

# O novo e o velho: mestres e aprendizes na pintura baiana, (1790-1850)

*Maria de Fátima Hanaque CAMPOS*

A emigração portuguesa em Salvador, estudo de Tânia Penido<sup>1</sup> buscou traçar características e mudanças deste grupo na segunda metade do século XIX. Duas tendências caracterizaram a emigração portuguesa para o Brasil na segunda metade do século XIX: “livre ou espontânea” e a “contratada”, segundo conclusões da comissão parlamentar portuguesa de 1873 que realizou o primeiro inquérito sobre a emigração no seu país.

A emigração clássica permaneceu por todo o Império, sendo definida em proporções normais e destinava-se ao comércio, conhecido pela vinda do “rapaz do Minho”. Vinham também artesãos e marítimos dos Açores e da Madeira, carroceiros, almocreves e outros serviços urbanos e rurais. A emigração, principalmente, masculina e jovem, era recomendada a parentes, tendo os destinos das províncias do Recife, da Bahia e, sobretudo do Rio de Janeiro, locais onde as praças comerciais eram dominadas por portugueses.

O novo modelo de emigração para o Brasil vai-se impondo e assume predominância a partir de 1850, diante do fim do tráfico dos escravos e da expansão das plantações de café no país, necessitados de trabalhadores. O governo brasileiro começou um processo de substituição de mão-de-obra escrava pelo trabalho assalariado passando a subvencionar a vinda de imigrantes europeus.

A emigração contratada carrega forças para o trabalho na lavoura do café, já a espontânea aglutinava mão de obra para o comércio. Entretanto, havia uma mobilidade atraída pelas melhores condições de colocação no mercado de trabalho de centros mais prósperos como os já citados. Conforme dados fornecidos pelas “habilitações” conclui-se que o grupo luso na capital baiana era constituído essencialmente por indivíduos que se dedicavam à atividade marítima e/ou comercial. Considerando que a maioria dos registrados no Consulado a fim de se matricularem na Capitania do Porto, definia-se na primeira oportunidade como tripulante das embarcações que necessitassem de seus serviços, fazendo parte da população flutuante.

Tânia Penido afirma que a esmagadora maioria dos imigrantes lusos vindos para Salvador era de caixeiros. Poucos registravam-se antes de estarem empregados, em especial aqueles pertencentes à categoria de artesãos ou aqueles que se declaravam “trabalhadores”.

Tais registros eram efetuados no ano da chegada do imigrante, podendo acontecer, por exemplo, que o indivíduo registrado como caixeiro passasse posteriormente a denominar-se comerciante devido a flexível mobilidade social. Assim, as profissões declaradas por alguns portugueses no ato da inscrição já não eram mais aquelas que exerciam logo após se instalarem na Bahia, configurando uma mobilidade de funções desempenhadas pelos imigrantes lusos.

<sup>1</sup> MONTEIRO, Tânia Penido. *Portugueses na Bahia na segunda metade do séc. XIX: emigração e comércio*. Porto: Secretaria de Estado da Emigração/Centro de Estudos, 1985.

Nesse contexto, inserem-se as atividades dos artistas e artífices, onde era vigente o regime corporativo que se estendeu ao Brasil, através do exercício de determinadas actividades artesanais, permitidas pela administração portuguesa. O ofício de pintor seguia o modelo português, não só no aprendizado como nas categorias de tipos de trabalhos. A Bahia por estar num patamar mais elevado de desenvolvimento comercial e social possibilitou a execução de actividades destinadas às camadas da sociedade mais elitizadas, como também, um campo maior e mais diversificado para artistas que tinham a disponibilidade de recursos para o desenvolvimento do trabalho.

O ofício de pintor seguia o modelo português não só no aprendizado como nas categorias de tipos de trabalhos, entretanto, observou-se que não eram seguidas determinadas regras, como a da examinação (figura 1). Na prática, o oficial de pintor alcançava o estatuto de mestre ao término do aprendizado, através da execução de obras inerentes ao seu ofício, com a abertura de tendas e inserção social nas ordens religiosas.

Maria Helena Flexor realizou estudo sobre os oficiais mecânicos da Cidade de Salvador, posteriormente, avançou a pesquisa sobre o mesmo assunto na Cidade de São Paulo, em tese de doutoramento,<sup>2</sup> comparando as duas regiões, distinguindo as peculiaridades próprias desses espaços geográficos.<sup>3</sup> A condição administrativa era a mesma em Salvador e São Paulo, mas as condições políticas, económicas e sociais eram distintas e criaram situações diversas para os oficiais mecânicos.<sup>4</sup>

Na Bahia, foi possível pela estabilidade e grande oferta de trabalho terem-se organizado em corporações e agrupado por afinidade de actividade, respondendo um ofício por cabeça do grupo e os demais eram considerados anexos.<sup>5</sup> Em São Paulo, houve maior concentração de oficiais nas actividades mecânicas essenciais, como alfaiate, sapateiro, ferreiro e, depois, carpinteiro.<sup>6</sup> Em geral, o oficial de pintor alcançava o estatuto de mestre ao término do aprendizado, através da execução de obras inerentes ao seu ofício, com a abertura de tendas e inserção social nas ordens religiosas.

O artista denotava prestígio social à medida que possuía bens, instrumentos de trabalho, sua tenda e escravos. Porém, alguns artífices gozaram de estatuto mais elevado, como os marceneiros, por serem na sua maioria brancos e militares, assim como, o ofício de ourives que eram vedados aos negros e pardos escravos ou forros. No século XVIII, em Salvador, os mestres pintores eram, na sua maioria, homens livres, pessoas de menor condição, alguns filhos de portugueses, outros de baianos.

Por manter-se a sede do governo português até 1763, em Salvador, e do Arcebispado do Brasil ter sido influenciado pelas Constituições Primeiras da Bahia, foi grande a participação de artistas, alguns vindos de outras províncias ou além-mar, assim como, de origem baiana, na decoração das construções oficiais e religiosas. Não se pode desconsiderar que, na primeira metade do século dos setecentos, existiram grandes obras de pintura de óleo e de géneros menores, segundo o gosto da época e ainda que, a grande maioria, destas foram destruídas ou modificadas com a transformação de novos estilos. Em Salvador, a partir do segundo quartel dos setecentos, os pintores tiveram trabalho constante com as actividades

<sup>2</sup> FLEXOR, Maria Helena. *O trabalho livre em São Paulo – século XVIII*. Salvador, 1984. Tese de doutoramento em Historia Social apresentada à FFLCH da USP.

<sup>3</sup> FLEXOR, Maria Helena. *Ofícios, manufacturas e comércio*. In: *Historia económica do período colonial*. Tamás Szmrecsányi (org.). São Paulo: HUCITEC, 1996. p. 173-194.

<sup>4</sup> FLEXOR, Maria Helena. *Idem*, *ibidem*. p. 174.

<sup>5</sup> FLEXOR, Maria Helena. *Idem*, *ibidem*. p. 174.

<sup>6</sup> FLEXOR, Maria Helena. *Idem*, *ibidem*. p. 180.

de culto e devoção das irmandades, a exemplo ornamentos para procissões; encarnação e restauração de imagens religiosas; douramento e prateamento de objetos do culto; pinturas de modo geral de espaços internos e externos das Igrejas, como também, de propriedades das irmandades.

Os pintores que actuaram no período em estudo, 1790-1850, tiveram inspiração em obras singulares de mestres europeus e de outras províncias da colónia que foram adquiridas ou executadas para os templos religiosos baianos. Alguns artistas oriundos de outras regiões do Brasil e do mundo que vieram para Salvador, e onde trabalharam para as irmandades, deixaram grandes obras, alguns deles influenciaram muitos pintores baianos.

Dentre outros, primeiramente, tem-se o exemplo de José Pinhão de Matos que atuou em Salvador entre 1726 a 1733, onde pintou e dourou a sacristia da Ordem Terceira do Carmo, como também o oratório e os painéis dos quadros da Capela. O pintor é citado no “Dicionário de Pintores e Escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal”, sendo natural de Pernambuco, capitão do exercito e autor de célebres vistas de Lisboa e de Goa que pertenceram ao Noviciado da Cotovia e depois ao Colégio dos Nobres e, que atualmente pertencem ao acervo Museu de Arte Antiga de Lisboa.<sup>7</sup>

Carlos Ott em seu estudo “Dois pintores, um só nome – dois pintores do século XVIII de nome José Pinhão de Matos”<sup>8</sup> baseou-se em um documento encontrado no Arquivo da Ordem Terceira do Carmo, em que diz ter sido contratado, em 1726, na cidade do Porto o pintor José Pinhão de Matos para pintar na cidade de Salvador, o tecto em caixotões, dourar as obras de talha da recém construída Igreja da Ordem Terceira de São Francisco. Considerando, portanto, português e notável mestre, atribuindo-lhe várias obras monumentais, inclusive a pintura do tecto da nave da Igreja do Convento de Nossa Senhora do Carmo, também em Salvador. Também, são atribuídas algumas pinturas da Capela da Ordem Terceira de São Francisco em Pernambuco.

Outro exemplo desse intercâmbio cultural e de estilos artísticos é a participação do pintor português António Simões Ribeiro. Em Salvador, foi fundamental para o entendimento do uso da pintura em perspectiva, nos tetos, por parte dos artistas baianos da segunda metade do século XVIII, sobretudo do pintor José Joaquim da Rocha. O primeiro artista fez a pintura no Convento do Desterro, citada por Marieta Alves, através de documento, chamando a atenção para a velha pintura no teto da sacristia seguindo essa linha estética.<sup>9</sup> Essa tendência substituiu a tradição ornamental, do século anterior, e surgiu uma decoração mais complexa para os padrões decorativos da época. Os brutescos foram substituídos pela quadratura; as cenas hagiográficas simples deram lugar ao painel central. Porém, importa salientar que, a pintura em perspectiva já era conhecida nos meios religiosos de Salvador, provavelmente há três décadas, como também fazia parte do aprendizado de diversos pintores.

Antonio Simões Ribeiro actuou em Portugal, entre 1700 e 1734, na decoração da Igreja de São Martinho, já destruída, e na sacristia da Igreja de Santa Cruz da Ribeira, ambas em Santarém. Trabalhou no sub-coro da Igreja do Hospital de Santarém, em 1723, sendo rela-

<sup>7</sup> PAMPLONA, Fernanda. *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que trabalharam em Portugal*. Edição dirigida e prefaciada por Ricardo do Espírito Santo Silva. [I-IV]. Lisboa: Oficina Gráfica Ltda LDA. 1956. p. 66.

<sup>8</sup> OTT, Carlos. *Dois pintores, um só nome – dois pintores do século XVIII de nome José Pinhão de Matos*. In: Monumento, Salvador: Secretaria de Educação e Cultura / IPAC, (16) nov./10. 1981. p. 58-61.

<sup>9</sup> ALVES, Marieta. *Dicionário de artistas e artífices na Bahia*. Salvador: Universidade Federal da Bahia/ Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976. p.145-146.

tivamente baixo para a representação em perspectiva. O artista mostra apenas a parte superior da arquitectura, o entablamento suportado por mísulas e um espaço reduzido de leitura do observador. Trabalho com o pintor Vicente Nunes com quem, provavelmente, fez as guirlandas e florões da decoração dos três tectos da Biblioteca Joanina em Coimbra, onde a paleta e a composição possuem semelhanças com a pintura do sub-coro.

Nesta pintura do tecto da Universidade de Coimbra, acima da cornija, há um conjunto de mísulas e figuras femininas que suportam uma outra cornija onde assenta toda a estrutura arquitectónica construída ilusionisticamente. Um balcão semicircular desenvolve-se ao longo do teto, as colunas de fuste liso e capitéis acentuam o sentido de verticalidade da composição. A alusão das Artes e Ciências é representada por uma figura feminina que simboliza a Sapiência Divina. Aqui temos semelhanças com a pintura do tecto da biblioteca do antigo Colégio dos Jesuítas em Salvador (figura 2). Podendo ser citado como provável autor do tecto em perspectiva arquetónica da Capela dos Reitores, aproximadamente entre os anos 1723-1725. Na sala do Exame dos reitores da mesma Universidade fez os retratos dos reitores que se encontram nas paredes, executados provavelmente antes de 1701. A sua obra está sob a influência da pintura italiana, introduzida em Portugal, bem como, aos modelos tratadísticos de perspectiva. É citado na última página de uma tradução anónima portuguesa do tratado de Andréa Pozzo, de cerca de 1745.

Dentre os pintores que, marcadamente, executaram obras com referências às apresentadas como antecedentes, dá-se destaque a José Teófilo de Jesus (figura 3), que entrou em contato com produções de mestres europeus em Portugal, pois, foi possível analisar a “invenção” do artista nas obras que foram encomendadas, através de parte da sua produção artística, já identificada, avançando no entendimento dos padrões e gosto da elite baiana dos oitocentos. Tal constatação deve-se, também, ao fato de que a partir da identificação de estampas que serviram de modelo para pintores baianos verificou-se semelhança nas temáticas, na composição e na disposição das personagens. (figura 4)

Sem dúvida, a adopção da perspectiva na pintura de tectos investiram de requinte e grandiosidade os interiores dos templos religiosos baianos. Segundo Clarival Valladares, na Bahia, José Teófilo de Jesus e Franco Velasco se desligaram da técnica da pintura ilusionista de espaços arquetónicos, com quadraturas, preferindo representar as figuras e cenas, cercadas de molduras fingidas<sup>10</sup>, compostas de colunas, frontões, volutas, conchas estilizadas, flores e jarros, formando assim, uma rica e ostentosa ornamentação com nuvens perspectivas e numerosos personagens (figuras 3 e 4).

Com o Rio de Janeiro, capital desde 1763, e mais a fixação da corte portuguesa iniciava novo padrão artístico que não estavam firmados nas realizações de carácter barroco encontrados no Nordeste e Minas Gerais. É certo que a pintura sacra monumental no Brasil e a arte imediatamente anterior à chegada da Missão Francesa, em 1816, patrocinada por D. João VI, tem carácter seguidor das principais correntes europeias, quanto o que lhe sucederá no século XIX.<sup>11</sup> O programa pedagógico da Academia, que veio para o Rio de Janeiro e, depois, para a Bahia, buscou civilizar a nova capital europeia, fora do território do Velho Mundo, o Rio de Janeiro, com as inovações técnicas, materiais e metodológicas, principalmente, ao que concernia às ciências e às artes. Contudo, a tradição arte-

<sup>10</sup> VALLADARES. Clarival do Prado. *Idem*, *ibidem*. p. 256.

<sup>11</sup> MARQUES, Luiz. O século XIX, o advento da Academia das Belas Artes e o novo estatuto do artista negro. In: ARAUJO, Emanuel. *A mão afrobrasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1998. p. 134.

sanal responsável pela produção da arte sacra no Brasil não foi substituída tão rapidamente quanto esperava a intelectualidade e a Coroa. Algumas mudanças são notadas, em especial, ao que tange à criação de instituições voltadas à formação de profissionais para a arte da iconografia. Muitas são as nomeações de professores que deveriam ministrar aulas sobre o conhecimento do Desenho, da Gravura e da Figura. Essas nomeações se configuraram como reflexos das mudanças ocorridas com a instalação da Família Real no Brasil.

Em 8 de agosto de 1812, foi criada na Cidade de Salvador uma Aula de Desenho e Figura em que Antônio da Silva Lopes foi nomeado professor da referida aula, como primeiro substituto da Academia do Nu, de Lisboa. Em 1819, o mesmo remeteu requerimento ao Rei solicitando aumento de ordenado, onde se auto intitulava Professor e Director da Real Aula de Desenho Civil da referida cidade.<sup>12</sup> No início, do século XIX, o então Governador e Capitão General da Capitania da Bahia, Conde dos Arcos, seguindo o exemplo da Capitania do Rio de Janeiro, instalou aula pública de Desenho e Figura.

As mudanças ocorridas, a partir dos oitocentos, não foram apenas no âmbito do trabalho artístico, mas também, na mentalidade e gosto estético desencadeado pelas elites baianas (aristocracia rural e comerciantes). A permanência da tradição medieval dos ofícios mecânicos nos oitocentos e da utilização da mão-de-obra escrava deu-se diante de condições sociais e económicas decorrentes dos interesses da elite luso-brasileira estabelecida no Brasil. Entretanto, as pressões das nações estrangeiras, nomeadamente, a Inglaterra, pelo livre comércio buscavam soluções para adequar as camadas populares à nova estrutura marcada pelos conceitos capitalistas de progresso e modernidade. A educação no Brasil era deficitária em escolas e as poucas que existiam destinavam-se aos filhos das camadas mais abastadas da sociedade. A grande maioria dos jovens não recebia educação escolar e, ainda, em 1870, o contingente da população alfabetizada de Salvador era de apenas 30%.<sup>13</sup> O treinamento profissional não estava atrelado ao ensino e se fazia no convívio com os mais velhos ou familiares através da imitação. A partir de uma nova ordem social, surgiu a necessidade de disciplinar a aprendizagem dos jovens.

A actuação do Colégio dos Órfãos de São Joaquim foi meritória como centro de formação profissional e de educação moral, possibilitando grandes mudanças sociais na Cidade de Salvador, notadamente no segundo quartel do século XIX. Pode-se constatar, o fim da tradição das corporações de ofícios que regulavam o exercício da profissão. Da mesma forma, a actuação das irmandades de leigos que aglutinavam os artistas e artífices foi perdendo espaço diante da nova ordem política que se seguiu à Independência do Brasil (1822). Neste cenário, analisou-se a formação do artista.

Na Bahia, os artistas tinham para seu usufruto gravuras oriundas da Europa, principalmente, da Metrópole que passavam de mão em mão como modelos a serem copiados ou melhorados e adaptados segundo a criatividade de cada um. Assim as gravuras atingiram, na Bahia, elementos técnicos, onde o mestre pintor investia suas habilidades, em dimensões bem maiores, transpondo os temas para os grandes painéis: as Igrejas baianas.

O novo gosto das elites baianas, notadamente, a aristocracia rural e os comerciantes surgiu através das reformas neoclássicas nos templos das ordens religiosas e confrarias leigas, tendo maior desenvolvimento na arte da talha em relação à pintura, pois esta sofreu

<sup>12</sup> APEB. Ordens Régias. v. 120, doc. 373.

<sup>13</sup> MATTA, Alfredo Eurico Rodrigues. Casa Pia e Colégio dos Órfãos de São Joaquim – de recolhimento a assalariado. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo / Empresa Gráfica da Bahia, 1999. p. 85.

reduções no seu programa iconográfico devido às dificuldades económicas de determinadas irmandades.

Observou-se durante todo o percurso da pesquisa que, a pintura barroca integrava, envolvia brancos, pardos e negros no cenário sublime e celestial. Com o neoclássico, a imagem torna-se racional, linear e próxima do real, própria do conhecimento dos letrados, mais distante da integração mística e celestial que eram próprias da catequese do fiel antes propalada. Estas contradições eram reflexos da sociedade baiana diante das convulsões sociais e políticas pós-independência do Brasil.

Ao final do século XIX, os artifices sofreram perda de prestígio, pois se aproximaram do conceito de operário, ou seja, dos trabalhadores manuais ou povo. A perda do estatuto do trabalho manual deu-se através da concorrência de produtos industrializados, com novas formas e materiais.



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4