

Labor e arte, registros e memórias. As teias do fazer artístico no espaço luso-brasileiro

Cybele Vidal Neto FERNANDES*

Os primeiros estudos mais sistemáticos sobre a ação e a produção dos artistas e artífices no Brasil, no período colonial, receberam diversas contribuições que avançaram bastante, especialmente a partir da década de 1940, com a criação do SPHAN, que iniciou o levantamento e a classificação dos bens móveis e imóveis desse extenso acervo no Brasil e propiciou estudos realizados por especialistas nacionais e estrangeiros, que resultaram na organização de inúmeras publicações¹. Mais recentemente, os cursos de mestrado e doutorado promoveram sensíveis avanços, através de estudos temáticos mais aprofundados, discutidos no âmbito dos programas de pós-graduação e em eventos institucionais.² Se os estudos sobre esse tema são ainda insuficientes, no espaço dessa comunicação, certamente, não caberá trazer à luz novas informações sobre o mesmo, mas poderemos estabelecer algumas reflexões, cruzando dados já levantados em alguns trabalhos de referência.

Nesse sentido, um trabalho importante a ser analisado é a obra do padre Serafim Leite, *Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil* no qual, já no prefácio, chama a atenção para a seguinte questão: “Os historiadores confirmaram a atenção de preferência noutros aspectos da vida brasileira e não tanto nestes da sua construção artística ou material, nem aliás o poderiam fazer sobre as artes e ofícios da Companhia de Jesus porque o Arquivo Geral da mesma Companhia não está no Rio de Janeiro nem ao alcance fácil como sucede com todos os arquivos privados”³. De início, as relações dos ofícios não aparecem nos documentos da Companhia, mas sim nas inúmeras cartas e relatos sobre a Colônia.

Esses relatos fazem referências a trabalhos executados em função das hierarquias que iam se desenvolvendo a partir do domínio das diferentes técnicas empregadas por um ou por outro artista ou artífice, como pode ser observado: “O irmão Manuel Francisco havia feito um retábulo de cedro que podia aparecer em as melhores igrejas da cidade, dando ele a traça e sendo entalhadores Francisco, filho de Alonso, feitor da ilha e Mandu e Miguel, carapinas da fazenda. Tinha eu posto Francisco com Diego de Souza, entalhador e lhe tinha posto em a mão a pena para aprender a debuxar, tendo visto nele grande habilidade para as obras de entalhador.”⁴

* Universidade Federal Do Rio de Janeiro – Escola de Belas Artes

¹ As publicações do SPHAN foram iniciadas em 1937, eram anuais, e só foram interrompidas em 1947 (n.o 11) saindo o próximo número em 1955 (n.o 12). Com os intervalos foram publicadas , até 1978, 18 números da Revista. Posteriormente a publicação foi retomada, em novo formato.

² Conferir: PEREIRA, Sônia Gomes (org.). *Catálogo de dissertações e teses da Pós-Graduação brasileira relacionados com a História da Arte. 1996 – 2002*. Boletim do Comitê Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro: Gráfica do NCE / UFRJ, ano 2003.

³ Conferir: LEITE, S. I. *Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil. 1549 – 1760*. Lisboa – Rio de Janeiro:Edições Brotéria / Livros Portugal, 1953, Prefácio.

⁴ _____ . O catálogo de 1692, à época da construção do Colégio de Salvador, traz o registro de trinta e dois irmãos ligados a diferentes ofícios. Opus cit. P. 24

Os escravos também eram treinados para exercerem tarefas específicas. Um documento de 1718 refere-se aos trabalhadores ligados às obras do Colégio, da Igreja e da fazenda dos jesuítas do Pará: “Escultores Manuel, Ângelo e Faustino, índios de Gibríe e escravos pedreiros Francisco Muçus, preto e Manuel Garcia, preto, escravos e pertencentes a Jaguarari, com os quais Estevão, da dita fazenda, aprenderam nestes anos ...”⁵ O autor esclarece que esses índios e negros são designados *oficiais*, nomenclatura usada pelos *mesteres* portugueses dentro da categoria de *oficiais mecânicos*, donde se conclui que eram considerados *operários qualificados* para esses ofícios.

Na relação de dependência que se estabeleceu entre o trabalhador e os senhores, segundo as condições culturais de então, os *mesteres* tiveram dificuldades para se organizarem em associações. Sobre o assunto, sabe-se que a regulamentação dos ofícios no Brasil foi herdeira direta da organização portuguesa, de origem medieval, devidamente adaptada às condições da época.⁶ Considerando os levantamentos dos ofícios a primeira relação do livro de Serafim Leite cita vinte e um *arquitetos e mestres de obras*, sem fazer distinção de cargos. Aí não aparecem os nomes de Francisco Dias, o primeiro arquiteto oficial da Companhia de Jesus no Brasil, ativo em 1577; o nome de Luis Dias (o primeiro arquiteto a trabalhar na Bahia, em 1549, com o Governador Geral Tomé de Souza) e o de Diogo Perez, seu sobrinho, que trabalhou com Manuel da Nóbrega (embora o nome desses arquitetos apareçam citados no início do texto). Na relação apresentada, as datas registradas também não especificam a que se referem. Depreende-se ainda, dessa relação, que ela engloba apenas os *arquitetos e mestres-de-obras* formados pelos próprios padres da Companhia de Jesus.

Na categoria de *pedreiros, canteiros e marmoreiros* o autor arrola dezesseis nomes de artefices, vindos de diversas partes do continente e das ilhas de Portugal. No entanto há referências, nesse grupo, à participação de trabalhadores nos canteiros de obras, que não pertenciam à Companhia de Jesus e que, por sua competência, eram contratados pelos padres jesuítas. Era comum o aperfeiçoamento de artefices através da prática nos canteiros de obras. A ascensão na profissão ia de *aprendiz a meio-oficial* e daí a *oficial*. Na época, considerava-se *oficial* o profissional que dominasse com perfeição o seu ofício. Os que poderiam empreitar serviços eram chamados de *mestres*. Desse modo, um pedreiro, por exemplo, poderia ascender a uma classe superior e chegar ao posto de *mestre de obras*, como aconteceu a Pedro Álvares, natural do Minho, que chegou a trabalhar nessa categoria na construção da igreja do Rio de Janeiro e na de Olinda. Pode-se supor que a valorização de certas atividades, em relação às outras, era provavelmente fruto da demanda cada vez maior de mão-de-obra especializada.

Os *carpinteiros, entalhadores, escultores e estatuários* eram designados, nos catálogos da Companhia, como *faber lignarius* e, mais tarde, como *faber lignarius et scriniarius* (ligados à marcenaria) e *faber lignarius et sculptor* (escultura e estatuária) ou simplesmente *faber lignarius* (se *carpinteiro e entalhador*). Havia muita atividade nesse campo, uma vez que a madeira era utilizada para a construção de edifícios, a fabricação de peças de mobiliário

⁵ _____ . Opus cit p. 25.

⁶ _____ . Organizaram-se como bandeiras, com vários ofícios afins, ou como confrarias, grupos de um só ofício, voltadas para a prática de benefícios e auxílios aos congregados, ambas com a proteção de um santo padroeiro. Herdeiras das antigas associações, como as de Florença, no século XV, onde os profissionais tinham seus símbolos e trajes que os distinguiam. Às vezes profissionais afins se reuniam na mesma organização, como os médicos e boticários que se reuniam com os pintores, considerados ofícios da cor, da mesma arte, na Bandeira de São Lucas. Foram também criadas confrarias de ofícios mecânicos, como as do Colégio de Olinda, da Bahia e do Rio de Janeiro, presididas por um *Prefeito da Confraria*, cargo que desapareceu dos registros dos catálogos em 1619.

em geral e de navios, em atividades desempenhadas pelos irmãos, pelos índios e negros, treinados especialmente nas fazendas e engenhos.

Como *escultores e estatuários* são citados onze padres: João Correa e João da Silveira (Porto) Matheus da Costa, Luís da Costa e Agostinho Rodrigues (de Lisboa) Francisco Rebelo (de Braga) Domingos Xavier (de Tomar) o francês Carlos Belleville (Rouen). Nessa categoria os registros e cartas da Companhia trazem notícia de encomendas de imagens feitas à Metrópole, onde o texto evidencia o cuidado de identificar como deveria ser feita a peça, então destinada a um local determinado: “Um retábulo de Jesus com seu sacrário no meio, dourado, para o altar mor da igreja do Salvador: Outros quatro retábulos com suas cortinas, um de Nossa Senhora da Assunção com São Paulo, outro de São Thiago Maior...”⁷ Essas referências são recorrentes, mas há, por outro lado, notícias de peças fabricadas na Colônia, onde também não faltavam profissionais capazes: “Põe-se hoje sábado de Aleluia no altar do Pará, Nossa Senhora do Socorro, imagem feita no Maranhão por cem mil réis ou mais.”⁸ Do levantamento de Serafim Leite (Quadro 1) dois escultores são do Brasil (Rio de Janeiro) três da Itália (Milão) de Portugal seis são de Lisboa, três do Porto, dois de Guimarães, três de São Pedro dos Arcos, dentre várias outras cidades.

Os *pintores e douradores* tinham atividades de importância relevante para a decoração das igrejas, mas a prática desse ofício não era comum. Serafim Leite faz referência ao padre Manuel Alves, um pintor que, em viagem para as índias, em 1560, passou pelo Brasil, e aqui deixou um frontispício pintado. Só em 1587, segundo Serafim Leite, se inicia a pintura artística na Companhia, com a chegada ao Brasil do padre Belchior Paulo, natural de Sernandê. Da citada relação de pintores (Quadro 2) três são do Brasil, quatro da França (Havre, Luxemburgo, Bois le Duc, Rouen) um da Bélgica, dois de Roma. De origem portuguesa cita três de Lisboa, três do Porto, dentre outras cidades e vilas do país. Curiosamente inclui na relação Francisco Dias, o arquiteto, levantando a hipótese de que tenha também exercido o ofício de pintor. Das demais referências na obra de Serafim Leite não vamos nos ocupar nessa ocasião.

A segunda referência que proponho é a obra de D. Clemente da Silva Nigra, que iniciou os levantamentos sobre as atividades da Ordem Beneditina no Brasil pelos arquivos do Convento da cidade do Salvador, Bahia. Em 1952 dá por concluída a segunda etapa dos seus estudos publicando *Construtores e artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*⁹ obra alentada, com oitocentas e cinquenta e cinco páginas numeradas, referência para os estudos da Ordem no Rio de Janeiro e no Brasil, uma extensa contribuição histórico-documental. De todos esses índices o que nos interessa, particularmente, é o que registra os cento e vinte e dois ofícios de que se ocuparam, ao longo da história do mosteiro do Rio, vários profissionais: são vinte e três *arquitetos*, oito *carpinteiros*, três *construtores*, quatorze *desenhistas*, vinte e cinco *engenheiros e arquitetos*, dois *escravos estofadores*, onze *escultores*, quatro *gravadores*, dois *litógrafos*, três *mestres-de-obras*, quatro *oficiais carpinteiros*, dois *oficiais pedreiros*, dois *organistas*, dezenove *pintores*, nove *sargentos-mores*.

O levantamento dessa produção dos séculos XVII e XVIII, resultou na primeira etapa dos estudos para o conhecimento da história geral e artística do conjunto do Rio de Janeiro

⁷ _____ . Opus cit p. 52 – 53.

⁸ _____ . Opus cit p. 54.

⁹ SILVA N_NIGRA, Dom Clemente da. *Construtores e artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*. Bahia / Salvador: Tipografia Beneditina Ltda, 1950, 850 p. São transcritos 142 documentos, treze testamentos, vários inventários, a hagiografia de dezoito santos da Ordem, diversos mapas e duzentas e vinte e seis ilustrações referentes à arquitetura, talha, imaginária e pintura, e quatorze índices de assuntos.

e da Ordem Beneditina no Brasil. É lícito pensar que, nesse levantamento, alguns dados poderão ser avaliados sob novos pontos de vista. Nesse caso, haveria a possibilidade de avançar os estudos em muitos aspectos, não só preenchendo lacunas não cobertas nesse primeiro momento, como lançando novas luzes resultantes, talvez, do cruzamento de dados referentes aos demais conjuntos beneditinos de Olinda, Salvador e São Paulo, e os de Portugal (Lisboa e Coimbra, e posteriormente Porto, Santo Tirso e Tibães)¹⁰ num esforço para elucidação de problemas ainda não resolvidos. O Quadro 3 pode ser sugerido, para o período mais importante da construção do conjunto beneditino do Rio de Janeiro.

Igualmente importante para uma revisão temática é o *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*.¹¹ A obra foi organizada por Judith Martins entre os anos de 1940 e 1960, e publicada pelo IPHAN, com base em levantamentos anteriormente recolhidos por vários pesquisadores em arquivos civis e eclesiásticos. A publicação, em dois volumes, fornece informações mais ou menos completas sobre os artistas e artífices ativos na região das Minas Gerais, nos séculos XVIII e XIX. É possível buscar, nessa obra, indicadores que forneçam dados que, de uma forma ou de outra, contribuam para o avanço das pesquisas sobre a atuação de artistas e artífices no período. Para além de conhecer o local de nascimento desses profissionais, se são livres ou escravos, brancos, mulatos ou negros, sua formação, sua produção, etc, interessa-me compor quadros comparativos que possam estabelecer, por exemplo, as regiões de Portugal que exerceram maior influência na produção desses artistas e artífices mineiros, através da mão-de-obra diversificada dos profissionais ativos na região das Minas no século XVIII; estabelecer relação comparativa entre a formação e produção dos artistas e artífices de origem portuguesa e brasileira, a fim de compreender melhor as questões de produção e as tendências estilísticas que permeiam o acervo dessa região. Os dados mínimos, iniciais, no entanto, nem sempre figuram para vários nomes citados sendo fornecidos, na maneira do possível, ao longo do texto.

Como amostragem, arrolamos trinta pintores, dos quais só podemos afirmar com certeza que seis não nasceram no Brasil, sendo quatro portugueses, um africano do Congo e um indiano. A grande maioria está sem registro de origem, mas podemos deduzir que eram nascidos em Portugal, alguns no Brasil, em diferentes regiões, e destes, provavelmente, a maioria nascida nas Minas Gerais, onde exerciam sua profissão. Vemos que onze pintores atuavam em Ouro Preto, quinze em Mariana e os e os restantes em Sabará, Diamantina e povoados vizinhos. Podemos concluir que os profissionais se concentravam nos dois principais centros da região onde a demanda de trabalho era mais intensa. Quanto às especialidades desses profissionais sabemos que alguns eram *pintores de painéis, ou encarnadores ou douradores*, mais freqüentemente. No entanto, há registros de atividades de um mesmo profissional em diferentes funções, indistintamente. Esse parece ser um traço característico da época, onde os profissionais eram contratados para os mais diversos serviços, o que contribuía para a sua destreza e capacitação para diferentes funções em áreas afins.

O Quadro 4 reúne apenas uma parte dos nomes pesquisados, mas dá uma visão aproximada das atividades das oficinas que trabalhavam a pedra e madeira, em geral. Desse

¹⁰ Segundo G. Bazin Balthazar Alves teria projetado o Mosteiro de Lisboa, 1598 / 1615; o de Coimbra foi consagrado em 1634, mas demolido no início do século XX. No Porto Diogo Marques projetou o conjunto beneditino, 1604 / 1690; atribui-se a Frei João Turriano os conjuntos de Santo Tirso data de 1660 e Tibães, perto de Braga, 1608 / 1661. Conferir: BAZIN, Germain. A arquitetura religiosa barroca no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Record, 1956, p. 110.

¹¹ MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. MEC/IPHAN. Rio de Janeiro: Publicações IPHAN, 1975, 2 V.

conjunto, vinte profissionais aparecem somente com o registro de *entalhador*, seis são *carpinteiros*, três são *santeiros* e um é *marceneiro*. Há também registro de mais de uma atividade para Lourenço de Souza, como *entalhador e escultor*, e para Antônio Francisco Lisboa, como *entalhador, escultor e arquiteto*. Essa designação está registrada no documento de 08/01/1781, da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto. Em outros documentos há apenas a referência de que Antônio Francisco Lisboa *fez o risco* de determinada obra. Os diferentes documentos pesquisados deixam perceber que a atividade diversificada de um profissional, em áreas afins, era uma situação bastante comum. Na verdade, os registros referentes a Antônio Francisco Lisboa, O Aleijadinho, são bem numerosos, nos três campos artísticos e representa, certamente, a parte do conjunto melhor estudada. A identificação do local de origem desses profissionais é novamente um dado muito falho. Foram registrados, nesse grupo, apenas seis artistas portugueses, predominantemente do centro-norte do país (dois do Porto, três de Braga, um de Coimbra). Os outros vinte e oito seriam, em sua maioria, brasileiros, da região das Minas Gerais.

Observa-se, na leitura dos documentos, a existência de oficinas de famílias (João G. Rosa, Manuel Antônio G. Rosa e Manuel José da Rosa, *carpinteiros*, ativos em Congonhas do Campo). Era também comum a tradição da continuidade do trabalho pelos escravos de um mestre, herdeiros de seus ofícios: “possuía um escravo africano de nome Maurício, que trabalhava como entalhador e era sempre meheiro com o Aleijadinho nos salários que este recebia por seus trabalhos”.¹² Quanto ao local onde mais se concentrou a atividade desses profissionais, novamente se confirmam oito oficinas em Ouro Preto, seis em Mariana, cinco em Congonhas do Campo, e um número bem menor nas demais vilas e povoados. Observa-se ainda que a época de maior produção na escultura na região das Minas Gerais, foi da metade do século XVIII ao início do XIX,

Para avaliar as atividades dos profissionais de origem portuguesa, num conjunto de vinte e cinco observa-se que dez são *carpinteiros*, quatro *ferreiros*; três *serralheiros*; três *marceneiros*; dois *pintores*; um *ourives*; um *mestre-de-obras*; um *engenheiro*. Também nesse grupo, as atividades se diversificavam em áreas afins. Destacam-se, no conjunto, os nomes de Pinto Alpoin, *engenheiro-militar* responsável por obras de vulto em várias regiões da Colônia. Além de nomes isolados, pode-se reconstituir algumas oficinas de famílias de artistas e artífices, como por exemplo, a de Antônio Francisco Pombal, *mestre-de-obras*, responsável pela construção e decoração interna da igreja matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto. Era irmão ou cunhado de Manoel Francisco Lisboa, que viveu no Brasil entre 1724 e 1767, quando morreu. Foi convocado, em 1760, pelo Governador Gomes Freire de Andrada a opinar, como *pedreiro e carpinteiro*, nas obras da Catedral de Mariana. Posteriormente fez os riscos para a capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto, mais tarde alterados pelo filho, Antônio Francisco Lisboa. Por esses registros, as cidades de Portugal, além de Lisboa, que mais forneceram mão-de-obra ao Brasil, foram Porto, Braga, Guimarães, ao norte do país.

Dessa primeira tentativa de estabelecer uma correlação entre os dados levantados, referentes à região das Minas Gerais no século XVIII, percebemos que é possível avançar um pouco mais, em diferentes aspectos. Vimos que foram muitos os indivíduos e famílias de portugueses que se transferiram para a região das Minas, onde contribuíram com o seu trabalho e com a formação de artesãos e artistas locais (mesmo que de forma insipiente, pois é inegável que deixaram discípulos e seguidores do seu ofício).

¹² _____, Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais. Opus cit, p. 366.

No entanto, é também muito importante registrar a experiência realizada no caminho inverso: a viagem para a Europa em busca de formação e aperfeiçoamento. Foram poucos os que o fizeram, mas podemos citar o artista Antônio Fernandes Rodrigues, nascido em Mariana por volta de 1724, filho de pai português e de mulher negra. Há registro de que, em 1758, estudou no Rio de Janeiro com o abridor de cunhos João Gomes Batista. Seguiu depois para Lisboa, onde chegou em 1758. Em 1760 foi para a Itália, onde estudou em Florença com outros dois pensionistas (Joaquim Carneiro da Silva e Felix José da Rocha, pintor miniaturista brasileiro, natural da Bahia). Em Florença Antônio Fernandes estudou desenho e arquitetura. Voltando a Portugal fixou-se em Lisboa, onde exerceu a profissão de gravador e arquiteto.¹³ Ainda das Minas Gerais, partiu o artista Pedro Ferreira, natural de Sabará, que viajou para Braga para estudar com o pintor João Lopes, em 1736.

Do Rio de Janeiro viajou também para a Europa o pintor Manoel Dias de Oliveira, formado na *Aula da Casa Pia*, em Lisboa, e enviado para aperfeiçoar-se na *Academia Portuguesa de Roma*. Contra esses artistas pesava a baixa condição social porque eram pardos, na sua maioria, oriundos de famílias humildes, formados pelos mestres locais. No caso do Rio de Janeiro, os artistas leigos do período ainda estão sendo estudados, em monografias que pretendem especialmente estabelecer o âmbito e as suas atividades para além da chamada Escola Fluminense de Pintura, da qual alguns artistas já mereceram estudos recentes.¹⁴

É recorrente a questão referente ao campo de atuação desses profissionais. Nesse sentido talvez seja útil, por exemplo, considerar os autos de execução do Litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro (1759 – 1761) no Senado da Câmara do Rio de Janeiro,¹⁵ no qual dois juízes de ofícios da Irmandade do Patriarca São José, Domingos Frutuoso Gomes (*pedreiro*) e Manuel Inácio Faria (marceneiro) acusavam Francisco Felix da Cruz (*entalhador*) de funcionar como marceneiro, possuindo loja aberta e quatro aprendizes, sem ter sido devidamente examinado e licenciado. A acusação se apoiava numa regulamentação da Metrópole (24/01/1748) contrária à prática de ofícios diferenciados pelos profissionais. Segundo a regulamentação da Câmara do Rio de Janeiro, datada de 16/12/1653, todos os oficiais mecânicos deveriam ter seus regimentos e pagar fiança.

Entretanto, por outra regulamentação anterior, datada de 31/08/1741, no caso particular do *pintor e do escultor* (e aí se inclui o *entalhador*) esses profissionais, por serem considerados liberais, não eram obrigados a tirarem as ditas licenças. Segundo esclareceu, por depoimento, Manuel de Araújo, *entalhador* português, anteriormente ativo em Lisboa e então com loja no Rio de Janeiro, essa obrigação era comum em Lisboa, mas com o fim exclusivo do acesso do *entalhador* à bandeira da irmandade dos *marceneiros*. A favor do *entalhador*, Manuel de Araújo esclareceu ainda que, no Brasil, inversamente, conhecia vários *marceneiros* que trabalhavam também como *entalhadores*. Observa-se ainda, nesse episódio, que sendo chamados a depor quinze profissionais, entre portugueses e brasileiros, os depoentes não deixaram dúvida sobre a posição elevada do ofício do *entalhador* perante os demais que trabalhavam com a madeira. A oficina do *entalhador* comumente recorria *marceneiros*, *pedreiros*, *ourives*, outros oficiais que precisassem de um risco ou modelo para suas obras, com a certeza de que seriam realizadas com correta base técnica e

¹³ _____ . Opus cit p. 175 – 176.

¹⁴ Conferir: FERNANDES, Cybele V. N. Considerações sobre a pintura do início do século XIX no Rio de Janeiro. Manoel da Costa, Manoel Dias de Oliveira e Francisco Pedro do Amaral. In: *Artas do V Coloquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. Portugal/Faro: Universidade do Algarve, 2009, p. 405 – 420.

¹⁵ SANTOS, Francisco Agenor Noronha. Um litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro. MEC/IPHAN. Rio de Janeiro: Publicações dpo IPHAN. N.º 6, p. 295 – 317.

gosto decorativo. Observou-se que, nos diversos depoimentos, eram recorrentes os dados comprobatórios das várias atividades exercidas por esses profissionais, concomitantemente, no Rio de Janeiro e em Lisboa, o que era válido para Manuel de Araújo, Luis da Fonseca Rosa, Domingos de Britto, José Rodrigues, todos formados em Lisboa e ativos no século XVIII no Rio de Janeiro. Conclui-se então que, tanto nas Minas Gerais quanto no Rio de Janeiro, e certamente em outras províncias do Brasil, essas questões se aproximavam, confundindo os campos de ação desses profissionais e comprometendo a sua produção, o que contamina claramente esse quadro geral, que está hoje por ser melhor definido.

A presença maciça de portugueses à frente das atividades e negócios no Brasil (à exceção de alguns franceses e outros estrangeiros) se prolonga no século XIX, quando as estatísticas deixam claro que as riquezas se concentravam em suas mãos. Cerca das últimas décadas do século XVIII já há na cidade uma melhor condição de vida e as lojas e oficinas se multiplicam. No entanto a circulação de livros e obras de referência para o campo das artes ainda é muito precária. Pude verificar, pelo *Almanac histórico da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, ano de 1799*,¹⁶ que, na relação de lojas e oficinas abertas, constam vinte e cinco oficinas de serralheiros, doze de entalhadores, sessenta e quatro de marceneiros, dentre outras, e somente duas lojas de livros.

Quanto ao ferramental disponível, os levantamentos mostram que eram comuns no Rio de Janeiro, ainda no século XIX, as mesmas ferramentas utilizadas na Europa no século XV, pelos mestres-de-obras, marceneiros e carpinteiros, como a enxó, utilizada com muita habilidade pelos oficiais portugueses como substituta do machado para desbastar e aplinar a madeira. Esses trabalhos também eram realizados por brancos livres ou negros escravos “*Já vi escravos trabalhando como carpinteiros, pedreiros, calceteiros, impressores, pintores de cartazes e ornamentos, fabricantes de carruagens, como litógrafos... Este Cristo foi feito em cedro, há mais de oitenta anos por um escravo chamado Fulah, o mesmo que esculpiu o colossal crucifixo do Colégio dos Jesuítas do Morro do Castelo*”¹⁷

Nessa comunicação pretendi realizar um rápido exercício a partir de umas poucas obras referenciais de levantamentos em fontes primárias. Tentei sugerir, como acredito ser possível, a reutilização desses dados (além de outros que possamos levantar) como indicadores que esclareçam percursos, técnicas, identifiquem melhor as chamadas escolas regionais, que detectem mais claramente as influências e os fatos significativos ainda mal delineados ou indeterminados. Os entrecruzamentos de dados, como estratégia, poderão trazer à luz fatos novos, importantes para contextualizar e compreender essa extensa produção artística e preencher lacunas ainda existentes.

No entanto, se o objetivo do estudo é compreender a imensa produção luso-brasileira colonial, devemos considerar a obra como ponto de partida. É importante deixá-la falar enquanto obra, em seu contexto cultural, além de reconstruir os seus processos técnicos e figurativos de criação, procurando compreender as suas significações e as suas tendências estéticas.

Ao considerar ainda o artista e sua relação com a sociedade, lembrando Francastel, cremos que, em sua criação, tanto atuam como agentes de propaganda oficial, quanto como intérpretes de resistências desconhecidas. Compreender portanto essa obra, nascida das mãos dos artistas e artífices portugueses, ou daqueles aqui iniciados, em meio a uma realidade sócio-cultural completamente diferente da européia, é revisitar a trajetória des-

¹⁶ NUNES, A. Duarte (org.) *Almanac histórico da cidade de São Sebastião do rio de Janeiro, ano de 1799*. In: *Revista do IHGB*. Rio de Janeiro: IHGB, Tomo XXI – Vol. 21, 1858.

¹⁷ EWBANCK, Thomas. *Vida no Brasil*. São Paulo: Livraria Itatiaia, 1976, p. 152.

ses inúmeros profissionais, percorrendo os caminhos que se assemelham aos fios de uma teia, que nos conduzirão certamente a novas descobertas, à revisão de conceitos, e nos aproximarão das obras e das mentalidades da época.

Quadro 1– Carpinteiros, escultores (Jesuítas)

	Nome	Nascimento/Atividade?	Origem
01	Francisco de Escalante	1559– 1582– 1631	Espanhol
02	Gaspar Dias	1563– 1590– 1641	Guimarães
03	Antônio da Costas	1588-1619– 1642	Ilha do Pico
04	Gonçalo Fernandes	1594– 1622– 1641	S. Pedro dos Arcos
05	Francisco Álvares	1598– 1622– 1631	S. Pedro dos Arcos
06	Antônio Fernandes	1598– 1623– 1641	S. Pedro dos Arcos
07	Bartolomeu Gonçalves	1607– 1632– 1667	Lisboa
08	Alexandre de Gusmão	1629– 1646– 1724	Lisboa
09	João Correa	1614– 1643– 1763	Porto
10	José de Torres	1642– 1663– 1704	Milão
11	José Salimbene	1642– 1663– 1722	Milão
12	Matheus da Costa	1654– 1679– 1727	Lisboa
13	Bento da Cruz	1649– 1680– 1741	Rio de Janeiro
14	Cristóvão de Aguiar	1661– 1682– 1692	Rio de Janeiro
15	Luis da Costa	1666– 1688– 1739	Lisboa
16	Francisco Simões	1660– 1690– 1714	Lisboa
17	João da Silveira	1676– 1695– 1726	Porto
18	Francisco nunes	1652– 1697– 1740	Porto
19	Antônio Nunes	1701– 1725– 1760	Lisboa
20	João Rubbiati	1724– 1754– 1766	Milão

Fonte:LEITE, Serafim. Artes e ofícios dos Jesuítas no Brasil.(1549-1760).

Lisboa-Rio de Janeiro: 1953.

Quadro 2 – Pintores e douradores (Jesuítas)

	Nome do profissional	Nascimento/Atividade	Origem
01	Manoel Sanchez	1554-1574	Vila Nova
02	Francisco Dias	1538-1577-1621	Merciana
03	Belchior Paiulo	1554-1587-1619	Sernande
04	João Batista	1577-1606-1609	Horne
05	Remacle, lê Gott	1598-1628-1636	Bélgica
06	Eusebio de Mattos	1629-1644-1677	Bahia
07	Alexandre de Gusmão	1629-1646-1724	Lisboa
08	João de Almeida	1635-1656-1678	Havre
09	Marcos Vieira	1629-1659-1712	Porto
10	Domingos Rodrigues	1632-1659-1706	Arruda dos Vinhos
11	João Felipe Bettendorff	1625-1660-1698	Luxemburgo
12	Balthazar de Campos	1614-1661-1687	Bois Lê Duc
13	Francisco Freire	1633-1663-1666	Olinda
14	Paulo Camilo	1638-1663-1669	Cremona
15	Manoel de Souza	1662-1682-1691	Bahia
16	João Ângelo Bonomi	1656-1684-1702	Roma
17	Domingos Monteiro	1665-1691-1701	Porto
18	José de Moura	1674-1695-1715	Oliveira do Conde
19	Antônio Alberto	1686-1701-1707	Lisboa
20	João Chavier Traer	1668-1703-1737	Brixen
21	Carlos Belleville	1657-1708-1730	Rouen
22	Francisco Coelho	1699-1720-1759	Porto
23	Luis Correa	1712-1737-1742	Castanheira
24	Agostinho Rodrigues	1712	1737-1744
25	Pedro Mazzi	1722-1754-1777	Roma

Quadro 3 – Obras principais no mosteiro de São Bento/RJ.

	Nome	Profissão	Observações	Época
1	Francisco Frias de Mesquita	Arquiteto	1.º autor do projeto e de mais 18 outros, em todo o Brasil	1684
2	Frei Gregório de Magalhães	Arquiteto	Foi Abade Provincial e responsável pela traça do Colégio de N.S.ra da Graça/Bahia, Mosteiro de Santos e o de São Paulo.	1647 – 1641
3	Frei Manuel do Rosário de Buarcos	Arquiteto	Formado em Coimbra. Diversas obras no Mosteiro.	1660
4	Frei Bernardo de São Bento C. Souza	Arquiteto	Fez as obras da igreja em conformidade com a planta de 1670. Obras em outras localidades beneditinas do R. J.	1669
5	José Fernandes Pinto Alpoim	Arquiteto	Alterou a parte superior das varandas do claustro, e portadas.	1743
6	Frei Agostinho de Jesus	Escultor/Imaginário	Pintor e imaginário barrista (a obra arrola 17 imagens)	Cerca de 1635
7	Frei Domingos da Conceição	Escultor/Imaginário	Toda a obra de talha, de acordo com os projetos de Frei Bernardo, e mais sete imagens /Rio de Janeiro.	1669
8	Frei Silvestre de Garcia	Carpinteiro	Trabalhou c/ Domingos da Conceição	1684
9	Cristóvão do Rasário C. Miranda	Carpinteiro	Trabalhou c/ Frei Domingos da Conceição	
10	Alexandre Machado Pereira	Entalhador	Trabalhou com Frei Domingos, autor do risco da talha. Nave e outros locais.	1717
11	José da Conceição	Imaginário/Entalhador	Imagens do corpo da igreja. Brasileiro	1717
12	Simão da Cunha	Imaginário/Entalhador	Imagens do corpo da igreja. Português. Igrejas do Carmo e S. Francisco da Penitência/R.J.	1763
13	Agostinho Rodrigues Leite	Carpinteiro	Órgão do mosteiro R. J., Bahia(?), igreja Carmo, Bahia.	1766
14	Inácio Ferreira Pinto	Entalhador	Capela-mor e do Santíssimo Sacramento	1789
15	Frei Ricardo do Pilar	Pintor	Imagens na Capela-mor, sacristia e portaria. São arrolados quinze painéis na igreja. Senhor dos Martírios, na Bahia.	1666 – 1688
16	Frei Marçal de São João	Pintor	Iluminuras	1684
17	Caetano da Costa Coelho	Pintor/Dourador	Douramento de toda a talha da igreja. 1739/1743.	1739 – 1743
18	José de Oliveira Rosa	Pintor	Várias obras na Capela das Relíquias e na igreja.	1769

Quadro 4 – ESCULTORES (Minas Gerais, século XVIII)

	Nome		Origem	Ofício	Època	Área de Atuação
01	Antônio Pereira Machado	P	Braga	Entalhador	1751	Ouro Preto
02	Domingos Marques	? ?		Entalhador	1745	Catas Altas
03	Antônio Martins	? ?		Entalhador	1785	S.João Del rey
04	Pedro Miranda	? ?		Entalhador	1758	Ouro preto
05	Simão Franco Monteiro	P	Coimbra	Marceneiro	1753	Mariana
06	José Coelho d Noronha	? ?		Entalhador	1747	Mariana
07	Antônio Fernandes.Peixoto	? ?		Santeiro	1821	Itabirito
08	Manoel Ribeiro Peixoto	? ?		Santeiro	1791	Serro
09	Luis Pinheiro	? ?		Entalhador	1776	Mariana; S.J.DelRey;Congonhas
10	Inácio Pinto	? ?		Entalhador	1747	Ouro Preto
12	Manuel Pinto	? ?		Entalhador	1766	Diamantina
12	Jacinto Ribeiro	? ?		Santeiro	1738	Itabirito
13	Manuel G.da Rocha	? ?		escultor	1747	Ouro Preto
14	Isidoro Rodrigues	? ?		Entalhador	1735	Mariana
15	Rodrigues Manuel	P ?		Entalhador	1739	Catas Altas
16	Manuel G. Da Rosa	P	Porto	Carpinteiro	1756	Rio das Pedras
17	João G. Rosa	? ?		Carpinteiro	1769	Congonhas Campo
18	Manuel Ant. G. Rosa	? /		Carpinteiro	1765	Congonhas Campo
19	João Gonçalves Rosa	? ?		Carpinteiro	1769	Congonhas Campo
20	Manuel Ant. G. Rosa	? ?		Carpinteiro	1765	Congonhas Campo
21	Manoel José da Rosa	P	Porto	Carpinteiro	1756	Mariana
22	João ferreira Sampaio	? ?		Entalhador	1740	Tiradentes
23	Franc. Vieira. Servas	? ?		Entalhador	1753	Mariana, Catas Altas, Sabará, Barra longa
24	Sebastião G.Soare	? ?		escultor	1795	Mariana
25	Lourenço R. de Souza	? ?		Entalhador, Escultor	1764	Ouro Preto,
26	Pedro M. de Souza	P	Braga	Entalhador	1733	Tiradentes
27	Jerônimo Félix Teixeira	? ?		Entalhador	1753	Ouro Preto
28	Manoel Gonç. Valente	? ?		Entalhador	1740	Catas Altas
29	Francisco Xavier de Faria	? ?		Entalhador	1744	Catas Altas
30	Fr. Branco B. Barrigua	? ?		entalhador	1743	Ouro Preto
31	Manoel Gonç. Bragança	? ?		Entalhador	1785	Congonhas Campo
32	Francisco Xavier de Brito	P	Portugal	Entalhador	1746	Ouro Preto
33	Manoel Roiz Coelho	? ?		Entalhador	1768	S. João Del Rey
34	Antônio Francisco Lisboa	B	Vila Rica	Entalhador, Escultor, Arquiteto	1752	Ouro Preto, Sabará, Congonhas, S. João Del Rey, outras.