorno não eram possíveis identificar por esses mesmos excessos.

Em relação ao ouro, uma das primeiras identificações feitas pelo Julio Maia, a referência foi buscada em outros restauros. No Brasil, até então, não havia nada publicado, e a relação direta, da presença de ouro em pinturas de forro, está na igreja de São Roque, em Lisboa, então constatado no restauro ocorrido entre 2000 e 2001. Neste contexto, e fazendo as análises com equipamento adequado [Fig. 10], pudemos constatar que de fato fôra utilizado ouro na pintura da nave da Ordem Terceira de São Domingos de Salvador. Essa constatação representava algo inédito na Bahia, ou mesmo no Brasil.

A presença do ouro permanece em fragmentos e espalhados em várias partes da pintura e em locais específicos e propositais [Fig. 11]. Percebe-se que além de luminosidade ele tem uma importante função na volumetria, principalmente quando se observa a pintura do solo³¹. Importante referendar que José Joaquim da Rocha também somava a seu repertório artístico a função de dourador, o que estabelece uma proximidade de aplicação deste metal, visto que há técnica específica para isso.

A restauração

As intervenções no forro da nave da Igreja de São Domingos foram efetuadas de acordo com as orientações da Carta de Veneza³² no que se refere à reversibilidade, na medida do possível; na utilização de técnicas e materiais de acordo com os originais; no respeito pela autenticidade dos elementos estruturais e decorativos; e na cobertura documental, na íntegra, das operações realizadas.

A decisão pela remoção das tábuas foi impelida por um diagnóstico que aventou alcançarmos, possivelmente, a primeira intervenção de repintura, que foi o fato deste forro ter sido construído com madeiras verdes e a ação natural da sua secagem originou aberturas entre as tábuas ocasionando falhas na camada pictórica. Esta intervenção, então ocorrida no século XIX³³, agiu colocando pequenos tasselos de madeira nas frestas criadas a partir desta retração. Outro diagnóstico de valor fulcral foi detectar que alguns tirantes apodreceram nas cabeças e despencaram alguns centímetros, ocasionando um desnível muito significativo em uma das laterais. Além disso, toda a estrutura portante deste forro como cambotas, linhas, tesouras e frechais, estavam comprometidas pela infiltração de águas pluviais e pelo ataque de cupins. Diante dessas análises, a remoção do forro era imprescindível, e ciente da importância do processo final da remontagem, foi feito todo o mapeamento, tábua a tábua.

³¹ É sabido que a luz no Barroco tinha um propósito específico, e a presença deste ouro com certeza teve fundamental auxílio nesta interpretação. No entanto, estamos aqui tratando da sua função enquanto elemento formal.

³² Carta de Veneza representa um texto que trata sobre a conservação e o restauro de monumentos e sítios, aprovado no II Congresso Internacional de Arquitectos e Técnicos de Monumentos Históricos, em Veneza, ocorrido de 25 a 31 de Maio de 1964.

³³ Além desta, que seria para nós a principal causa para ter ocorrido a primeira intervenção de repintura, outras sucedidas posteriormente em virtude da degradação da camada pictórica devido ao escorrimento de água e perdas de tábuas, ainda indica-se a limpeza pelo 'reavivamento de cores', linguagem comum para a época, que se tratava de realçar o que já existia. Se esta ação servia para torná-la mais agradável aos olhos da época (?), o que foi identificado desde então e qualquer que fosse a intenção, no estado de sujeira que se encontrava alterava a expressão original.

A solução encontrada para a recomposição da estrutura foi a colocação de vigas metálicas em substituição aos tirantes deteriorados, e de novas cambotas também de metal. As tesouras e linhas do telhado foram restauradas com madeiras de lei, e os frechais foram confeccionados em concreto armado. Para obter maior segurança em toda a estrutura do forro e telhado, foram colocadas duas vigas de metal, perpendiculares, fixando as linhas às vigas com abraçadeiras, pela alta resistência do material nos diversos estados de solicitação (tração, compressão e flexão), permitindo aos elementos estruturais suportarem grandes esforços [Fig. 12].

Todo esse processo, mapeamento e soluções, asseguravam que na remontagem todas as diferenças existentes deveriam ser corrigidas, e as tábuas recolocadas em seus locais corretos.

No transcorrer das ações foram feitas prospecções em algumas as tábuas que resultaram em achados relevantes sob o ponto de vista do patrimônio histórico, embora mesmo a olho nú já se detectavam intervenções grosseiras sobre a pintura original, descaracterizando-a da sua fatura prima.

Foram também identificadas várias tábuas atacadas por insetos xilófagos [Fig. 13] e com perda de suporte e policromia. Havia descolamentos dos estratos da camada pictórica e manchas na superfície, ocasionados por escorrimento de água, principalmente nas áreas localizadas sobre o coro e do lado esquerdo da nave (lado da epístola).

Os problemas específicos que cada obra de arte apresenta faz com que seja necessário tratá-los sem idealizações, partindo sempre do zero. O cuidado no uso de solventes menos danosos à saúde de quem manipula e à obra de arte, uma vez que uma limpeza é sempre uma agressão, é um dos principais procedimentos.

De acordo com a degradação apresentada foram tomadas as seguintes medidas em relação à limpeza, recomposição da matéria e aplicação de produtos:

- ✓ Limpeza geral do verso do forro, removendo poeira e excrementos;
- ✓ Limpeza de sujidades armazenadas na parte interna da cimalha;
- ✓ Faceamento de todas as tábuas para serem removidas e tratadas no atelier. Nesta fase foi utilizada cola à base de celulose modificada e papel de seda branco;
- ✓ Consolidação e recomposição do suporte de todas as tábuas do forro bem como da sua estrutura de sustentação;
- ✓ Injeções de resina Paraloid B72 a 5% no xilol nas pequenas galerias para consolidação interna da madeira carcomida;
- ✓ Fechamento das galerias com massa composta de pó de serra mais cola de acetato de polivinila;

- ✓ As grandes lacunas foram fechadas com madeiras da mesma espécie, secas e envelhecidas, empregando a técnica de parquetagem e próteses;
- ✓ Imunização de todo o forro com Penetrol incolor, aplicado pelo verso, através de injeções nas galerias antes do processo de fechamento das lacunas com massa de acetato. O pincelamento foi feito após a conclusão de todas as fases de consolidação do suporte;
- ✓ Fixação da policromia de todas as tábuas em tratamento com resina Primal;
- ✓ Remoção de repintura - após os testes de solubilidade optamos em fazer a remoção com um composto de acetona e álcool (50+50) por ser mais volátil e de efeito rápido além de garantir a remoção tanto do verniz quanto das camadas de repintura. Em outras áreas onde a repintura se mostrava mais resistente foi utilizado um composto de ácido acético e água (I + II);
- ✓ Obturação de todas as lacunas com massa composta de gesso crê e cola animal acrescida de fungicida.

Em relação à parte artística, alguns diagnósticos com luz UV e raios-X [Fig. 10] nos confirmaram perdas de policromia³⁴, arrependimento do artista, paleta de cores e de base de preparação, e, principalmente o uso do ouro em pó. Nesse contexto, a reintegração cromática foi realizada respeitando a pintura original, utilizando-se técnicas ilusionistas, com uso de tinta Maimeri para retoque. Ainda foi decidido intervir na perda policromática do anjo do vértice esquerdo, acima do coro, por entender que, ao invés de colaborar, assumindo uma postura estética, estaria acrescentando novos elementos ao forro, descaracterizado por sucessivas intervenções.

Para a montagem final, foram utilizadas cantoneiras galvanizadas em forma de L e parafusos de metal amarelo, sendo feita a fixação das tábuas pelo verso.

Uma vez no lugar, todo o forro recebeu um verniz de proteção à base de resina de Paraloid B72 a 5% diluído no xilol.

Acreditamos que estas informações, além de tornar transparente todo o processo de restauro ocorrido neste forro, se fazem necessárias para compreensão da grandeza de uma obra e para o desenvolvimento de futuros projetos de intervenção. É mais um passo no sentido de salvaguardar o valor artístico que sua matéria conserva.

³⁴ Neste diagnóstico alcançamos que as linhas que a pintura apresenta é a grafia do desenho do artista. A camada de tinta polimerizada acarretou a perda da cor e sobressaiu o risco.

Reflexões diagnósticas

A decisão pelo resgate da obra na sua fiel intimidade, indo o mais próximo da produção primeva, representou a consolidação de uma história, até então repetida e escrita incorretamente³⁵. Essa história não envolve apenas um nome, mas a relevância desta composição para a conjuntura de uma época. As técnicas utilizadas, a consolidação de Salvador como uma Colônia de avançado conhecimento científico para a produção de pinturas de forro, o poder financeiro religioso e, sobretudo, o objetivo Tridentino alcançado pelas Ordens Religiosas, tudo isto estava envolvido em uma produção nesta tipologia pictórico-decorativa.

As responsabilidades culturais que envolvem o patrimônio devem perpassar pela sua história e narrá-la na sua fiel legitimidade e responsabilidade, levando adiante a identidade como ela de fato é, principalmente quando se trata de um público externo, e leigo, a própria historicidade e de entendimento de composição artística. Citemos como exemplo a placa que estava fixada frente à igreja. Levava-se, a partir da narrativa que estava exposta, a imagem de uma pintura executada pelo José Joaquim da Rocha, mas que na verdade, na condição em que se encontrava, se tratava de uma recomposição artística de pintores do século XIX ao XX.

Deve-se deixar claro que este resgate não atrapalha a leitura estética implantada na igreja oitocentista, mesmo porque o que houve sobre a pintura original não foi uma intervenção Neoclássica a ponto de mudar, parcial ou por completo, a obra, como ocorreu no forro da nave da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, em que se pintou todo o entorno da cenografia central de azul celeste e aplicou estrelas entalhadas douradas. O que possivelmente ocorreu no forro da Ordem Terceira de São Domingos foram algumas ações relacionadas à limpeza da mesma, certamente por estar escurecida e oxidada pelo verniz, e manchadas pelo escorrimento de água vinda do telhado, que culminou nas repinturas, no ocultamento e nas distorções de elementos. Essas repinturas interferiram diretamente na composição da leitura iconográfica da mensagem oculta, que é constituída através de uma gramática sacra.

Supõe-se que a perda da gramática geométrica em alguns lugares tenha ocorrido, talvez, por ausência de critérios e de desconhecimento técnico de quem interviu entre os séculos XIX e o XX (restaurar uma obra ilusionista não é fácil, pois é necessário conhecimento específico sobre geometria, óptica, matemática e perspectiva).

A pintura do forro da nave da Ordem Terceira de São Domingos de Gusmão faz parte de um contexto setecentista, de repercussão do objetivo tridentino, e estabelece o propósito ao qual foi encomendada. O resgate da sua identidade é trazer a tona o propósito ao qual foi encomendada. Embora se

³⁵ Vale ressaltar que a obra estava **completamente** descaracterizada, não representando qualquer momento decorativo pelo qual a história da pintura baiana tenha vivido. A pintura do forro desta nave representava um quebra-cabeça de épocas. Além disso, resgatá-la na sua identidade barroca em **nada** colidia com a modificação Neoclássica sofrida pela igreja em sua decoração inferior (capela-mor, altares, piso, gradil, imagens, etc), porque ele não representava um teto Neoclássico; ele, em 2014, já não apresentava identidade estilística.

entenda que as ações que a danificaram tenham ocorrido pela necessidade de mantê-la em ‘estado melhorado’, pelas regras de decoro do espaço religioso, é possível deixar claro que não houve reformulação ou modificação da sua essência, pela Reforma Neoclássica. O que houve foi uma velação, um ocultamento da mensagem barroca, de suas nuances de cores e luzes, de sua volumetria, por uma luz intensa, chapada, plana, que abstraiu a leitura original e fez com que a obra se mostrasse apenas “bela” na sua grandiosidade e pelo conjunto formal ao qual estava inserida.

As revelações finais a que o processo alcançou são então aqui “escritas” por imagens [Figs. 14 a 17].



Figura 1 – José Joaquim da Rocha (e Escola). **Flores antes do restauro – empastamento, ausência de suavidade e volumetria.** Salvador, Bahia. Acervo da autora - fotografia digital, 2014.



Figura 2 – José Joaquim da Rocha (e Escola). **Área de Côro antes do restauro – área de maior perda e escurecimento.** Salvador, Bahia. Acervo da autora - fotografia digital, 2014.



Figura 3 – José Joaquim da Rocha (e Escola). **Coluna antes do restauro – repintura em azul e uso do branco para iluminar, ausência de volumetria e fluidez cromática.** Salvador, Bahia. Acervo da autora - fotografia digital, 2014.

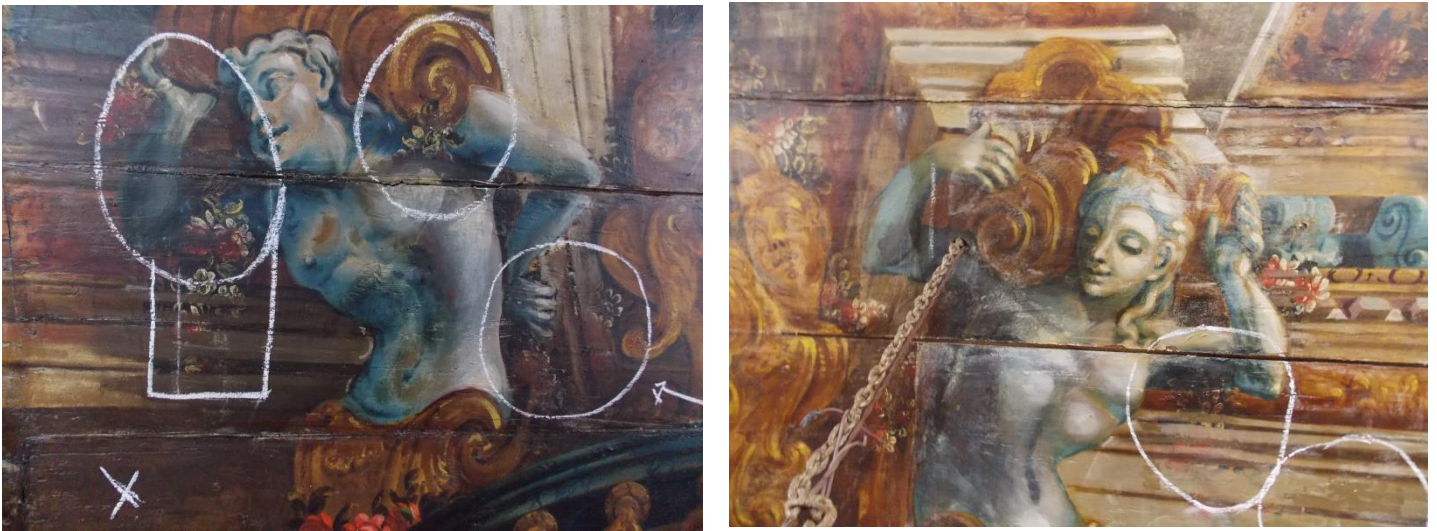


Figura 4a e 4b – José Joaquim da Rocha (e Escola). **Festões floridos ocultos pela repintura.** Salvador, Bahia. Acervo da autora - fotografia digital, 2014.

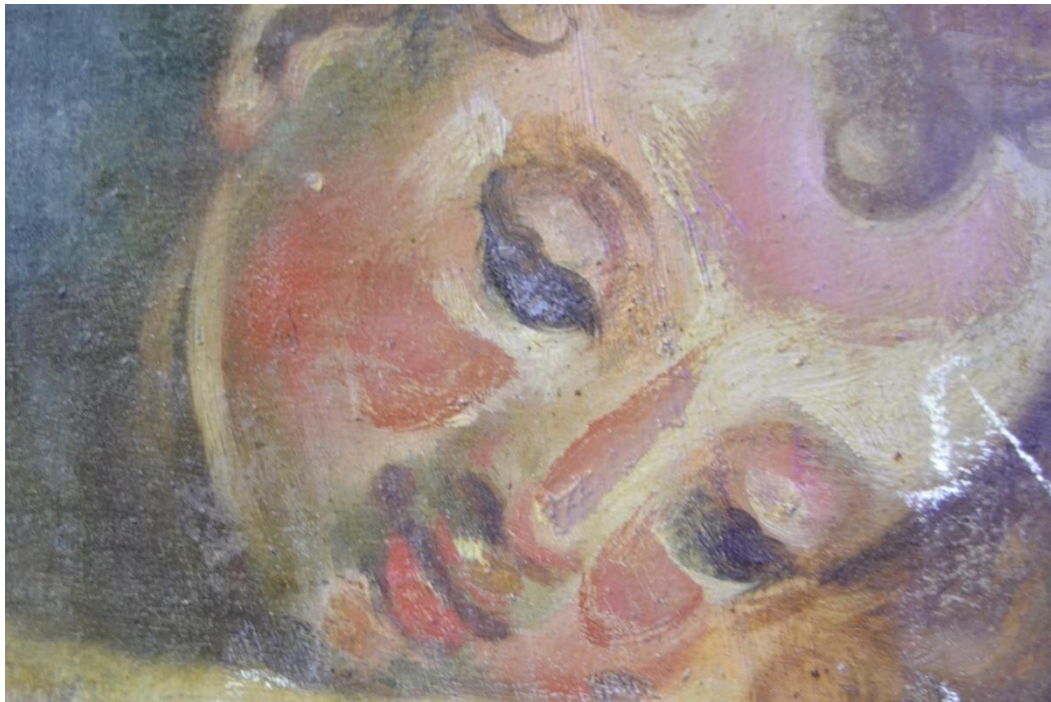


Figura 5 – José Joaquim da Rocha (e Escola). **Personagens angelicais antes do restauro - empastamentos.** Salvador, Bahia. Acervo da autora - fotografia digital, 2014.

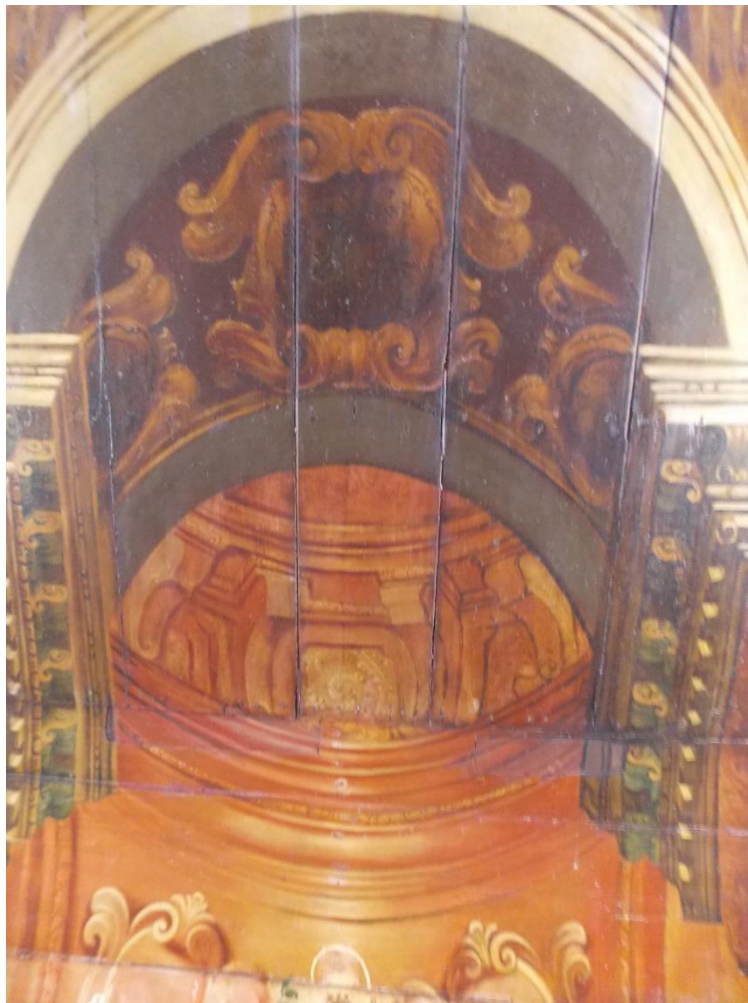


Figura 6 – José Joaquim da Rocha (e Escola). **Traça original reaparecendo pela perda da camada pictórica.** Séc. XVIII. Salvador, Bahia. Acervo da autora - fotografia digital, 2014.

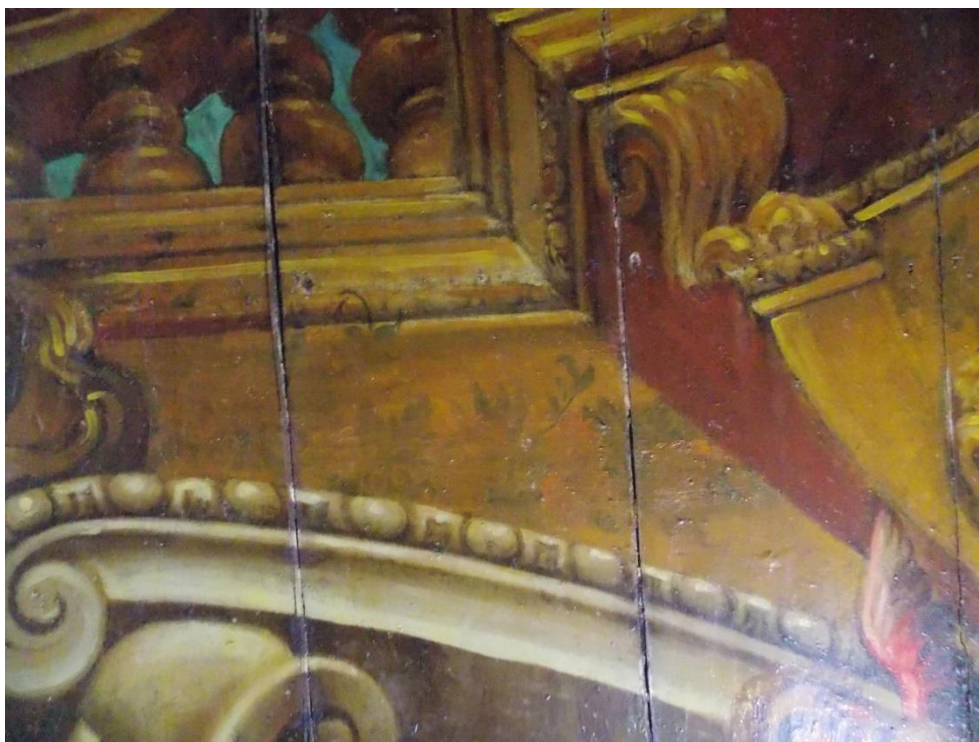


Figura 7 – José Joaquim da Rocha (e Escola). **Flores ocultas por repintura ocre nas arcadas.** Salvador, Bahia. Acervo da autora - fotografia digital, 2014.

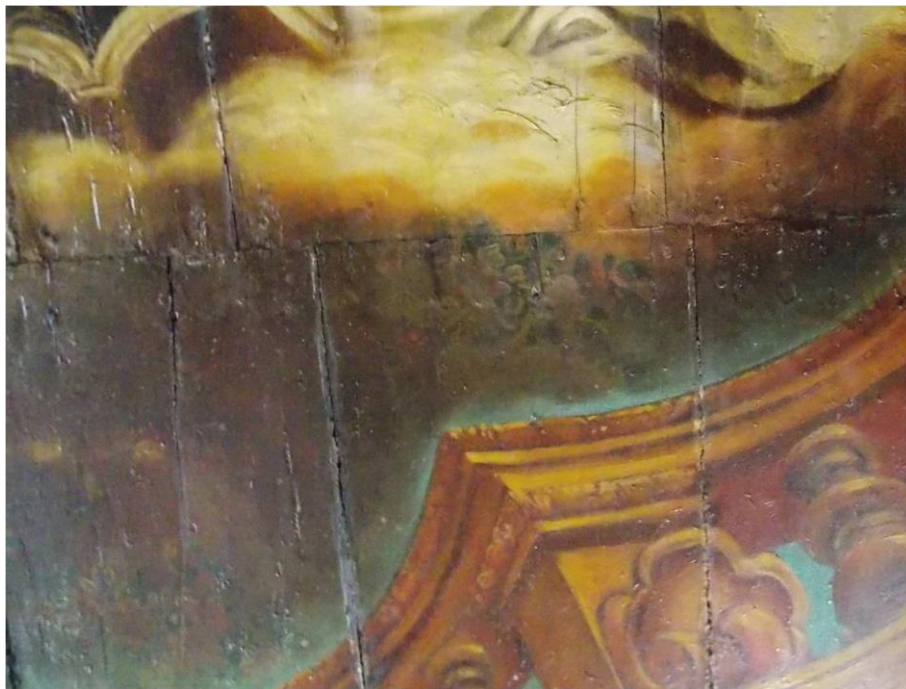


Figura 8 – José Joaquim da Rocha (e Escola). **Vaso de Flores oculto na cercadura.** Salvador, Bahia. Acervo da autora - fotografia digital, 2014.

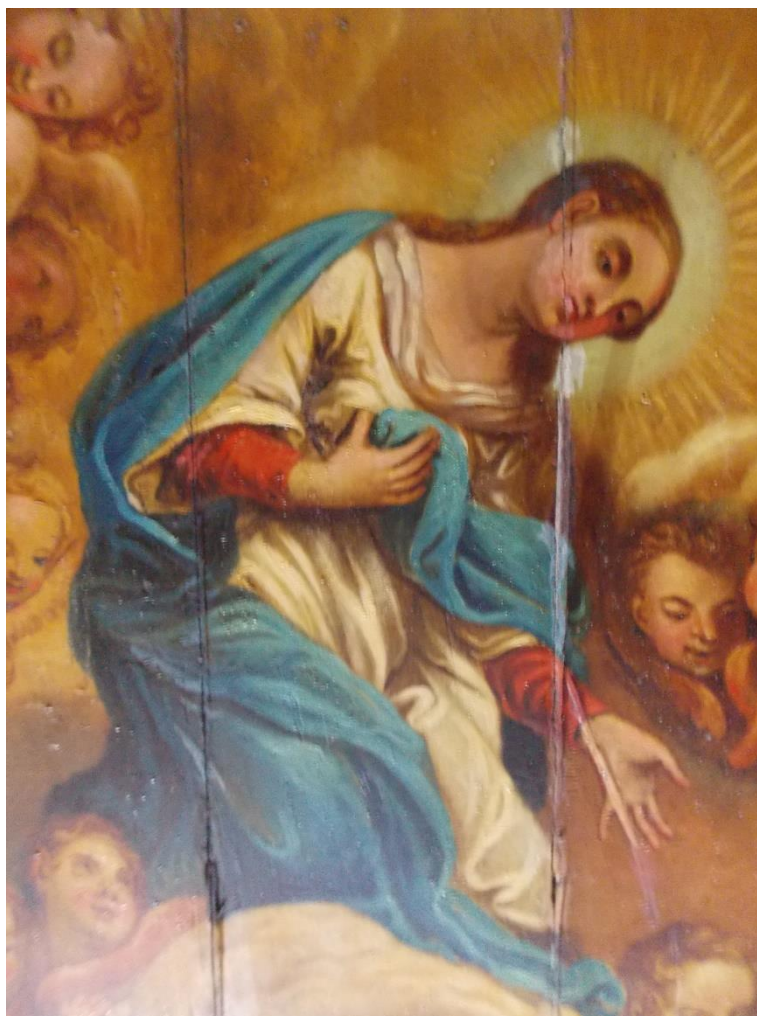


Figura 9 – José Joaquim da Rocha (e Escola). **Nossa Senhora antes do restauro – deformidade anatômica, peso figurativo, empastamento de tinta, panejamento pesado.** Salvador, Bahia. Acervo da autora - fotografia digital, 2014.

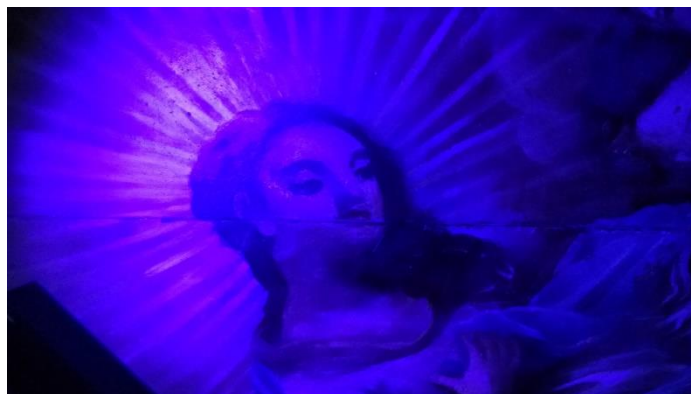
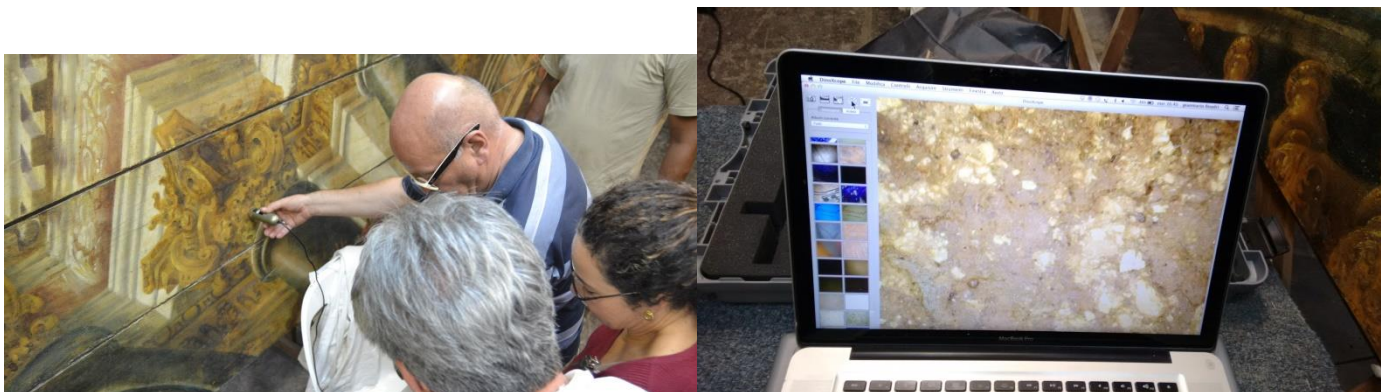


Figura 10 – Uso do Raio-X detectando o ouro e Fotografia em Ultra-Violeta detectando repinturas. Salvador, Bahia. Acervo da autora - fotografia digital, 2015.



Figura 11 – José Joaquim da Rocha (e Escola). Fragmentos de ouro. Introdução posterior (repinte) de tinta amarela para realçar. Salvador, Bahia. Acervo da autora - fotografia digital, 2014.



Figura 12 – Recomposição da estrutura. Colocação de vigas e cambotas metálicas. Salvador, Bahia. Acervo da autora - fotografia digital, 2015.

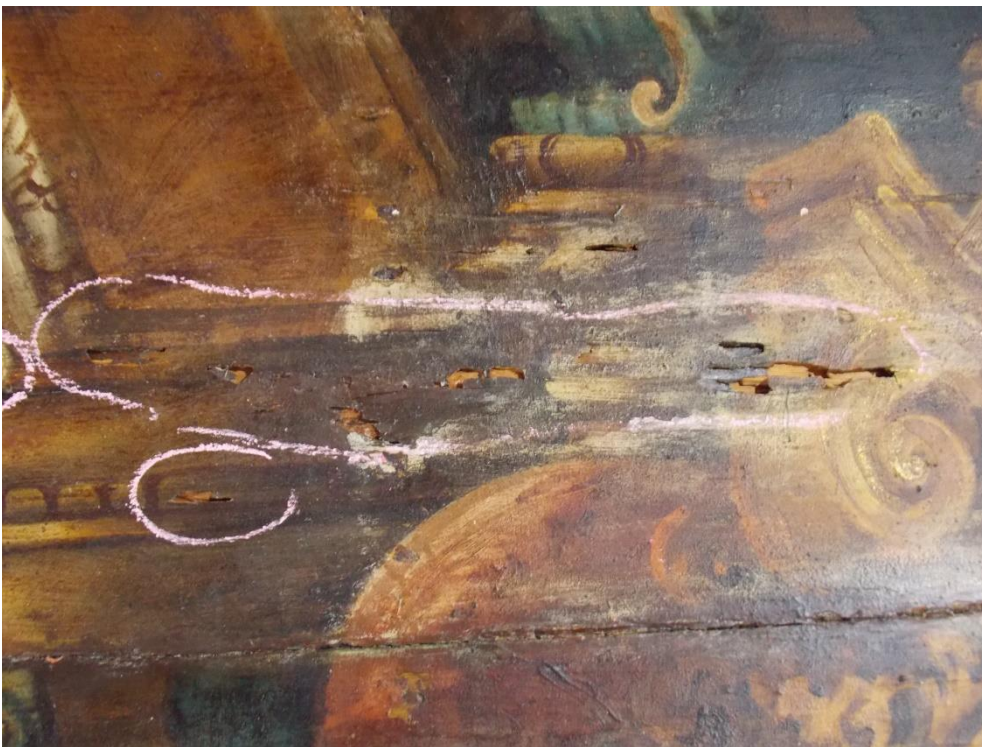
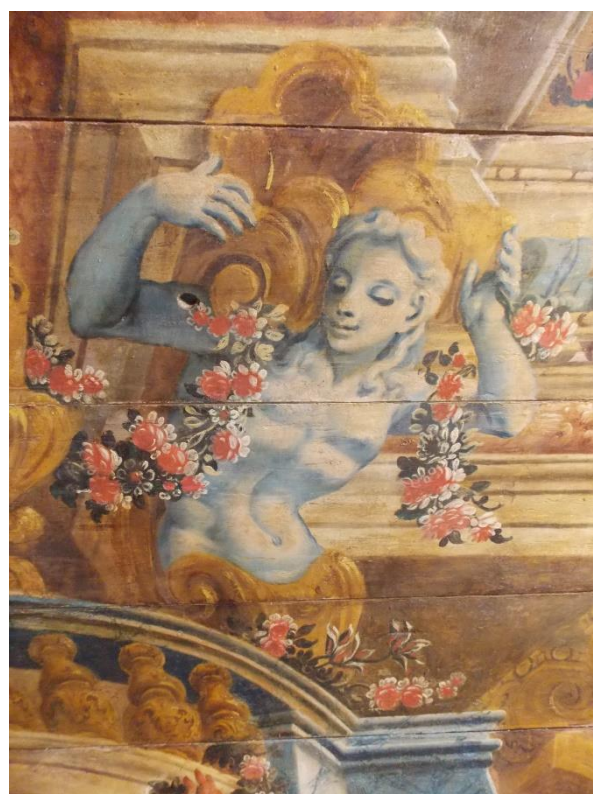


Figura 13 – Madeiramento atacado por insetos xilófagos. Salvador, Bahia. Acervo da autora - fotografia digital, 2015.



Figuras 14 a 17 – Resgate da pintura original de José Joaquim da Rocha (e Escola). Detalhes da pintura do forro da Ordem Terceira de São Domingos após o restauro. Séc. XVIII. Salvador, Bahia. Acervo da autora - fotografia digital, 2015.

Referências Bibliográficas

ALVES, Marieta. **Ordem 3ª de São Domingos**. Pequeno Guia das Igrejas da Bahia, vol. 6. Prefeitura Municipal de Salvador, 1950.

_____. **José Joaquim da Rocha: um enigma**. In.: Jornal A Tarde, 27/07/1959; *Idem*, **Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1976.

BNRJ. Seção Manuscritos. História da Pintura na Bahia de Todos os Santos: *Noções sobre a Procedência d'arte de Pintura na Província da Bahia*. s/a. s/d. 8folhas figuradas [16 páginas]. (Cota II 33,34,10).

CARTA DE VENEZA. A conservação e o restauro de monumentos e sítios. II Congresso Internacional de Arquitectos e Técnicos de Monumentos Históricos. Veneza, 25 a 31/Maio/1964.

IPAC/SIC. **Inventário de Proteção do Acervo Cultural. Vol 1. Monumentos do Município do Salvador-Bahia**. Secretaria da Indústria e Comércio. Projeto Patrimônio Histórico, 1975.

MELLO, Magno Moraes. *Perspectiva Pictorum. As arquiteturas ilusórias nos tectos pintados em Portugal no século XVIII* - Documentos – Doc. 21. Lisboa, 2002. 2v. Tese de Doutorado. Universidade Nova de Lisboa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

OTT, Carlos. **José Joaquim da Rocha**. Revista do IGHBA, vol.15, Rio de Janeiro, 1961.

_____. **A Pintura na Bahia 1549-1850**. In.: História das Artes na Cidade do Salvador. Prefeitura Municipal do Salvador, 1967.

_____. **A Escola Baiana de Pintura 1764-1850**. São Paulo: Editor Emanuel Araújo, 1982.

_____. **História das Artes Plásticas da Bahia 1550-1900**. Vol. 3 – Pintura. Salvador: Alfa Gráfica e Editora Ltda., 1993.

QUERINO, Manuel Raymundo. **Artistas Bahianos – indicações biographicas**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1909.

_____. **Artistas Bahianos – indicações biographicas (2ª edição melhorada e cuidadosamente revista)**. Bahia: Oficinas da Empreza A Bahia, 1911.

RÉAU, Louis. **Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de los santos**. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997/2000.

SERRÃO, Vitor. **A pintura proto-barroca em Portugal (1640-1706) e o seu impacto no Brasil colonial**. In.: Revista Barroco, n.18, Belo Horizonte, 2000.

VICENTE, Mônica Farias Menezes. **Tesouros no alto: o patrimônio artístico, científico e iconográfico nas pinturas de teto da Bahia**. In.: Cultura artística e conservação de acervos coloniais. Belo Horizonte: CLIO/UFRB, 2015.

_____. **Antonio Simões Ribeiro, José Joaquim da Rocha e a Escola de pintura quadraturística na Bahia: autoria e atribuições**. In: O Barroco em Portugal e no Brasil. Coord. Aurélio Oliveira; José Carlos Peixoto; João Varanda; Varico Pereira. Braga: Confraria Bom Jesus do Monte, 2011/2012. v. 1. ISBN. 978-972-9048-66-1..

_____. **A pintura de Falsa Arquitetura em Salvador: José Joaquim da Rocha (1750-1850)**. Dissertação de Mestrado. PPGAV/EBA/UFBA, 2011.