

## 4 OS PINTORES JOÃO FRANCISCO LOPES RODRIGUES E MIGUEL NAVARRO y CAÑIZARES

### 4.1 JOÃO FRANCISCO LOPES RODRIGUES (1825-1893)

#### 4.1.1 Traços biográficos

De acordo com Querino<sup>222</sup> João Francisco Lopes Rodrigues (Figura 26) nasceu na Bahia em 19 de dezembro de 1825. Era “filho único e legítimo”<sup>223</sup> de Manoel Lopes Rodrigues e Anna Constança dos Reis Rodrigues. Seu pai era imigrante português, natural da Freguesia de Santa Marinha da Villa Nova de Gaia, Bispaço do Porto, filho de José Lopes Rodrigues e Joana Martins, conforme informa o documento de “Justificação de Solteiro”<sup>224</sup> do mesmo, emitido por exigência dos trâmites matrimoniais para seu casamento com Anna Constança dos Reis. Este mesmo documento informa que sua mãe, Ana Constança, era filha legítima de João Francisco dos Reis e Ignacia Maria da Conceição.

Na Figura 27 é apresentada uma *Árvore Genealógica da Família Lopes Rodrigues*, resultante de pesquisas feitas em fontes primárias tais como: inventários e testamentos encontrados no Arquivo Público do Estado da Bahia; assento de óbito do pintor João Francisco no Arquivo Municipal de Salvador; assentos de casamentos, justificações de batismo e certidões de banho no arquivo da Cúria Metropolitana de Salvador, bem como, através do testemunho oral, correspondências eletrônicas (e-mail) e documentos fornecidos pelos descendentes (bisnetos) e familiares do pintor.

No Apêndice A apresentam-se dados complementares a respeito da ascendência e descendência do pintor João Francisco e de sua esposa.

Na atualidade, foram identificados e localizados os seguintes descendentes de João Francisco Lopes Rodrigues: **Joaquim**, Advogado, residente em Salvador (BA), filho de criação de Maria Lopes Rodrigues Torres (neta do pintor João Francisco Lopes Rodrigues; filha de Manoel Lopes Rodrigues e Joana Lopes Rodrigues); **Margarida Lopes Rodrigues**

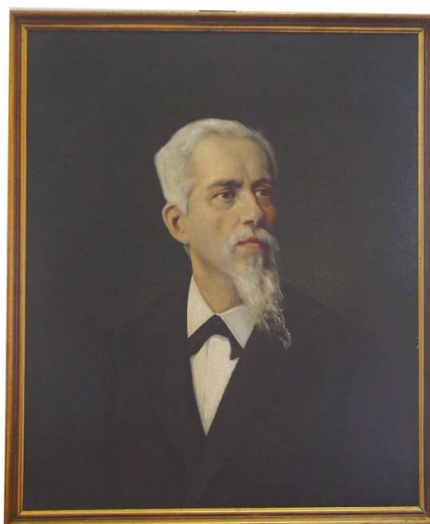
---

<sup>222</sup> QUERINO, M. R. **Artistas bahianos**. 2 ed. Salvador: Oficina da Empresa A Bahia, 1911. p. 77

<sup>223</sup> INVENTÁRIO de Manoel Lopes Rodrigues e Anna Constança dos Reis Rodrigues. 1876. Arquivo Público do Estado da Bahia, seção Judiciário, série Inventário, estante 7, caixa 3126, maço (-), documento 9. f. 1.

<sup>224</sup> JUSTIFICAÇÃO de Solteiro a favor de Manoel Lopes Rodrigues. Certidões de Banho, 1824, 279-SOL3-46. f. 3, 12-12v. Arquivo da Cúria Metropolitana de Salvador. Universidade Católica de Salvador – UCSal, Laboratório Eugênio da Veiga – LEV. f.3, 12-12v.

**de Aguiar Perecin**<sup>225</sup>, viúva, Geneticista e Professora da Universidade de São Paulo<sup>226</sup>, residente em São Paulo (capital), filha de Isabel Lopes Rodrigues (neta do pintor João Francisco Lopes Rodrigues) e **Denacy Philocreon Castro Lima**, (bisneta de João Francisco Lopes Rodrigues e neta de Antonio Lopes Rodrigues, por sua vez, filho do pintor João Francisco e pai Georgina Lopes Rodrigues Philocreon, mãe de Denacy). Denacy é casada com o médico Dr. Mario Augusto Castro Lima, graduou-se em História Natural pela UFBA (curso que mais tarde passou a chamar-se Ciências Biológicas), Geologia, Teologia, bem como especializou-se em Crítica de Arte, também pela UFBA, universidade na qual lecionou por muitos anos e hoje é aposentada; escreveu alguns livros sobre tema feminista. Reside em Salvador (BA), no bairro Rio Vermelho.



**Figura 26**

**João Francisco Lopes Rodrigues**

Manoel Silvestre Lopes Rodrigues, 1884<sup>227</sup>

Óleo s/tela, 75 x 61 cm

Acervo da Escola de Belas Artes – UFBA.

Dentre as informações e cópias de documentos e fotografias fornecidos por Margarida Lopes Rodrigues Aguiar Perecin, consta cópia da *Árvore Genealógica* de seu álbum de bebê, feita por sua mãe na ocasião de seu nascimento. Apresenta-se no **Anexo M** a referida *Árvore*,

---

<sup>225</sup> Apresenta-se no Anexo N a certidão de batismo de Margarida Lopes Rodrigues de Aguiar Perecin.

<sup>226</sup> Ver Currículo Plataforma Lattes.

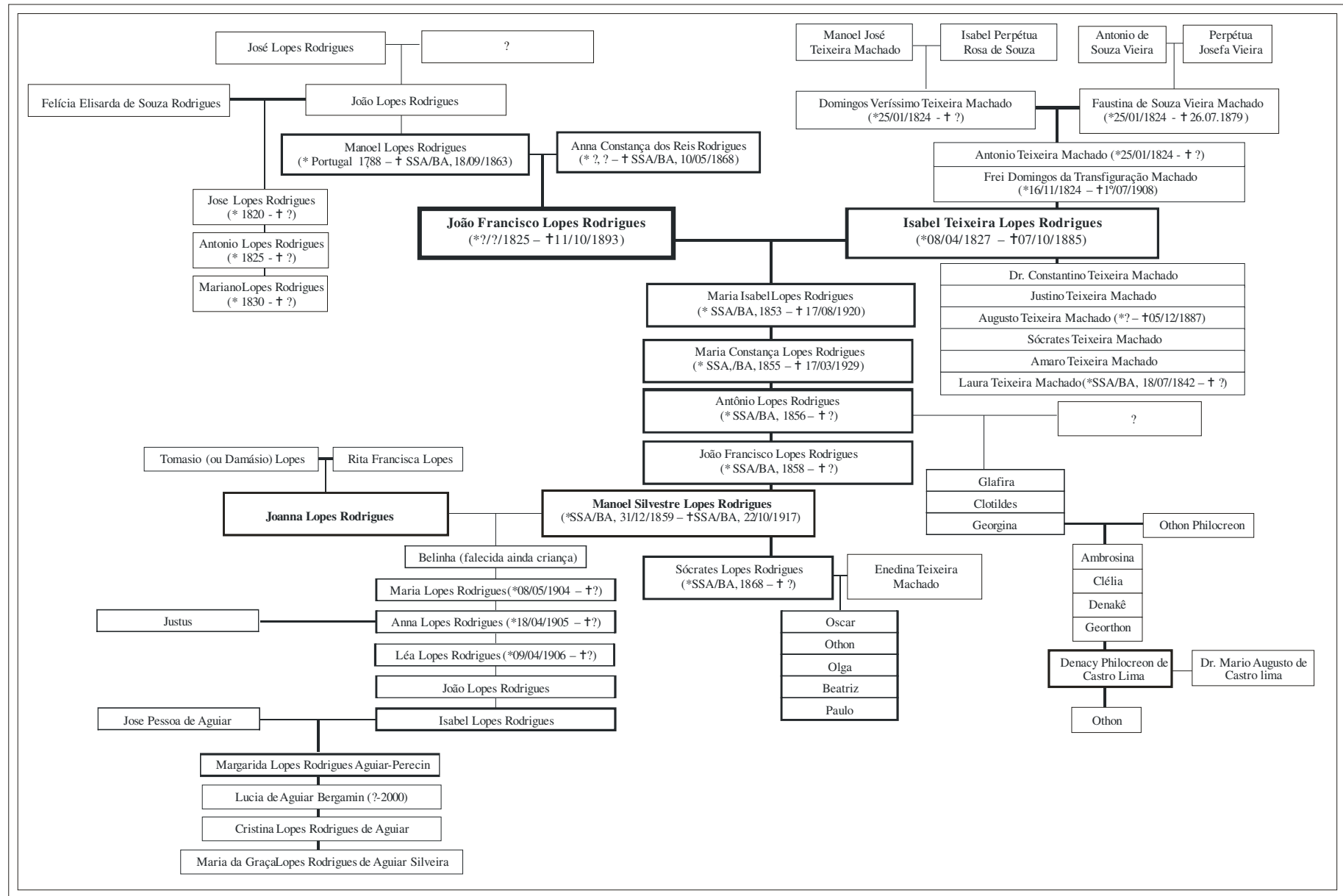
<sup>227</sup> Estipula-se a data de 1884 para este retrato, com base nos indícios constantes em Ata de Sessão da Congregação de 28 de fevereiro de 1884, na qual é aprovada a sugestão do prof. Allioni de mandar fazer o referido retrato em homenagem ao prof. João Francisco Lopes Rodrigues.

na qual se confirmam dados levantados nessa pesquisa, como também complementa outros, tais como: o nome religioso da neta de João Francisco, Lea Lopes Rodrigues, que passou a se chamar Madre Lea Maria do S. S. Rosário. No **Anexo N** é apresentada cópia autenticada da Certidão de Batismo de Margarida, também confirmando resultados de nossa pesquisa.

Em 1849, o pintor João Francisco Lopes Rodrigues constituiu sua própria família ao se casar com a baiana Isabel Teixeira Machado, filha de Domingos Veríssimo Teixeira Machado e Faustina de Souza Vieira Machado. Embora no inventário de Isabel Teixeira Lopes Rodrigues conste seu sobrenome como “Ferreira” — como também se encontra erroneamente catalogado no Arquivo Público do Estado da Bahia (APEB) —, seu sobrenome correto é Teixeira, conforme comprovam os inventários de seu Pai Domingos Veríssimo Teixeira Machado e de seu irmão Augusto Teixeira Machado, o testamento de sua mãe Faustina Souza Vieira Machado, bem como a biografia sobre seu irmão, Frei Domingos da Transfiguração Machado, de autoria de Michael Emilio Scherer.<sup>228</sup>

---

<sup>228</sup> SCHERER, Michael Emilio. **Frei Domingos da Transfiguração Machado**. O restaurador da Congregação Beneditina do Brasil. Rio de Janeiro: Lúmen Christi, 1980.



**Figura 27.** Árvore genealógica das famílias João Francisco Lopes Rodrigues e Teixeira Machado.

Conforme anotações particulares de Faustina de Souza Vieira Machado<sup>229</sup>, que compõem um pequenino bloco de notas (figuras 28 e 29), hoje pertencente à coleção particular de Denacy Philocreon Castro Lima, a cerimônia matrimonial foi realizada em 20 de outubro do dito ano e celebrada pelo Frei Domingos da Transfiguração Machado no oratório da uma casa na Gambôa (propriedade dos sogros), com licença concedida pelo Arcebispo.



**Figura 28**  
**Bloco de notas de Faustina de Souza Vieira Machado**  
Coleção particular de Denacy Philocreon Castro Lima



**Figura 29**  
**Anotações de Faustina de Souza Vieira Machado sobre o casamento de Isabel com João Francisco Lopes Rodrigues**  
Coleção particular de Denacy Philocreon Castro Lima

Do seu casamento com Isabel o pintor João Francisco teve ao todo 6 filhos, conforme consta no inventário de sua esposa<sup>230</sup>. São eles: Maria Isabel Lopes Rodrigues (1853 – 1920), Maria Constança Lopes Rodrigues (1855 – 1929), Antônio Lopes Rodrigues (1856 - ?), João Francisco Lopes Rodrigues (1858 - ?), Manoel Silvestre Lopes Rodrigues (1859 – 1917) e Sócrates Lopes Rodrigues (1868 - ?)<sup>231</sup>. Manoel Querino<sup>232</sup> relata que, seguiram a seara das belas artes Antonio, Maria Constança e Manoel, todos os três tendo o pai como primeiro mestre das belas artes. Antonio e Manoel foram alunos no Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, instituição em que João Francisco era também professor de desenho e pintura, sendo que Manoel “já ensinava, em 1876, com 17 anos, na primeira classe de desenho do Liceu de Artes

<sup>229</sup> MACHADO, Faustina de Souza Vieira. Bloco de notas (1824–1885). Acervo Particular Denacy Philocreon Castro Lima, 2007. 21f. f. 21.

<sup>230</sup> INVENTÁRIO de Isabel Ferreira Lopes Rodrigues. 1885. Arquivo Público do Estado da Bahia, seção Judiciário, série Inventário, estante 5, caixa 1410, maço 1879, documento 2. f. 3v.

<sup>231</sup> As datas de nascimento dos filhos de João Francisco foram estipuladas com base nas informações das respectivas idades fornecidas no registro de óbito do mesmo. (ASSENTO de óbito de João Francisco Lopes Rodrigues, 1893, p. 142-142v.). Quanto as datas de falecimento, estas foram obtidas dos respectivos inventários.

<sup>232</sup> QUERINO, op. cit., p. 138,143

e Ofícios.”<sup>233</sup> Os três graduaram-se na Escola de Belas Artes da Bahia, onde posteriormente foram nomeados professores. Conforme mencionado no primeiro capítulo do presente texto, Antonio e Manoel colaboraram na fundação da referida escola superior de artes. Sobre **Antonio Lopes Rodrigues**, Querino<sup>234</sup> informa que, este nasceu em Salvador em 1854, freqüentou a Escola de Belas Artes, onde mais tarde fora nomeado professor da aula prática de arquitetura<sup>235</sup>, dedicou-se ao desenho matemático, topografia, construção de prédios, concerto de instrumentos de física, tendo sido ainda oficial desenhista da Diretoria de Obras Públicas do Estado. Trabalhou com seu tio materno, Frei Domingos da Transfiguração Machado<sup>236</sup>, conforme revela Scherer<sup>237</sup> ao mencionar que “[...] Antonio Lopes Rodrigues morava em casa própria, vizinha ao mosteiro e na sua especialidade de engenheiro muitas vezes trabalhou com o tio”.

Manoel Silvestre Lopes Rodrigues (Figura 30), foi sem dúvida o mais destacado discípulo do pintor João Francisco, considerado na atualidade um dos mais notórios pintores existente no cenário das belas artes da Bahia, e nacional, do final do século XIX e início do XX. Nascido em 31 de dezembro de 1859<sup>238, 239</sup> em Salvador (BA), terra onde iniciou sua carreira artística, viaja para o Rio de Janeiro em busca de aperfeiçoamento artístico, onde permaneceu de 1882 a cerca de 1886. Segundo informa seu verbete em Ayala<sup>240</sup>, em sua temporada no Rio de Janeiro “atuou como noticiarista e crítico de arte na Gazeta Literária”; como organizador da parte material da Exposição Médica Brasileira executou os desenhos do “Atlas de Moléstias de Crianças, do Dr. Moncorvo Filho, do Atlas da Clínica de Olhos, do Dr. Moura Brasil, do Atlas da Clínica de Morféticos, do Dr. José Lourenço de Magalhães; assim como aquarelas de anatomia para a Escola de Medicina do Rio de Janeiro”. Conforme informa Cavalcanti<sup>241</sup>, por volta do ano de 1886, Manoel vai para a Europa como pensionista do Imperador D. Pedro II, lá permanecendo por 9 anos. No velho mundo esteve em países

---

<sup>233</sup> LOPES RODRIGUES, Manoel. In: ALVES, Marieta. **Dicionário de Artistas e Artífices na Bahia**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976. p.98.

<sup>234</sup> QUERINO, op. cit., p.138

<sup>235</sup> Conforme mencionado anteriormente, trabalhou como arquiteto com seu tio materno Don Domingos da Transfiguração Machado nas obras do Mosteiro de São Bento da Bahia.

<sup>236</sup> Maiores informações sobre Frei Domingos são fornecidas no Apêndice A.

<sup>237</sup> SCHERER, op. cit., p.34.

<sup>238</sup> LOPES RODRIGUES, Manoel. In: ALVES, op. cit., p.98

<sup>239</sup> Marieta Alves (1976, p.98) chama a atenção para ser feita retificação desta data de nascimento nas biografias existentes sobre Manoel S. Lopes Rodrigues, as quais trazem o ano de 1860 ou 1861.

<sup>240</sup> RODRIGUES, Manuel Lopes. In: AYALA, Walmir. **Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos**. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1980. (coleção Dicionários especializados, 5) v. 4. p.93

<sup>241</sup> CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Os Prêmios de Viagem da Academia em pintura. In: PEREIRA, Sonia Gomes (Org.). **185 Anos de Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001/2002. p.73 (Tabela 2).

como a Holanda, Bélgica, Itália, e sobretudo na França, em Paris, onde frequentou a Escola de Arte Decorativa como aluno de Rafael Collin, e a escola Superior de Belas Artes, como aluno de Leon Bonnat. Tomou aulas particulares com Lefèvre e Robert Fleury e ainda lecionou em cursos noturnos da União Francesa da Mocidade.<sup>242</sup> Regressou à Bahia em 1896, ano em que realizou uma grande exposição no Teatro São João apresentando 87 trabalhos, dentre alguns figurativos no Salão de Paris: “*Sans Souci* (1892), *Velho Martelais de Fougères* (1894); *Adieu*, retrato (1895)” [...] *Meu Atelier de Paris* (1895). Este último foi premiado com medalha de ouro. Em seu último ano de vida (1917), junto com amigos e artistas companheiros de profissão, fundou a *Sociedade Propagadora das Belas Artes*, uma sociedade autônoma que se propôs “a velar pelas artes liberaes na cidade do Salvador, espalhando e melhorando o seu ensino”<sup>243</sup>.



**Figura 30**  
**Manoel Silvestre Lopes Rodrigues**  
Fotografia: Ismael de Barros  
Arquivo Histórico da EBA-UFBA

Manoel Lopes Rodrigues foi casado com Joanna Lopes Rodrigues, filha de Damásio Lopes e Rita Francisca Lopes. Tiveram 5 filhos, dos quais Anna Lopes Rodrigues Justus escreveu pequena biografia sobre o pai, publicada em 1994 sob o título “Manoel Lopes Rodrigues: sua vida e sua obra”, podendo-se encontrar hoje um exemplar no Museu de Arte

---

<sup>242</sup> RODRIGUES, Manuel Lopes. In: AYALA, op. cit., loc. cit.

<sup>243</sup> ESTATUTOS da Propagadora das Bellas Artes na Bahia, 1917, f.1. Arquivo Documental do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. Caixa 04.

da Bahia. Apresenta-se na Figura 31, a reprodução de uma fotografia de Joana Lopes Rodrigues (sentada) com seus 5 filhos, (da esquerda para a direita) Isabel, Léa, João Gustavo, Anna e Maria<sup>244</sup>.



**Figura 31**

**Joanna Lopes Rodrigues e filhos**

(Da esquerda para direita: Isabel, Léa, João Gustavo, Anna e Maria.  
Joanna sentada)

Reprodução: Margarida Lopes Rodrigues de Aguiar Percin.

Também Manoel Lopes Rodrigues teve contato de cunho profissional com seu tio Frei Domingos, conforme infere Scherer<sup>245</sup> em nota (1) de rodapé, referindo-se à Igreja da Graça em Salvador, dizendo o seguinte:

A Frei Domingos da Transfiguração Machado, provavelmente, deve agradecer-se o fato de que, tempos depois o seu sobrinho Manoel Lopes Rodrigues tenha ornado o forro da igreja com afrescos, entre os quais se encontram um representando a anunciação de Maria e outro, desenho de Catarina Paraguaçu, a fundadora do Santuário.

Quanto a Maria Constança Lopes Rodrigues, segundo Querino<sup>246</sup>, quando freqüentou a Escola de Belas Artes foi diversas vezes premiada por sua aplicação, sendo mais tarde também nomeada professora, assumindo a 1ª classe de desenho. Maria Constança lecionou também em colégios e casas particulares. Segundo consta no inventário de sua irmã Maria

<sup>244</sup> Reprodução da fotografia e informações sobre a mesma fornecidas por Margarida Lopes Rodrigues de Aguiar Percin via correspondência eletrônica: PERECIN, Margarida Lopes Rodrigues de Aguiar. **Re: Pesquisa Lopes Rodrigues.** [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <viviane.rummler@gmail.com> em 22 mar. 2007.

<sup>245</sup> SCHERER, op. cit., p.30. (Nota 1 de rodapé).

<sup>246</sup> QUERINO, op. cit., p.143.



Isabel Lopes Rodrigues<sup>247</sup> (falecida em 17 de agosto de 1920) suas duas irmãs geriam uma casa comercial de objetos e materiais para trabalhos de belas artes localizada na Rua Chile, a qual foi destruída em 1912 pelo bombardeio ocorrido durante o conflito entre o Governo da República e o Governo do Estado, quando o Forte São Marcelo foi ocupado por tropas federais que dispararam seus canhões contra Salvador. Maria Constança Lopes Rodrigues deixa declarado em seu testamento<sup>248</sup>, ter direito a metade da indenização do Governo Federal pela destruição da citada loja “*Rodrigues & Irmãs*”. Em 1927, a “Casa Bellas Artes”, que então localizava-se na Rua Carlos Gomes, muda de endereço passando a funcionar na Rua do Paraíso nº 23, Freguesia de São Pedro.<sup>249</sup> Por ocasião do falecimento de Maria Constança<sup>250</sup>, a referida loja é então extinta, sendo seus móveis, utensílios e mercadorias lançados em edital de praça de venda e arrematação de bens por 1:100\$000 réis (um conto e cem mil réis), bem como a casa assobradada de nº 23, à rua do Paraíso, distrito de São Pedro, lançada por 15:000\$000 (quinze contos de réis).<sup>251</sup> A casa assobradada foi arrematada pelo próprio irmão, e inventariante de ambas, Antonio Lopes Rodrigues, sendo os móveis, utensílios e mercadorias levados novamente a leilão de praça pelo preço que ocorrer, quando foram arrematados pelo maior lance, que foi de 215\$000 (duzentos e quinze mil réis) feito por Alberto Pereira da Cunha.<sup>252</sup> Maria Constança declara também em seu testamento que nunca foi casada e não possui descendentes, mas que criou “com toda estima e amizade a Manoel Vallego Lopes de Miranda”, o qual constitui seu único herdeiro, vez que já tinha deixado para suas sobrinhas “algumas lembranças constando de alfaias e jóias” de seu uso<sup>253</sup>.

Já a respeito dos dois outros filhos de João Francisco, o homônimo João Francisco Lopes Rodrigues, e Sócrates Lopes Rodrigues, seguiram a seara da Saúde Pública, sendo que,

---

<sup>247</sup> INVENTÁRIO de Maria Isabel Lopes Rodrigues. 1929. Arquivo Público do Estado da Bahia, seção Judiciário, série Inventário, estante 5, caixa 2311, maço 2811, documento 12. f. 3.

<sup>248</sup> TESTAMENTO de Maria Constança Lopes Rodrigues. 1929. Arquivo Público do Estado da Bahia, seção Judiciário, série inventário/testamento, estante 7, caixa 3254, maço (-), documento 22. f. 1.

<sup>249</sup> INVENTÁRIO de Maria Isabel Lopes Rodrigues, op. cit., f. 50

<sup>250</sup> O inventário de Maria Isabel Lopes Rodrigues só foi feito 9 anos após o seu falecimento, então por ocasião da morte de sua irmã Maria Constança em 1929, conforme é mencionado no dito inventário, para que pudesse ser feita a partilha dos bens em comum deixados por ambas irmãs. Não foi encontrado inventário de Maria Constança, de modo que, supõem-se que tal processo tenha sido somente feito em conjunto com o de Maria Isabel.

<sup>251</sup> Tais informações constam das edições do Diário Oficial de 21 e 22 de novembro e 13 de dezembro de 1929 e 02 de janeiro de 1930, anexas ao Inventário de Maria Isabel Lopes Rodrigues (1929, f.104v, 107, 110, 121-122).

<sup>252</sup> INVENTÁRIO de Maria Isabel Lopes Rodrigues, op. cit., f. 143

<sup>253</sup> TESTAMENTO de Maria Constança Lopes Rodrigues, op. cit., f. 1.

em 1885, conforme consta em documento anexo ao inventário de sua mãe<sup>254</sup>, **João Francisco** era “Doutor em Medicina pela Faculdade da Bahia e 2º Cirurgião do Corpo de Saúde da Armada Nacional”<sup>255</sup>. Em 1929 era Almirante Graduado reformado.<sup>256</sup> Diz Otavio Torres<sup>257</sup>, que João Francisco (filho) foi o primeiro professor da cadeira de Anatomia Artística da Academia de Belas Artes. Conforme mencionado no capítulo 1, João Francisco Lopes Rodrigues (filho) foi um dos fundadores-colaboradores da dita Academia de Belas Artes. Entretanto, não constatamos em nenhuma das Atas das Assembléias da Academia de Belas Artes nenhum registro quanto a ele ter sido professor na Academia. Os registros referentes a professores de anatomia desta instituição de ensino revelam ter sido o professor Alfredo Magno Sepúlveda o encarregado desta disciplina, desde a fundação até abril de 1881, quando anuncia, em Sessão da Congregação<sup>258</sup>, deixar o exercício da mesma por ter que seguir para a Europa. Por esta ocasião, Sepúlveda indica o nome do “6º annista Sr. Francisco Gonçalves da Silva” para substituí-lo, o que foi aceito pela congregação. Em Sessão de 22 de Abril de 1882<sup>259</sup> são apresentados dois ofícios dos doutores Eduardo Feliciano de Castilho e Alfredo de Barros oferecendo-se para lecionar anatomia como docentes substitutos. Tal decisão foi adiada. Em Sessão extraordinária em 20 de setembro de 1883<sup>260</sup>, fez parte do expediente “um requerimento do Snr. Braz Hermenegildo do Amaral offerecendo-se para preencher o lugar de lente substituto da cadeira de Anatomia descriptiva”, cuja nomeação veio a efetivar-se em 26 de Janeiro de 1884<sup>261</sup>.

---

<sup>254</sup> INVENTÁRIO de Isabel Ferreira Lopes Rodrigues. 1885. Arquivo Público do Estado da Bahia, seção Judiciário, série Inventário, estante 5, caixa 1410, maço 1879, documento 2. f.11

<sup>255</sup> Por ocasião do falecimento de sua mãe, em 1885, encontrava-se residindo temporariamente em Paranaguá, Província do Paraná, conforme informa documento de procuração, redigido e assinado pelo mesmo, constituindo seu homônimo pai como seu bastante procurador no inventário de sua falecida mãe. (INVENTÁRIO de Isabel Teixeira Lopes Rodrigues, 1885, f. 11)

<sup>256</sup> INVENTÁRIO de Maria Isabel Lopes Rodrigues, op. cit., f. 17

<sup>257</sup> TORRES, Otavio. História da cadeira de Anatomia e Fisiologia Artística. In: **Arquivos da Universidade da Bahia**, Escola de Belas Artes, Salvador, v. 2, 1956. p.36-37.

<sup>258</sup> ACTA da Sessão do dia 14 de Abril de 1881. p. 54-56 In: **LIVRO para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878-1895**. Salvador (BA): Academia de Belas Artes da Bahia, 1881. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFBA, 2007. p. 55

<sup>259</sup> ACTA da Sessão de 22 de Abril de 1882. p. 63-64 In: **LIVRO para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878-1895**. Salvador (BA): Academia de Belas Artes da Bahia, 1882. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFBA, 2007 p. 63

<sup>260</sup> ACTA da Sessão extraordinária em 20 de 7<sup>mo</sup> de 83. p. 67-68 In: **LIVRO para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878-1895**. Salvador (BA): Academia de Belas Artes da Bahia, 1883. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFBA, 2007 p. 67

<sup>261</sup> ACTA da Sessão de 26 de Janeiro de 1884. p. 76 In: **LIVRO para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878-1895**. Salvador (BA): Academia de Belas Artes da Bahia, 1884. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFBA, 2007 p. 76

Quanto a **Sócrates Lopes Rodrigues**, à época do falecimento de sua mãe, conforme consta no inventário da mesma<sup>262</sup>, tinha apenas 17 anos e era ainda estudante de medicina<sup>263</sup>. Por volta dos 20 anos de idade, conforme indica o requerimento de alvará de autorização expedido por seu pai em 22 de maio de 1888<sup>264</sup>, Sócrates casou-se com sua prima Enedina Teixeira Machado, maior de idade<sup>265</sup>, filha reconhecida de Augusto Teixeira Machado<sup>266</sup> com Gliceria Bernardina de Freitas.<sup>267, 268</sup> Em 1893, ano do falecimento de seu pai, residia na Rua da Mouraria nº 58<sup>269</sup>.

Por fim, com referência à sua filha primogênita **Maria Isabel Lopes Rodrigues**, tem-se apenas as informações constantes de seu já citado inventário. Desse modo, conforme consta no referido documento<sup>270</sup>, sabe-se que faleceu em sua residência em Salvador, à rua do Paraíso nº 23, distrito de São Pedro, em 17 de agosto de 1920, com idade de 68 anos, solteira, sem descendentes e sem deixar testamento. Foram seus únicos herdeiros: seus irmãos M<sup>a</sup> Constança Lopes Rodrigues, Antonio Lopes Rodrigues, Dr. João Lopes Rodrigues, o pintor Manoel Lopes Rodrigues (já falecido e representado por seus filhos Maria, Anna e Lea, e pelos menores João e Isabel sob tutela de sua mãe viúva Joanna Lopes Rodrigues) e Sócrates Lopes Rodrigues (também falecido, representado por seus filhos Oscar, Othon, Olga (falecida), Beatriz e Paulo (falecido), de modo que, a parte cabida aos 2 falecidos fica com a mãe D. Enedina Teixeira Lopes Rodrigues.

---

<sup>262</sup> INVENTÁRIO de Isabel Ferreira Lopes Rodrigues, op. cit., f. 5v e 14.

<sup>263</sup> Conforme consta em documento de declaração de seu pai, João Francisco, pagou 117\$000 (cento e dezessete mil réis) de matrícula de seu filho no curso de medicina. (INVENTÁRIO de Isabel Ferreira Lopes Rodrigues, 1885, f. 40)

<sup>264</sup> INVENTÁRIO de Isabel Ferreira Lopes Rodrigues, op. cit., f. 88.

<sup>265</sup> Consta do Inventário de Augusto Teixeira Machado (1887, f.2), que Enedina Teixeira Machado contava mais de 24 anos de idade em 1887.

<sup>266</sup> Augusto Teixeira Machado faleceu em 5 de dezembro de 1887 (TESTAMENTO de Augusto Teixeira Machado, 1887, f 2v), dois anos depois de sua irmã Isabel Teixeira Lopes Rodrigues.

<sup>267</sup> Augusto Teixeira Machado e Gliceria Bernardina de Freitas nunca foram casados, mas geraram Enedina, a qual Augusto a reconhece e a institui sua herdeira única e universal (TESTAMENTO de Augusto Teixeira Machado, 1887, f.1, Verba 3<sup>a</sup>).

<sup>268</sup> TESTAMENTO de Augusto Teixeira Machado, 1887. Arquivo Público do Estado da Bahia, seção Judiciário, série inventário/testamento, estante 7, caixa 3256, maço (-), documento 34. f.1

<sup>269</sup> ASSENTO de óbito de João Francisco Lopes Rodrigues. N.330 11 out. 1893, p. 142-142v. In: **LIVRO 6º de Registro de Óbitos da Freguesia de Sant'anna (1877-1900)**. Arquivo Histórico Municipal de Salvador. Fundação Gregório de Mattos. p. 142.

<sup>270</sup> INVENTÁRIO de Maria Isabel Lopes Rodrigues, op. cit., f. 6v.

Em 1873, ao ser feita a partilha dos bens de seu sogro Domingos<sup>271</sup>, coube ao Co-herdeiro João Francisco Lopes Rodrigues, por cabeça de sua mulher Isabel Teixeira Lopes Rodrigues, os seguintes bens:

- um sobrado à Rua da Lama, no valor de 4:500\$000 (quatro contos e quinhentos mil réis);
- uma casa à Rua da Mangueira, Freguesia de Sant'Anna, avaliada por 2:500\$000 (dois contos e quinhentos mil réis), “trazida a collação<sup>272</sup> pelo co-herdeiro João Francisco Lopes Rodrigues”;
- uma casa à Rua de Santo Antônio, Freguesia de Santo Antônio Além do Carmo, avaliada por 4:000\$000 (quatro contos de réis);
- uma Apólice de dívida pública no valor de 624\$000 (seiscentos e vinte e quatro mil réis);
- 6 ações da Companhia de Seguros Contra Fogo *Interesse Público* no valor de 360\$000 (trezentos e sessenta mil réis);
- pequena soma, no valor de 17\$624 (dezessete mil seiscentos e vinte e quatro réis), por torna da inventariante.

Perfazendo um total de 12:001\$624 (doze contos, um mil seiscentos e vinte e quatro réis).

Passados 3 anos, em 1876, João Francisco soma a seu patrimônio os poucos bens deixados por seus pais Manoel Lopes Rodrigues e Anna Constança dos Reis Rodrigues, falecidos, respectivamente, em 18 de setembro de 1863 e 10 de maio de 1868. Ao proceder um inventário unificado<sup>273</sup> de seus pais, no qual consta ser João Francisco filho único e legítimo, herda os seguintes bens: uma escrava de nome Amélia – 800\$000 rs; um escravo de nome Matheus – 1:000\$000 rs; uma escrava de nome Silvana – 800\$000 rs; um escravo de nome Antonio – 1:000\$000 rs; um escravo de nome Lucio – 250\$000 rs; um escravo por nome Conrado – 1:300\$000 rs; uma escrava por nome Lourença – 550\$000 rs; a quarta parte de um sobrado, à Rua da Candelária nº46, no Rio de Janeiro – 9:000\$000 rs e uma casa térrea na Calçada do Bomfim – 1:000\$000 rs. Ficando assim seu Monte em um total de 15:700\$000 réis. Neste mesmo inventário João Francisco declara que já havia usufruído de alguns desses bens, os quais foram vendidos por ele. Em 8 de fevereiro de 1879 vendeu a casa térrea sita à Calçada do Bomfim, para Jose Pinto da Silva Moreira; em 1869 o escravo de nome Conrado,

---

<sup>271</sup> INVENTÁRIO de Domingos Veríssimo Teixeira Machado. 1874-1876. Arquivo Público do Estado da Bahia, seção Judiciário, série Inventário, estante 8, caixa 3367, maço (-), documento 11, 25 f. f. 16-16v

<sup>272</sup> Colaço de bens: quando um bem, pertencente ao inventariado estava sob usufruto de um de seus herdeiros quando o mesmo ainda era vivo é acrescido à descrição e avaliação como colaço.

<sup>273</sup> INVENTÁRIO de Manoel Lopes Rodrigues e Anna Constança dos Reis Rodrigues, op. cit., f.4v-5

a Domingos Fernandes Moreno & Cia. Em 1874, uma escrava de nome Lourença para Constantino Jose Gonçalves.<sup>274</sup> Infere-se portanto, que tais medidas podem caracterizar uma situação de contenção de despesas ou mesmo de suprimento de necessidades de subsistência própria e de sua família.

Mais tarde, ao falecer sua sogra Faustina de Souza Vieira Machado, em 26 de julho de 1879, sua esposa, Isabel, herda alguns bens que ficaram da herança do falecido pai Domingos Veríssimo, pertencentes ao quinhão de sua mãe. Com o falecimento de Isabel, em 7 de outubro de 1885, tais bens são partilhados entre João Francisco e seus 6 filhos. Os bens, que se acham descritos e avaliados no inventário da mesma<sup>275</sup>, originam-se, portanto, da herança de seus pais, exceto um sobrado à Rua da Barroquinha nº2.

Na partilha dos bens, o quinhão de João Francisco<sup>276</sup>, perfazendo um total de 9:084\$805 réis, ficou sendo o seguinte:

- dívida ativa: o que deve Salustiano Pereira da Silva – 300\$000 réis;
- mobília – 370\$000 réis;
- uma casa à Gambôa, s/nº, Freguesia da Vitória – 3:500\$000 réis;
- de si mesmo, dinheiro proveniente da arrematação da casa à rua do Santo Antonio – 3:286\$259 réis;
- de si mesmo, dinheiro que recebeu – 1:078\$546 réis;
- por quanto libertaram os escravos Lucio e Amélia, no valor de 1:100\$000 réis – 550:000 réis;
- despesas atendidas com o inventário – 2:512\$300 réis.

Com referência a relação de bens acima listadas, faz-se necessário advertir para o fato de Pereira<sup>277</sup> afirmar, com base nesses mesmos bens da falecida esposa de João Francisco, que “o patrimônio do casal, depois de repartido entre os seis filhos, derivava certamente das múltiplas atividades exercidas pelo chefe da família [...]”. Consideramos tal afirmação equivocada, uma vez que, conforme comprova-se pelo que acima foi exposto, tais bens são oriundos da herança de sua mulher e não do fruto de seu trabalho.

---

<sup>274</sup> Idem, f. 23-23v.

<sup>275</sup> INVENTÁRIO de Isabel Ferreira Lopes Rodrigues, op. cit., f.6-9v.

<sup>276</sup> Idem, f. 77-77v.

<sup>277</sup> PEREIRA, Suzana Alice Silva. **A pintura baiana na transição do barroco ao neoclássico**. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia. Salvador, Bahia, 2005. p. 215.

O inventário da finada Isabel Teixeira Lopes Rodrigues<sup>278</sup> também apresenta indícios de o pintor ter vivenciado dificuldades financeiras, evidenciadas, por exemplo, pelo requerimento de venda da casa da Rua Direita de Santo Antonio Além do Carmo, Freguesia de Santo Antonio, no qual informa a necessidade de efetuar tal venda para “satisfazer despesas” do processo do respectivo inventário. Outro exemplo indicatório está em um requerimento no qual João Francisco pede um empréstimo da Caixa Econômica em nome de seu filho mais novo, Sócrates Lopes Rodrigues, por não ter meios para satisfazer as despesas do casamento do referido filho. É interessante mencionar ainda que, no inventário de seu sogro Domingos Veríssimo<sup>279</sup>, consta dos autos de descrição e avaliação de bens, uma casa “trazida a collação<sup>280</sup> pelo coherdeiro João Francisco Lopes Rodrigues”, sita à Rua da Mangueira, Freguesia de Sant’Anna. Deste modo, João Francisco pode ter usufruído da mencionada casa por não possuir outra de sua propriedade, sendo assim, agraciado por seu sogro que, por sua vez, visava o bem estar do casal.

Outro indício que pode comprovar a vida simples e o baixo poder aquisitivo do artista pode ser observado no fato de, nos inventários de suas filhas, não constar bens deixados pelo pintor como herança para as mesmas. Exceto no caso de Maria Isabel Lopes Rodrigues, falecida em 17 de agosto de 1920, encontra-se apenas a menção de “uma casa de sobrado com terreno ao lado deixada por João Francisco Lopes Rodrigues em comum com seus seis herdeiros”<sup>281</sup> Teria sido este o único bem de que dispunha ao falecer? Interrogativa que até o presente não se pode responder, pois não foi encontrado seu inventário, sendo que seu registro de óbito<sup>282</sup> informa que faleceu sem deixar testamento.

Apesar de João Francisco ter lecionado por algum tempo no Liceu de Artes e Ofícios da Bahia e em colégios e casas particulares, ter sido professor e diretor da Escola de Belas Artes no período de 1877-1893, assim como “desenhador da repartição das Obras Públicas da então Província”<sup>283</sup> da Bahia, cargo no qual “se aposentou”<sup>284</sup>, certamente seu salário de

---

<sup>278</sup> INVENTÁRIO de Isabel Ferreira Lopes Rodrigues. op.cit., f. 25, 89

<sup>279</sup> INVENTÁRIO de Domingos Veríssimo Teixeira Machado. op.cit., f. 6

<sup>280</sup> Colação de bens consiste na obrigação de conferir as doações e dotes recebidos em vida, de forma a garantir a igualdade na divisão de legítima entre os herdeiros necessários.

<sup>281</sup> INVENTÁRIO de Maria Isabel Lopes Rodrigues, op. cit., f. 6v.

<sup>282</sup> ASSENTO de óbito de João Francisco Lopes Rodrigues. N.330 11 out. 1893, p. 142-142v. In: **LIVRO 6º de Registro de Óbitos da Freguesia de Sant’anna (1877-1900)**. Arquivo Histórico Municipal de Salvador. Fundação Gregório de Mattos

<sup>283</sup> Segundo Sohsten (1992, p.8), João Francisco Lopes Rodrigues, como desenhador da Repartição de Obras Públicas, “entrou como praticante em 1º de Maio de 1877 e nomeado desenhista efetivo em 5 de janeiro de 1878”.

<sup>284</sup> QUERINO, op. cit., p.78

professor e funcionário público não eram suficientes para o sustento próprio e de seus seis filhos. Na Academia de Belas Artes, por exemplo, nos primeiros anos de funcionamento da recém fundada instituição, trabalhou sem remuneração alguma, assim como os demais colegas, até que fossem aprovados e registrados os estatutos e o Governo da Província pudesse legalmente disponibilizar uma subvenção anual à escola.

Embora não se tenha encontrado seu inventário, pode-se ter uma idéia da precária situação financeira em que vivia João Francisco no final de sua vida através de um discurso proferido por seu filho, Manoel Silvestre Lopes Rodrigues, em 11 de julho de 1917 na Escola de Belas Artes da Bahia, por ocasião da inauguração dos trabalhos da *Sociedade Propagadora das Bellas Artes*<sup>285</sup>. Em tal discurso Manoel menciona que seu saudoso pai, ao falecer, “fechava os olhos em honrada pobreza”<sup>286</sup>.

Silva<sup>287</sup> informa que, João Francisco Lopes Rodrigues era sócio da *Sociedade Montepio dos Artistas da Bahia*<sup>288</sup>. Tal sociedade foi fundada no objetivo de socorro mútuo entre os sócios, efetivado mediante capital “adquirido por meio de jóias, prestações mensais e donativos”<sup>289</sup>. Esta mesma autora, citando os Estatutos desta sociedade, informa a respeito dos seus objetivos, o seguinte:

Mais explicitos ficaram os propositos com a nova redação de 1859: socorrer a aquele de seus socios que por molestia, ou alguma outra circunstancia prescrita neste Estatuto se acharem impossibilitados de proverem aos meios de subsistencia; assim como às viúvas e orfãos e às mães dos socios que falecerem sem deixar filhos<sup>290</sup>

---

<sup>285</sup> Tal discurso encontra-se redigido e assinado por Manoel em um caderno de notas e documentos, referente a fundação desta Sociedade, o qual pertenceu a Mario Torres, um de seus fundadores. Este caderno encontra-se hoje no IGHBA, doado por seu proprietário ao referido Instituto em 20 de agosto de 1933. (TORRES, 1917-1918a)

<sup>286</sup> TORRES, Mário. **Sociedade Propagadora das Bellas Artes**: notas e documentos desde a fundação da S. P. das B. Artes até a morte do seu inspirador, o artista Manoel Lopes Rodrigues. v. 1. Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. Caixa 04, documento 14. 1917-1918a. p. 32

<sup>287</sup> SILVA, Maria da Conceição Barbosa da Costa e. **Montepio dos Artistas**: Elo dos trabalhadores em Salvador. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo do Estado da Bahia, Fundação Cultural, EGBA, 1998. p.27

<sup>288</sup> O artista baiano Jose Rodrigues Nunes, professor de João Francisco Lopes Rodrigues na Aula Pública de Desenho, era sócio protetor da Sociedade Montepio dos Artífices, de onde se originou a Sociedade Montepio dos Artistas devido a uma dissidências entre alguns sócios que foram expulsos e fundaram esta última (SILVA, 1998, p.35-37)

<sup>289</sup> SILVA, op. cit., p.37

<sup>290</sup> ESTATUTO da Sociedade Monte Pio dos Artistas. Bahia, Ponggety, 1859. cap.1. art.2. Arquivo Público do Estado da Bahia. Seção histórica. Fundo: Presidência da Província, Actos do Governo 1861. Livro 972. apud SILVA, Maria da Conceição Barbosa da Costa e. **O Montepio dos Artistas**: Elo dos trabalhadores em Salvador. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo do Estado da Bahia, Fundação Cultural, EGBA, 1998. p.37

De acordo com os parâmetros de poder aquisitivo das famílias baianas oitocentistas, estabelecidos por Katia Mattoso<sup>291</sup> ao pesquisar o universo de inventários baianos do período de 1801 a 1889, tem-se que: as fortunas médias baixas ficavam em torno de 1:100\$000 rs a 2:000\$000 rs; as médias, de 2:100\$000 rs a 10:000\$000 rs, e as médias altas, entre 10:100\$000 rs a 50:000\$000 rs. Com base nisso pode-se definir que, até a morte de sua esposa, em 1885, João Francisco viveu de acordo com uma classe média alta, passando paulatinamente a uma vida mais simples de classe média. Isso decorreu na medida em que foi precisando se desfazer de bens que lhe couberam da partilha, dada à necessidade de satisfazer suas despesas. João Francisco Lopes Rodrigues foi assim um, dentre vários artistas contemporâneos seus, a sofrer as dificuldades inerentes ao labor artístico. Cita-se como exemplo disso também o notório pintor baiano Jose Teófilo de Jesus (1770-1847) – cujo ateliê João Francisco freqüentou como assistente, conforme se verá mais adiante – , que, apesar de ter vivenciado intensa atividade artística, encerrou sua vida em estado de “quase penúria”<sup>292</sup>. Antonio Joaquim Franco Velasco (1780-1833), que transitou nos meios político e religioso da Bahia e foi celebrado como grande retratista de seu tempo, também faleceu sem deixar grande fortuna para a família. Outro grande exemplo disso é o artista baiano mais profícuo de sua geração, Jose Antonio da Cunha Couto (1832?-1844): seu inventário<sup>293</sup>, unificado com o de sua mulher, falecida em 1898, revela terem deixado apenas metade de uma casa com roça, no valor de 18:000\$000 (dezoito contos de réis), a ser partilhada entre os quatro filhos, sendo este valor correspondente à quitação de dívidas vencidas dos impostos da décima. Tal situação não foi diferente entre a maioria dos oficiais e mestres envolvidos no programa de reforma ornamental dos templos da Bahia durante quase todo o século XIX, conforme conclui Freire<sup>294</sup>:

Acreditamos que a maioria dos oficiais e mestres, tanto entalhadores como pintores e douradores, sobrevivia com dificuldades. Um exemplo foi o professor Vitoriano dos Anjos Figueiroa que [...] teve uma velhice de miséria a ponto tal que, em 1869, o pintor Francisco de Paula Marques o encontrou estendido na rua, “prostrado pelo cansaço e pela fome”. Isso inspirou ao pintor a fundação de uma sociedade para o

---

<sup>291</sup> MATTOSO, Kátia M. de Queirós. **Bahia, século XIX**. Uma Província no Império. Rio de Janeiro (RJ): Nova Fronteira, 1992. p.608

<sup>292</sup> NOÇÕES Sobre a Procedência D’arte de Pintura na Província da Bahia. s/a, s/d. 16p. p.4. In: FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. **A talha Neoclássica na Bahia**. v.2. 2000. f. 192. Tese (Doutorado em História da Arte) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto.

<sup>293</sup> INVENTÁRIO de José Antônio da Cunha Couto e Umbelina Peçanha Couto. 1899. Arquivo Público do Estado da Bahia, seção Judiciário, série Inventário, estante 5, caixa 2033, maço 2504, documento 18, f. 1-11.

<sup>294</sup> FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. **A talha neoclássica na Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2006. p. 96



amparo e auxílio dos artistas desvalidos, da qual Vitoriano desfrutou durante dois anos, até sua morte<sup>295</sup>

Apesar de o Brasil passar por consideráveis transformações sócio-econômicas a partir do século XIX, e de experimentar um surto industrial na segunda metade do século,

a economia brasileira continuava organizada em função da produção de gêneros agrícolas para o mercado externo [...] e a Bahia foi marcada por uma fase de profunda depressão econômica de um lado e, de outro, por mudanças significativas para a economia interna. [...] Inserida no contexto de avanço das forças capitalistas, Salvador respondia de forma bastante ampliada às modificações que ocorriam no mundo e no Brasil<sup>296</sup>.

Salvador crescia, as atividades industriais se desenvolviam e evoluíam numericamente em função do aumento da população e de suas necessidades, mas esta evolução não acompanhou o acelerado processo de crescimento demográfico da segunda metade do século<sup>297</sup>. Surge neste ponto a acirrada competição no mercado de trabalho, visto que “escravos de todas as categorias, simples ‘ganhadores’ ou alugados, competiam com a mão-de-obra livre<sup>298</sup> e entre si”<sup>299</sup>.

nos primeiros séculos da colonização, os ofícios nobres<sup>300</sup> eram exercidos por brancos (no início portugueses) de status social de maior relevo, como os militares graduados [...], no decorrer do século XIX, observa-se a tendência ao mais absoluto desprezo do mesmo, à medida que cresce o número de escravos, negros e mulatos livres, atuando nos mais variados ofícios [...]<sup>301</sup>

Assim, neste cenário de transformações sócio-econômicas viveu o pintor João Francisco Lopes Rodrigues até os 68 anos de idade. Faleceu em Salvador (BA) às 00:30h do dia 11 de outubro de 1893, vitimado de “hipertrophia da próstata” conforme atesta o seu registro de óbito (**Anexo O**). No referido atestado, consta o teor da certidão de óbito emitida

<sup>295</sup> BRITTO, Jolumá. História da Catedral. **Diário do Povo**, Campinas, 08/06/1974, p. 15 apud FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. **A talha neoclássica na Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2006. p. 96

<sup>296</sup> LEAL, Maria das Graças de Andrade. **A arte de ter um ofício: Liceu de Artes e Ofícios da Bahia (1872-1996)**. Salvador: Fundação Odebrecht; Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, 1996. p.35

<sup>297</sup> Idem, ibidem, p.39

<sup>298</sup> Trabalhadores livres “distinguem-se pela condição de não estarem atrelados a qualquer proprietário” (como no caso dos escravos); eram em geral “ligados à atividade manual (carpinteiros, pedreiros, ferreiros e outros), ou ainda, prestadores de serviços, não diretamente vinculados à produção, a exemplo dos barbeiros”. (LEAL, 1996, p. 31)

<sup>299</sup> MATTOSO, Kátia M. de Queirós. **Bahia: século XIX, uma província no Império**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. p.537

<sup>300</sup> Havia naquela época os ofícios considerados nobres, como o de ourives e marceneiros, e outros considerados secundários, como sangrador, barbeiro, parteiro, chapeleiro, padeiro, sombreiro, corrieiro, ferreiro, serralheiro, alfaiate, etc. (LEAL, 1996, p.31)

<sup>301</sup> LEAL, op. cit., p.31

pelo Dr. Eduardo Dotto<sup>302</sup>, apresentada por seu filho Dr. Sócrates Lopes Rodrigues para registro de falecimento. Segundo Sohsten<sup>303</sup>, o pintor foi sepultado junto à finada esposa na carneira 12 do Cemitério da Quintas dos Lázaros, da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Rua do Passo. Seus restos mortais foram trasladados para o interior da Igreja do Mosteiro de São Bento da Bahia, conforme se verifica na atualidade a lápide de seu jazigo<sup>304</sup>, postada de frente para o altar de Nossa Senhora das Angústias. (Figuras 32 e 33).



**Figura 32**  
Lápide do Jazigo Perpétuo de João Francisco Lopes Rodrigues e sua família  
Igreja do Mosteiro de São Bento da Bahia.



**Figura 33**  
Jazigo Perpétuo de João Francisco Lopes Rodrigues e família, em frente ao altar de Nossa Senhora das Angústias.  
Igreja do Mosteiro de São Bento da Bahia

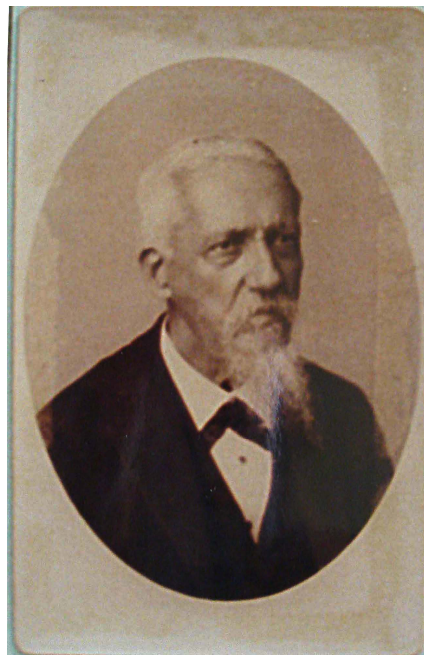
<sup>302</sup> Dr. Eduardo Dotto foi professor de anatomia na Academia de Belas Artes da Bahia, instituição de ensino superior das artes da qual foi João Francisco seu co-fundador.

<sup>303</sup> SOHSTEN, Florence Lebran von. Proposta de documentação para exposição temporária no Museu de Arte da Bahia. Exposição João Francisco Lopes Rodrigues. 1992. **Monografia** (Graduação em Museologia) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador. In: Arquivo do Museu de Arte da Bahia. Pasta João Francisco Lopes Rodrigues. p. 10

<sup>304</sup> A informação do traslado e da localização da lapide do jazigo perpetuo do pintor João Francisco foi fornecida pela senhora Denacy Philocreon Castro Lima por ocasião de minha visita à sua residência, em 03 de abril de 2007.

Contemporâneo seu, Manoel Raymundo Querino, aluno-fundador da Academia de Belas Artes da Bahia, referindo-se sobre a ocasião da inumação do corpo do professor João Francisco, relata que:

[...] na ocasião de ser inhumado o corpo do professor Lopes Rodrigues, no cemiterio da Quinta dos Lázaros, duas personagens proeminentes da dita Escola, lamentando o passamento desse professor dissera uma: “Agora, o que será da Escola?” – “Fechar as portas e entregar as chaves ao Governo”, atalhou a outra: “Com a ausencia de Canyzares e o fallecimento de Lopes Rodrigues, pae, a Escola cahiu em decadencia”<sup>305</sup>.



**Figura 34**  
**João Francisco Lopes Rodrigues**  
Fotografia (reprodução)  
Arquivo Histórico da EBA-UFBA

Na Academia de Belas Artes da Bahia, estando a congregação reunida em 27 de outubro de 1893<sup>306</sup>, o professor Austríliano Francisco Coelho propõe que, “em homenagem a memória e aos relevantíssimos serviços prestados pelo professor João Francisco Lopes Rodrigues, dê-se ao Salão dos Gessos a inscrição de – Galeria Lopes Rodrigues –”, proposta unanimemente aceita.

---

<sup>305</sup> QUERINO, op.cit., p.124-125

<sup>306</sup> ACTA da Sessão de 27 de Outubro de 1893. p. 142-143 In: **LIVRO para as actas das Sessões da Congregação da Academia de Bellas Artes da Bahia 1878-1895**. Salvador (BA): Academia de Belas Artes da Bahia, 1893. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes da UFBA, 2008. p. 143

Segundo informa Valladares<sup>307</sup>, após o falecimento de João Francisco Lopes Rodrigues foram expostas na Escola de Belas Artes “mais de cem telas de sua autoria: cópias de Leonardo, Rafael, Murillo e outros mestres; retratos de pessoas conhecidas; grande número de cópias de cromos, e vários estudos originais sobre natureza morta, paisagens, etc.; também muitas aquarelas e estudos a nanquim.” Mais adiante, ao focar a atuação e produção artística de João Francisco, apresentam-se algumas dessas obras encontradas na atualidade, sendo uma a cópia da *Última Ceia* de Da Vinci (Figura 41), pertencente ao coleção particular de Denacy Philocreon Castro Lima.

#### 4.1.2 Vida artística e aspectos de contexto histórico-cultural

Para compreender a atuação e produção artística do pintor João Francisco Lopes Rodrigues faz-se necessário situá-lo no contexto histórico-cultural de sua época, sobretudo no que tange à produção artística de seu tempo e seus protagonistas.

Conforme citamos Flexor<sup>308</sup> no item 2, esta autora relata que a pintura na Bahia na primeira metade do século XIX ainda era feita seguindo os moldes das corporações medievais, embora os artistas, “desde o século XVI [...] não dependessem do controle das Câmaras, como acontecia com os ofícios mecânicos” [...], e os ateliês possuíam “a mesma estrutura e funcionamento das tendas ou oficinas dos artesãos”. Esta mesma autora diz ainda que, estampas e obras dos grandes mestres serviam de modelos, de modo que a mestria só era alcançada quando a cópia era apresentada a mais perfeita possível quando comparada à obra do grande mestre. A aprendizagem acontecia, portanto, nos ateliers dos mestres e na prática.

Segundo Freire<sup>309</sup>, a “cultura de formação e a prática laboral dos oficiais mecânicos, inclusive dos ofícios artísticos, transferiram-se de Portugal para o Brasil com maior ou menor fidelidade conforme o ofício, necessidade social e permissão da Coroa Portuguesa.” Segundo

---

<sup>307</sup> VALADARES, José. **A Galeria Abbott**: primeira pinacoteca da Bahia. Bahia: Museu do estado, Secretaria de Educação, 1951. p. 43

<sup>308</sup> FLEXOR, Maria Helena Ochi. Academia Imperial de Belas Artes: “inspiração” da Academia de Belas Artes da Bahia. In: 180 anos de Escola de Belas Artes, 1996, Rio de Janeiro. **Anais ...** Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. p.281

<sup>309</sup> FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. **A talha neoclássica na Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2006. p. 66

este mesmo autor, ao citar Ferreira Alves<sup>310</sup> informa que “o jovem aprendiz era colocado por seu pai ou tutor sob a responsabilidade de um mestre, mediante a lavratura de um contrato em que, através de várias cláusulas, eram determinados direitos e deveres de cada uma das partes.” Citando esta mesma autora, Freire diz ainda que “a idade de ingresso do aprendiz numa oficina variava entre 11, 14, 15, 16, 17, 18 e 21 anos.” Do mesmo modo, Freire informa também que “após seis anos de trabalho como oficial de uma oficina sob orientação de um mestre, comprovados por certidão, poderia requerer exame para passar à condição de mestre.”

Entretanto, conforme observa Freire<sup>311</sup>, em Salvador havia “diferenças na aplicação do padrão português nas diversas regiões brasileiras”, de modo que “o padrão aproximava-se daquele vigente em Lisboa, com adaptações apropriadas à realidade da cidade.” Conforme Maria Helena Flexor<sup>312</sup>, não havia, em Salvador, cumprimento rígido dos regimentos ou posturas hierárquicas dentro das oficinas, de maneira que era comum haver a presença de aprendizes nas tendas de oficiais que, portanto, não necessariamente eram mestres.

Os registros referentes à instrução artística de João Francisco Lopes Rodrigues na seara do desenho e pintura constam das informações presentes em um manuscrito anônimo intitulado *Noções sobre a procedência d'arte de pintura na Bahia*<sup>313</sup>, onde se lê o seguinte:

[...] Alumnos da aula publica de desenho, e / discipulos especiaes do professôr Jose Rodrigues Nunnes: [...] Joao Francisco Lopes / Rodrigues, habil retratista, e pintor de esmerada pratica, em / que á correcção do desenho, reúne a limpidez de suas / tintas, resultando naturalidade de effeito, quer das car- / nes, quer dos trajes e accessorios de seus acabados retratos. Por algum tempo tambem frequentou o distincto mestre / Theophilo de Jesus<sup>314</sup>

Segundo Querino<sup>315</sup>, as Aulas Públicas de Desenho foram instituídas em 20 de maio de 1813, e ministradas, enquanto durou, por três pintores, a saber: o português Antonio da Silva Lopes, os baianos Antonio Joaquim Franco Velasco, nomeado lente substituto em 1821 e efetivado em 1825, e Jose Rodrigues Nunes, discípulo de Velasco. Este mesmo autor

<sup>310</sup> FERREIRA-ALVES, Natália Marinho. A arte da talha no Porto na época Barroca; artistas e clientela. Materiais e técnica. Porto: Arquivo Histórico/Câmara Municipal do Porto, 1989. v.1, p. 69-70, 73. apud FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. **A talha neoclássica na Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2006. p. 66, 68

<sup>311</sup> FREIRE, op. cit., p.70

<sup>312</sup> FLEXOR, Maria Helena Ochi. **Oficiais mecânicos na cidade do Salvador**. Salvador: Prefeitura Municipal de Salvador/Departamento de Cultura/Museu da Cidade, 1974. p. 26

<sup>313</sup> Segundo Flexor (2001, p.334-335), este manuscrito anônimo seria “o primeiro estudo sobre a arte baiana”, sendo seu texto atribuído ao pintor baiano Jose Rodrigues Nunes e, segundo o pesquisador Carlos Ott, escrito entre 1866 e 1876. Esta mesma autora diz ainda que o autor de tal manuscrito se baseou na tradição oral para compor seu conteúdo que compreende notícias e indicações biográficas dos pintores e escultores.

<sup>314</sup> NOÇÕES Sobre a Procedência D'arte de Pintura Na Província da Bahia apud FREIRE, op.cit., p. 200

<sup>315</sup> QUERINO, Manoel Raymundo. **As artes na Bahia** (Escorço de uma contribuição historica). Bahia: Typ. E Encadernação do Lyceu de Artes e Offícios, 1909. p.43-48

informa ainda que, procuravam a Aula Pública de Desenho “não só quem queria seguir a carreira artística, mas também amadores, filhos de pessoas bem colocadas”<sup>316</sup>.

O local exato onde foram iniciadas as atividades da Aula Pública de Desenho é desconhecido, tendo-se apenas o registro informado por Querino<sup>317</sup> quando informa que “[...] em 28 de março de 1828, inaugurou-se a aula de desenho no Convento de S. Francisco [...], informação a qual Barbosa<sup>318</sup> afirma que “não foi comprovada em documentos ou em publicações de outros autores”. Entretanto, Barbosa confirma a existência das atividades da Aula Pública de desenho no Convento de São Francisco da Bahia ao citar um texto intitulado “Corografia, ou abreviada historia geográfica do Império do Brasil.”<sup>319</sup> Segundo o mesmo existiam as seguintes cadeiras, pagas pela Nação: retórica, filosofia, geometria, grego e desenho, cuja aula se achava estabelecida em um dos salões do Convento de S. Francisco. Outra evidência encontrada por este autor se encontra no documento referente à “Falla recitada na abertura da Assembléa Legislativa da Bahia pelo presidente da província, o doutor João Mauricio Wanderley”<sup>320</sup>, na qual é apresentado o quadro demonstrativo “Relação da despesa feita até o ultimo de dezembro de 1853 pela cifra do §16 Artigo 1 da Lei Provincial nº 454, votada para Obras Publicas”. Neste quadro são apresentadas as despesas feitas pela província até dezembro de 1853 no qual se pode verificar a “Aula de Desenho em S. Francisco” pela cifra de “88\$660”. (Ver **Anexo P**)

Manoel Raymundo Querino faz algumas críticas negativas com referência ao método de ensino do primeiro professor da Aula Pública de Desenho, Antonio da Silva Lopes, dizendo que o mesmo “parecia não ter método de ensino ou vocação para o cargo em que fora investido. O processo era muito moroso, consumiam os alumnos seis mezes desenhando uma cabeça de tamanho natural [...]”. Além disso, conforme tudo indica, tal professor revelou-se irresponsável diante de suas obrigações perante a dita cadeira, chegando a abandoná-la sem

---

<sup>316</sup> Idem, p.47-48

<sup>317</sup> QUERINO, **Artistas baianos**. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 1909. p. 52

<sup>318</sup> BARBOSA, Robson Luiz Santana. A Paixão de Cristo e os Milagres do Bonfim segundo Franco Velasco. 2005. **Dissertação** (Mestrado em Artes Visuais) Universidade Federal da Bahia – UFBA, Escola de Belas Artes – EBA. Salvador, Bahia. f.53

<sup>319</sup> COROGRAFIA, ou abreviada historia geográfica do Império do Brasil. Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. n.55, 1929. p.153 apud BARBOSA, Robson Luiz Santana. A Paixão de Cristo e os Milagres do Bonfim segundo Franco Velasco. 2005, f. 53 **Dissertação** (Mestrado em Artes Visuais) Universidade Federal da Bahia – UFBA, Escola de Belas Artes – EBA. Salvador, Bahia.

<sup>320</sup> RELAÇÃO da despesa feita até o ultimo de dezembro de 1853 pela cifra do §16 Artigo 1 da Lei Provincial nº 454, votada para Obras Publicas. In: **Falla recitada na abertura da Assembléa Legislativa da Bahia pelo presidente da provincia, o doutor João Mauricio Wanderley, no 1º de março de 1854**. Bahia, Typ. de Antonio Olavo da França Guerra e Comp., 1854. Brazilian Government Document Digitization Project. Disponível em: <<http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/117/000129.html>>. Acesso em: dez. 2007.

comunicar nada ao Governo. Tais fatos são constatados e confirmados por Barbosa<sup>321</sup>, ao transcrever o documento “Provimento a Antonio Joaquim Franco Velasco para lente de Desenho”, constante no “*Livro de Termo e Posse de Cargos*”<sup>322</sup>, no qual se lê o seguinte:

Constando, que ate o presente esta sem exercicio a Cadeira/ de Desenho desta cidade, ou por negligencia do Proprietario,/ que ate hoje se não tem appresentado a este Governo, depois/ da feliz restauração da Cidade, ou por indesposição absolu/ta, dos alumnos, e convindo que a mencionada Cadeira pres-/ta ao Publico as atividades correspondentes ao fim para que/ foi criada. O Governo Provisório desta Provincia --- por bem,/ Que entre na efectividade della Antonio Joaquim Fran-/co Velasco, o qual tem a substituição, e expectativa que/ lhe foi conferida por Carta Regia de vinte e um de Novembro de mil oitocentos e vinte, visto concorrerem naquelle substituto/ todos os requisitos necessarios para o bom desempenho de suas/ obrigações, e grande habilidade, que menciona naquella/ cita Carta regia; e haverá da Fasenda Pública o ordenado/ que lhe compete, ---- na Secretaria deste Governo/ o ---- do Estado. Este se registrará nos Livros da Secre-/ taria do Governo, nos da junta da Fazenda e onde mais/ tocar. Palacio do Governo da Bahia treze de Agosto de mil oitocentos e vinte e três. [...]

Em acordo com as conclusões de Barbosa, verifica-se que no documento acima transcrito, a Carta Regia de 21 de novembro de 1820 revela que “o pintor já estava apto a assumir a cadeira de desenho”, entretanto, sua nomeação só aconteceu em 13 de agosto de 1823, “período em que Antonio da Silva Lopes retirou-se para Portugal, acompanhando as tropas do Gen. Madeira”. Barbosa informa ainda que, ao citar Cavalcanti<sup>323</sup>, somente em 5 de março de 1825, obteve Velasco sua nomeação efetiva para a Cadeira de Desenho. Tal nomeação resultou de uma solicitação feita pelo próprio Velasco através de um ofício, datado de 17 de maio de 1816, dirigido ao Conde dos Arcos, conforme comprova Barbosa ao transcrever o este documento, no qual se lê o seguinte:

Diz Antonio Joaquim Franco Velasco, Proffesor de pintura em a Cidade da Bahia, que tendo applicado desde tenros annos aquella Nobre Arte de Pintura e Desenho, e está de presente exercitando de geral louvor, e reputação. Mas porque o Supplicante dezeja ardentemente ser útil ao estado, e a seus compatriotas, e no mesmo paço ellevar-se, quanto possivel seja, àquele grão de perfeição que constitui os Mestres da Arte [...] recorre por isso o Supplicante a V. A. R. Para que seja servido de Fazer-lhe a Graça, e mercê de Nomear Lente Substituto da referida Aula, para substituir o actual Lente nos seus legítimos impedimentos sem vencimento de honorario, ou estipendo algum, ficando unicamenteo Supplicante

<sup>321</sup> BARBOSA, op.cit., f. 51

<sup>322</sup> PROVIMENTO a Antonio Joaquim Franco Velasco para lente de desenho. 1823. Doc. 1055 – Licenças, nomeações, cartas. Arquivo Público do Estado da Bahia – APEB. Seção Judiciária. fl. “A” In: BARBOSA, Robson Luiz Santana. **A Paixão de Cristo e os Milagres do Bonfim segundo Franco Velasco**. 2005. f. 178. Anexo N Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) Universidade Federal da Bahia – UFBA, Escola de Belas Artes – EBA. Salvador, Bahia.

<sup>323</sup> CAVALCANTI, 1974, p.505 Apud Barbosa, op. cit. , p. 53

com imediata e futura sucessão ao lugar de Lente, todas as vezes que este venha a vagar por qualquer motivo que seja.<sup>324</sup>

Franco Velasco permaneceu neste cargo até 1833, ano de seu falecimento segundo o seu registro de óbito.<sup>325</sup>

Ainda a respeito de Franco Velasco, Querino diz o seguinte:

Tendo ficado órfão de pai, depois de concluído o curso primário, foi entregue ao pintor Jose Joaquim da Rocha, que o recebeu de bom grado; e conhecendo o natural pendor do discípulo facilitou-lhe os meios de estudar a arte que mais tarde soube honrar, distinguindo-se entre os mais notáveis [...] em consequência da facilidade que já possuía de copiar a natureza, pois o retrato era tirado ao natural, não existindo naquela época a fotografia e conhecendo que só a natureza lhe podia servir de modelo, divorciou-se inteiramente do estilo do mestre e imprimio novo, firmando na liberdade do pincel e na força da imaginação de que era dotado. Seus trabalhos apresentam, tanto na expressão como no relevo, um estilo novo, uma escola mais adiantada, que o tornou notável pela fecundidade, vigor e energia do pincel [...].<sup>326</sup>

O autor (anônimo) de *Noções sobre a procedência d'arte de pintura na Bahia* informa os nomes dos discípulos de Velasco, dos quais, destaca-se aqui aquele que viria a ser professor de João Francisco Lopes Rodrigues nas Aulas Públicas de Desenho, o já citado Jose Rodrigues Nunes<sup>327</sup>. Nunes substituiu seu mestre Velasco, por ocasião do falecimento do mesmo, conquistando o 1º lugar no concurso para professor da cadeira pública de desenho. Nele concorreram também outros dois condiscípulos de seu mestre: Jose Joaquim da Rocha Bastos e Bento Jose Rufino Capinam, ficando Bastos com o 2º lugar.

Ao consultar o “Livro de Juramento e Posse de Cargos”, Barbosa<sup>328</sup> informa que não encontrou no mesmo o nome de Jose Rodrigues Nunes.

A respeito de Jose Rodrigues Nunes, Carlos Ott<sup>329</sup> o insere no hall dos pintores “plagiadores”, existentes na Bahia desde o período colonial e estendendo-se até a segunda metade do século XIX. Ott diz ainda que Nunes gostava mais de fazer cópias dos antigos mestres da pintura a fazer suas próprias criações, tendo uma produção enorme e reveladora de um “pintor terrivelmente medíocre [...] cuja atividade profissional conhecemos desde 1818-

---

<sup>324</sup> Pedido de Franco Velasco para ser nomeado de lente substituto da cadeira de Desenho. Arquivo Público do estado da Bahia. Doc. 118. Ordens Regias de 1816-1817. In: BARBOSA, op. cit., Anexo M.

<sup>325</sup> Barbosa revela ser enigmática a data de falecimento de Franco Velasco, pois encontra-se no seu registro de óbito, no Livro de Óbitos da Freguesia da Sé, o ano de 1833 para seu falecimento, enquanto que em seu inventário consta o ano de 1866. (Barbosa, op. cit., p.54-55)

<sup>326</sup> QUERINO, op. cit., p.43-45

<sup>327</sup> NOÇÕES Sobre a Procedência D'arte de Pintura na Província da Bahia apud FREIRE, op.cit., p. 199

<sup>328</sup> BARBOSA, loc. cit.

<sup>329</sup> OTT, Carlos. **História das Artes plásticas da Bahia (1550-1900)**. Pintura. Salvador: Alfa Gráfica, 1993 v.3 p. 48



1876, morrendo cinco anos mais tarde, mostra que os empregadores baianos não sabiam distinguir pintura boa de ruim”. E continua Ott dizendo que Nunes “[...] sucedeu seu mestre Antonio Joaquim Franco Velasco na cadeira de desenho da Escola de Belas Artes da Bahia<sup>330</sup>, embora nem soubesse desenhar corretamente, não tendo conhecimento da anatomia humana”, bem como, “não aprendeu com Franco Velasco a fazer suas composições como este mostra em painéis da igreja de St. Ana[...]”, e “[...] na ‘Transfiguração de Cristo no Tabor’ José Rodrigues Nunes plagiou escandalosamente[sic] a parte superior do quadro respectivo do Vaticano de Rafael.”

Julgamento depreciativo das pinturas sacras de Jose Rodrigues Nunes é encontrado nas palavras do crítico de arte Jose Roberto Teixeira Leite<sup>331</sup> referentes ao verbete do pintor, no qual se lê o seguinte:

Em suas composições religiosas, é pintor apenas discreto, desenhando frouxamente e colorindo mal; como retratista, contudo elevou-se por vezes a níveis insuspeitados. O Museu de Arte da Bahia possui alguns dos Passos de uma Via Sacra por ele executado, exemplo característico de sua arte algo rústica e pesada, em que as figuras, como bonecos artarracados, movem-se numa atmosfera rarefeita, fiéis embora a uma composição bem amarrada – o que alias não admira, porque copiada.

Não obstante esses dois estudiosos das artes brasileiras formularem críticas desfavoráveis à obra de Nunes, se faz necessário sobrepor ressalvas a tais atitudes de julgamento observando-se que, tanto Ott quanto Leite elaboram suas respectivas críticas sob uma ótica academicista (da perfeição do desenho, das capacidades de copiar os grandes mestres, do culto ao belo), chegando mesmo a empregar, no caso de Ott, expressões grosseiras e depreciativas, tais como "pintor bem medíocre", "mediocridade de produção" ou "não entendia de perspectiva", ao avaliar as capacidades artísticas do pintor Jose Rodrigues Nunes e de outros tantos pintores que não seguissem as regras (cânones) acadêmicas.

Quanto à questão da cópia, esta era uma prática originária dos moldes medievos citados anteriormente, que perdurou durante quase todo o século XIX na Bahia, como aspecto inerente à produção e ao ensino (particular e acadêmico), onde a capacidade de copiar ainda era tida como parâmetro de avaliação do mérito dos pintores e dos alunos. De acordo com

---

<sup>330</sup> Certamente Ott deveria estar se referindo a Aula Pública de Desenho, pois na época de Nunes e Velasco não existia ainda a Academia de Belas Artes (de 1877, e que passa a se chamar Escola de Belas Artes em 1895), bem como pela própria questão citada de ser professor substituto de Velasco na cadeira de desenho, fato que ocorreu nas Aulas Públicas de Desenho, conforme já mencionado.

<sup>331</sup> RODRIGUES NUNES, José (1808-81) In: LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário Crítico da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro (RJ): Artlivre, 1988. p.451

Leite<sup>332</sup>, “a prática da cópia acompanhou o homem em toda a história, independentemente da civilização ou nação, fundamentando os pilares pedagógicos da escrita, do aprendizado oral e da produção artística”. Deste modo, a cópia caracterizou-se num processo que “todo aspirante a artista deveria passar seja na Europa ou no Brasil”, alicerçando o aprendizado do artista na reprodução das obras dos grandes mestres consolidados pela tradição.

Outro fato, imperativo frente à tal questão, está na influência exercida pelo clero e ordens religiosas e leigas na produção artística. A mesma restringia fortemente a liberdade de criação fazendo prevalecer pressupostos para a produção artística, tais como a obediência às orientações teológicas que, muitas vezes, determinavam uma reprodução literal, ou aproximada, de estampas e gravuras importadas. Além das estampas, outras fontes de orientação para a produção iconográfica religiosa estavam presentes nos parâmetros fixados pela Igreja Católica: seus dogmas, obras literárias, lâminas, missais, catecismo e riscos de desenhos.

A respeito dos missais católicos utilizados como fontes iconográficas da pintura mineira, Alex Fernandes Bohrer<sup>333</sup>, em estudo sobre a relação das obras do artista mineiro Manoel da Costa Ataíde<sup>334</sup> (1762-1830), descreve como eram estas publicações, do seguinte modo:

Um antigo missal romano comum apresentava sempre a mesma estrutura básica: uma capa (com o nome completo do missal, a cidade de impressão, a tipografia, a data e, em grande número dos missais, uma pequena gravura), uma contra-capas (muito semelhante à capa), uma apresentação em latim (feita por um ou mais papas), textos litúrgicos (também em latim), partituras de músicas sacras, pequenas ilustrações, tudo entremeadado por gravuras principais.

As gravuras principais, referidas acima por Bohrer, “ocupam geralmente toda a página e têm dimensão média de 16 x 25 cm. Os temas destas gravuras principais obedeciam à liturgia vivida pela Igreja durante o ano”<sup>335</sup>. Este mesmo autor continua descrevendo os

---

<sup>332</sup> LEITE, Reginaldo da Rocha. A prática da cópia no ensino artístico acadêmico: revisão crítica e análises da metodologia pedagógica. In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 26., 2006, São Paulo. **Anais ...** Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2007. p. 518.

<sup>333</sup> BOHRER, Alex Fernandes. Mecenato e Fontes Iconográficas na Pintura Colonial Mineira: Ataíde e o Missal 34. In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 24., 2005, Belo Horizonte. **Anais ...** Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2005. 1 CD-ROM. p.2

<sup>334</sup> Manoel da Costa Ataíde (1762-1830), mais conhecido por Mestre Ataíde, é considerado um dos mais importantes nomes da pintura mineira do início do século XIX. Pintor, dourador, encarnador e entalhador, realizou trabalhos singulares como a encarnação das estátuas em madeira dos Passos da Paixão, esculpidas por Aleijadinho para o Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo/MG” (CAMPOS, 2005).

<sup>335</sup> BOHRER, op. cit., p.2 (Nota 7 de rodapé).

missais informando a distribuição das gravuras dentro da estrutura dos mesmos, obedecendo a seguinte ordem de apresentação nos originais:

1. Anunciação; 2. Natividade; 3. Epifania (Adoração dos Magos); 4. Crucificação;
5. Ressurreição; 6. Ascensão de Cristo; 7. Pentecostes; 8. Santa Ceia; 9. Assunção da Virgem; 10. Santíssima Trindade e Todos os Santos (geralmente em uma movimentada visão celeste)<sup>336</sup>

Com base na repetição destas gravuras, Bohrer<sup>337</sup> identificou 39 missais presentes nos arquivos paroquiais de Nossa Senhora do Pilar (30 missais remanescentes) e de Nossa Senhora da Conceição de Ouro Preto (9 missais remanescentes). Para facilitar a identificação dos missais e catalogá-los conforme o interesse da pesquisa, Bohrer atribuiu um número a cada impresso constante nos inventários dos arquivos paroquiais de Nossa Senhora do Pilar e Nossa Senhora da Conceição da Casa dos Contos, de maneira que, naqueles com numeração 34 e 37, foram encontradas, respectivamente, 10 edições (1781 à 1818) e 6 edições (1851 à 1889). “O *Missal 34* é um dos poucos em que as gravuras trazem assinaturas”, e “o *Missal 37*, por exemplo, foi um dos poucos encontrados na segunda metade do século XIX em que as gravuras ainda apresentam valor estético”<sup>338</sup>.

Das gravuras constantes no *Missal 34*, este mesmo autor identifica as seguintes assinaturas:

Dos cinco nomes citados, pelo menos três são gravadores conforme se conclui pela palavra “Sculp.”, de esculpido – alusão ao artista que ‘esculpiu’ a gravura. São eles N.J.Cordeiro, G.F.Machado e Queiroz. Os outros nomes citados são os de J.C.Silva e Silva F.[...]

Quanto ao *Missal 37*, refere o seguinte:

Supomos que o *Missal 37* está para o século XIX assim como o *Missal 34* está para o século XVIII – é claro que com abrangência mais limitada se comparada com a produção artística do século XVIII e primeiro quartel do século XIX. O segundo missal mais encontrado foi o *Missal 37* e as datas de suas edições variam de 1851 a 1889, portanto abrangendo a segunda metade do século XIX. Este missal possui também a peculiaridade – a exemplo do 34 – de ter suas gravuras assinadas<sup>339</sup>.

Ao se reportar à clientela dos artistas que indicavam, ou mesmo determinavam, a utilização destas gravuras como modelo para os trabalhos contratados, Bohrer diz o seguinte:

Gravuras consideradas belas pelos que as viam nos missais deveriam servir de modelos para artistas contratados para ornamentar as construções. Era uma forma do comitente (seja ele uma irmandade, ordem, a Igreja ou um particular) de mostrar

<sup>336</sup> Idem, ibidem, p.3

<sup>337</sup> Idem, ibidem., p.3-6

<sup>338</sup> Idem, ibidem, p.4 (Nota 13 de rodapé).

<sup>339</sup> Idem, ibidem, p.6

bom gosto, impressionar os espectadores acostumados a admirar aquelas imagens em pequenas dimensões e de se manter atualizado frente às ‘modas’ vindas da Europa.

Luis de Moura Sobral<sup>340</sup> ao tratar de um estudo de caso referente à pintura do teto da Igreja de São Francisco da Bahia, exemplifica algumas das fontes mais conhecidas para fins de produção artística religiosa: orientações dos “Exercícios Espirituais” de Inácio de Loyola para a representação da infância e vida pública de Jesus Cristo; a “Bíblia Pauperum” e o “Speculum Humanae Salvationis” para o método alegórico de interpretação das escrituras.

Outro exemplo citado por diversos autores<sup>341</sup> está na existência de manuais iconográficos em Salvador, dos quais se tem conhecimento através do volume “Perspectivae pictorum atque architectorum” de autoria de Andréa Pozzo, integrante do acervo bibliográfico do Mosteiro de São Bento da Bahia.

Campofiorito<sup>342</sup> diz que “as ilustrações dos missais e gravuras calcadas em telas famosas eram isentas de cores, dadas as condições das artes gráficas de então. Os quadros que nelas apareciam eram apenas registrados por seus valores tonais monocromáticos”, o que abriria oportunidades para o pintor colorir com maior liberdade. Entretanto, existem registros na Bahia da existência de fontes iconográficas coloridas, conforme informa a pesquisadora Marieta Alves<sup>343</sup> ao citar que, em 1845, para o ornamento da Ordem Terceira de São Francisco, a Mesa Diretora dessa Ordem comprou da firma Gex & Decosterd Freres, um conjunto de 14 quadros, “de molduras doiradas, pintados ou estampados a óleo, contendo a viasaca [sic], sendo o custo de cada hum quadro quatro mil e oito centos reis”, totalizando 67\$200 reis. Sendo de “commodo preço”, a mesa recomendou a aquisição<sup>344</sup> dos mesmos e que “fossem guardadas para não ficarem sujeitas a empréstimos”. Alves<sup>345</sup> menciona ainda outras aquisições de fontes iconográficas feitas pela mesma Ordem Terceira de São Francisco:

→ em 1862, a compra de **28 estampas** coloridas, colocadas no claustro;

---

<sup>340</sup> SOBRAL, Luís de Moura. Eva-Maria, Tota Pulchra: narração e alegoria nas pinturas do teto de S. Francisco de Salvador. In: **Congresso de História da Bahia**. 4., 2001, Salvador. **Anais ...** Salvador: Instituto Geográfico e Histórico da Bahia; Fundação Gregório de Matos, 2001. p.175

<sup>341</sup> OTT, Carlos. **História das Artes plásticas da Bahia (1550-1900)**. v.3 (Pintura). Salvador (BA): Alfa, 1993. p. 6; FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. **A talha neoclássica na Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2006. p. 352.

<sup>342</sup> CAMPOFIORITO, Quirino. **A pintura remanescente da colônia (1800-1830)**. Série especial. Coleção História da Pintura Brasileira. v.1. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. p.21

<sup>343</sup> ALVES, Marieta. **Historia da Veneravel Ordem 3ª da Penitência do Serafico Pe. São Francisco da Congregação da Bahia**. Bahia: Imprensa Nacional, 1948. p.182

<sup>344</sup> Alves informa que estes foram substituídos 24 anos depois. (ALVES, op. cit., loc cit.).

<sup>345</sup> ALVES, op. cit., p. 182, 186, 189-190.

- em 1863, foi enviado de Roma pelo Padre Geral, em sinal de reconhecimento pela parte que esta Ordem Terceira tomou na canonização dos “Santos Mártires do Japão, não só uma Relíquia do corpo de S. Martinho [...] assim como uma grande **Estampa** [...]” dos mesmos santos;
- em 1864, compra de **25 grandes estampas** pela quantia de 100\$000 reis;
- em 1868, “o irmão Antônio Joaquim de Freitas ofereceu a O. 3ª um quadro representando a bênção de São Francisco moribundo à cidade de Assis”, reproduzido de **uma pintura de León Benouville**;
- em “Ata de 18 de Abril de 1869”, há o registro da compra de 14 quadros da via sacra, **reproduções em litocromia** da pintura de Charles Émile Wattier, pelo valor de 250\$000 rs;
- em “Ata de 11 de Abril de 1886”, há o registro de compra, por 165\$000 rs, de quatro grandes quadros de “estampas finíssimas”, com moldura dourada, representando “‘La Création’ e Naissance du Christ’, de Gosse, ‘Le dernier soupir du Christ’ e ‘Le jugement dernier’, de Gué”

Marieta Alves registra que, graças a grande aceitação das litografias francesas no mundo inteiro, “reproduziram-se e popularizaram-se os mais belos quadros de Gosse, Dubufe, Benouville, Jalabert e muitos outros artistas, sobretudo franceses. Na Bahia, inúmeras igrejas conservam [...] estampas gravadas por Jazet e impressas na grande casa de Adolfo Goupil”<sup>346</sup>

Com referência ao uso dessas fontes iconográficas Freire<sup>347</sup> informa o seguinte:

Em Portugal e na área de sua influência, as gravuras avulsas serviam de fonte principal de atualização estilística, pois provinham dos grandes centros europeus de invenção e edição como Itália, França, Holanda e Alemanha. [...] Esses meios não só serviam para atualizar os estilos, mas sobretudo para informar composições e figuras de cenas narrativas representadas na pintura e na azulejaria.

Ao referir os trabalhos de talha na ornamentação das igrejas, este mesmo autor diz que, “o uso dessas dessas fontes iconográficas não implicavam necessariamente cópias servis dos modelos e soluções, mas freqüentemente fornecia”

o sustentáculo inspirativo para os elementos compositivos, arquitetônicos e decorativos do retábulo [ou das demais peças de talha]. Contudo, não há uma normatividade: na manipulação desses elementos o artista joga com sua experiência e criatividade, conferindo às obras uma individualidade<sup>348</sup>

---

<sup>346</sup> ALVES, op. cit., p. 190

<sup>347</sup> FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. **A talha neoclássica na Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2006. p.350

<sup>348</sup> EUSÉBIO, Maria de Fátima dos Prazeres. **Retábulos Joaninos no concelho de Viseu**. Porto, 1998, f. 350, 3v. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Faculdade de Letras da Universidade do Porto apud FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. **A talha neoclássica na Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2006.

Na pintura, esta “inspiração” através da cópia é aferida por Luis de Moura Sobral<sup>349</sup> acontecendo desde o século XVII na Bahia, conforme atesta este autor ao analisar uma série de composições, realizadas pelo pintor jesuíta Domingos Rodrigues<sup>350</sup>, para a capela-mor da Igreja do Colégio dos Jesuítas, hoje Catedral Basílica. Estas composições constam de 18 “óleos sobre madeira, de 130 por 130 centímetros, representando episódios da vida de Jesus, cronologicamente ordenados desde a Anunciação até à Ressurreição de Lázaro”. Este mesmo autor informa que “algumas das estampas em que se inspirou o pintor luso-baiano haviam sido executadas há mais de um século, enquanto outras lhe eram praticamente contemporâneas”. Na finalidade de estas composições se tornarem de fácil compreensão a quem as contemplasse, Domingos optou por “pela concentração dos episódios nos primeiros planos e pela monumentalização dos principais actores”. Para obter estes resultados, das gravuras mais antigas, em alguns casos o pintor quase elimina paisagens de fundo; suprime elaborados fundos de arquitetura e alguns personagens em outros; assim como, adiciona elementos e personagens, ou mescla a composição copiando um personagem de estampa diferente. Quando os modelos utilizados eram mais recentes, pouco ou nada teve de modificar, como é o caso das suas pinturas inspiradas em Rubens. Deste modo, Sobral revela as seguintes fontes iconográficas empregadas por Domingos Ribeiro no ciclo pictural da capela-mor da Catedral:

- obras baseadas em Cornelis Cort, célebre gravador da Antuérpia, falecido em 1578: *O Batismo de Cristo* segundo Francesco Salvati; *Jesus e a Samaritana* segundo Federico Zuccaro; *Jesus andando sobre as águas* segundo Gorolamo Muziano;
- gravura de Andren Collaert (1560-1618): *Multiplicação dos pães e dos peixes* segundo Maarten de Vos (1532-1603);
- gravura de Francesco Villamena (1566-1624): *Apresentação de Nosso Senhor no Templo* segundo quadro de Veronese na igreja de S. Sebastião de Veneza;
- gravura de Hendrick Goltzius (1558-1617) e Jacob Mathan: *Bodas de Caná* segundo Francesco Salviati;
- gravura de Jean Baptista Barbé (c. 1578-1649): *Cristo e a mulher adúltera* segundo Maarten de Vos (1532-1603);

---

<sup>349</sup> SOBRAL, Luis de Moura. O ciclo pictural da capela-mór da Catedral de salvador. In: Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte. 4., 2000, Salvador. *Atas ...* Salvador (BA): EDUFBA, 2000. p. 393, 398-400.

<sup>350</sup> Domingos Rodrigues foi pintor, dourador e escultor. Natural de Arruda, Distrito de Lisboa (Portugal), nasceu em cerca de 1632 e faleceu em Salvador (BA) em 1706. Ingressou para a Companhia de Jesus aos 25 anos de idade e em 1659 ou 1660 veio para o Brasil. (RODRIGUES, Domingos. In: ALVES, 1976. p.152)

- gravura de Jacques de Bie (1586-c. 1640): *Ressurreição de Lázaro* segundo Maarten de Vos.
- provavelmente gravura de Jacob Sandrart, que, por sua vez, reproduziu uma estampa de H. Witdoeck (1615-depois de 1642): *Adoração dos Magos* segundo quadro de 1634 para o convento das Irmãs Brancas de Lovaina;
- gravura de Schelte à Bolswert: *Regresso ao Egito*;
- estampa de F. Ragot (1638-1670), que copia outra de Michel Natalis: *Cristo em Casa de Simão o Fariseu*;
- provavelmente o par de gravuras de Cornelis van de Passe: *A Anunciação* segundo Abrahaan Bloemaert (1564-1651), composição de cerca de 1615-1618;
- “Vita, Passio, et Resurrectio Iesu Christi”, composta por 51 estampas desenhadas por Maarten de Vos e publicadas pela primeira vez por Adrien Collaert: 3 composições da segunda metade do ciclo pictural;

Sobral<sup>351</sup> cogita ainda que, Domingos Ribeiro possa ter utilizado nos quadros de Salvador a obra do jesuíta Padre Jerônimo Nadal (1507-1580), *Evangelicae historiae imagines*, composta de 153 gravuras. Sobral informa que as estampas desta obra de Nadal foram “desenhadas por Bernardino Passeri, G. B., Fiammeri, Maarten de Vos, Jerônimo Wierix e N. de Bruyn, e gravadas por Collaert e por António, Jerônimo e João Wierix, obras e artistas todos profusamente divulgados em Portugal”.

Retornando-se a questão do pintor Jose Teófilo de Jesus, em sua pintura “Cristo e a adúltera”, na Igreja do Bomfim em Salvador (BA), datada de 1836-1837, na qual seu autor assina com a inscrição “Teófilo inventou e pintou, o historiador Carlos Ott faz o seguinte comentário em sua obra “Historia das artes plásticas da Bahia – 1550-1900: pintores e ourivesaria sacra baiana”<sup>352</sup>: “embora produzisse 114 quadros [...] e embora inúmeros ele assinasse com os dizeres ‘Theófilo inventou e pintou’, isso não era verdade” pois fazia cópias de Rubens ou outro bom pintor. Entretanto, com base no que foi explanado acima acerca da questão da cópia, pode-se presumir que Teófilo de Jesus pretendesse assinalar que não executou uma cópia fiel, mas fez alterações e elaborações a partir do modelo, aplicando sua experiência e criatividade como pintor.

---

<sup>351</sup> SOBRAL, op. cit., p. 400.

<sup>352</sup> OTT, Carlos. **Historia das Artes plásticas da Bahia (1550-1900)**: pintores e ourivesaria sacra baiana. Salvador: Arquivo Carlos Ott – Centro de Estudos Baianos (CEB), 1997. v. 6. Original datilografado - não publicado. p. 113b

Entretanto, a atitude de Teófilo de Jesus assinar seu trabalho não era incomum na prática dos artistas na Bahia do século XIX. Conforme revela Suzana Alice Pereira<sup>353</sup> ao citar o caso de um retrato do Papa Leão XII, no Mosteiro de São Bento da Bahia, o pintor, Lourenço Machado de Barros, registra seu nome, o local e a data (“L. Mx<sup>do</sup>. de Brr<sup>os</sup> o P. na B<sup>a</sup> em 1830”). O que Pereira enfatiza é o fato de, além de registrar seu nome, o artista fez questão de incluir a expressão “inventou e pintou”, sendo mais incisivo “na afirmação não apenas da autoria, como também da originalidade, o que ele julgou necessário num meio onde a cópia era a regra”. Nesta tela, Teófilo demonstra suas pretensões em destacar-se da massa de artistas presos aos compromissos contratuais enclausurados na cópia.

Quanto às cores das pinturas de Teófilo, o crítico Jose Roberto Teixeira Leite<sup>354</sup> diz o seguinte: “sua obra, em que se casam um desenho sólido e um colorido delicado, representa uma transição entre elementos estilísticos que recuam ainda ao Rococó e ao Barroco, e outros já preludiando o Neoclassicismo”.

Na segunda metade do século XIX, quando o estilo Neoclássico começava a se afirmar em Salvador, a cópia continua como fator determinante da produção e ensino artístico, cada vez mais seguidora dos cânones estéticos provenientes da França e Itália. O retrato<sup>355</sup> era o gênero de pintura por excelência do neoclássico e passou a ser reproduzido intensamente em Salvador para representar a nova clientela composta por políticos, médicos, comerciantes, suas respectivas esposas e até mesmo parentes próximos. Mesmo no final do século, com o advento do ensino institucionalizado das artes pela fundação do Liceu de Artes e Ofícios, em 1872, e, 5 anos mais tarde, da Academia de Belas Artes (1877), ainda prevalece a prática da cópia, tanto como exercício quanto como método.

O pintor baiano João Francisco Lopes Rodrigues não fugiu à regra, mostrando-se seguidor de suas lições de aprendizagem artística com Rodrigues Nunes e Teófilo de Jesus, bem como atendendo as solitudes laborativas de suas encomendas.

Ao utilizar o recurso da cópia em uma litogravura (Figura 35) feita em 1856, cujo tema é *O Senhor do Bonfim da Bahia*, João Francisco emprega a cópia (Figura 36) como recurso criativo, de maneira a integrar na composição as pinturas dos painéis da Via-Sacra, de autoria do pintor baiano Franco Velasco. Não obstante o documento iconográfico atestar o

---

<sup>353</sup> PEREIRA, Suzana Alice Silva. **A pintura baiana na transição do barroco ao neoclássico**. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia. Salvador, Bahia, f. 190-191

<sup>354</sup> LEITE, Jose Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988. p. 31

<sup>355</sup> Sobre as origens do retrato, ver páginas 194-198.



emprego da cópia, o próprio artista registrou o fato através de uma inscrição, localizada abaixo do conjunto figurativo central, na qual se lê o seguinte: “JOÃO FRANCISCO LOPES RODRIGUES DESENHOU O QUADRO CENTRAL E COPIOU AS LATERAIS SEGUNDO AS PINTURAS DE ANTONIO JOAQUIM FRANCO VELASQUES, EXISTENTES NA MESMA CAPELA”. (Figura 37) Há ainda outra inscrição abaixo desta, localizada dentro de um ornato que integra o emoldurado da composição figurativa central. Tal inscrição intitula a gravura com seu tema central, na qual se lê o seguinte: “O SENHOR JESUS DO BOMFIM: QUE SE VENERA NA SUA CAPELLA NA CIDADE DA BAHIA. 1857”. (Figura 37)

Não se sabe se João Francisco utilizou os próprios painéis da Igreja do Bonfim como modelo, ou se teve acesso aos respectivos estudos de Velasco para os ditos painéis, na coleção particular do médico inglês Jonathas Abbott (1796-1868), pois estes estudos, datados de 1818, pertenceram a Galeria Abbott<sup>356</sup> até 1868, quando a mesma “foi adquirida pelo Governo Provincial [...], ficando guardada no Convento da Palma, onde funcionava o Liceu Provincial.”<sup>357</sup>. Em 1886, parte da coleção Abbott foi transferida para o Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, onde permaneceu até 1931, conforme informa Valladares<sup>358</sup> ao citar o *Diário da Bahia*, em sua edição de 24 de novembro de 1886:

os quadros dessa galeria que eram quase desconhecidos do público por se acharem em um estreito corredor do velho e impróprio edifício da Palma, (o convento da Palma, onde funcionava o Liceu Provincial) passam para o palacete do Liceu de Artes (o antigo Paço do Saldanha) onde poderão prestar bons serviços à educação artística não só dos discípulos do estabelecimento, como da população em geral que lá queira ir vê-los.

Segundo este mesmo autor, em 1931, quando foi “criada a Pinacoteca do Estado (Decreto 7205, de 20 de janeiro)”, a Galeria Abbott foi reunida na mesma, para onde foram “removidas tanto as 22 telas conservadas no Liceu Provincial, agora Ginásio da Bahia, como as outras, guardadas no Liceu de Artes e Ofícios”. Presume ainda que, as obras “perdidas tenham sido destruídas pela falta de cuidado, ou melhor, pela falta de meios para se tomar o cuidado necessário”. Até 1951, quando publica “A Galeria Abbott: primeira pinacoteca da Bahia”, Valladares informa que do total de obras da grande Galeria Abbott (413 obras), restaram menos da metade (170 obras) no Museu do Estado. A referida transferência para o Liceu de Artes e Ofícios foi solicitada por seu presidente “alegando não haver no outro liceu

<sup>356</sup> Maiores informações sobre Jonathas Abbott e sua coleção de arte ver adiante, páginas 208-215.

<sup>357</sup> LEAL, Maria das Graças de Andrade. **A arte de ter um ofício**: Liceu de Artes e Ofícios da Bahia 1872-1996. Salvador: Fundação Odebrecht; Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, 1996. p.230

<sup>358</sup> VALLADARES, José. **A Galeria Abbott**: primeira pinacoteca da Bahia. Salvador (BA): Museu do Estado, Secretaria de Educação, 1951. p. 32

‘aula de pintura, servindo as telas apenas para decoração; ... no Liceu de Artes e Ofícios, poderiam servir de modelo às aulas de pintura, ministradas no estabelecimento’”.

Ignora-se a procedência desta gravura de João Francisco, conseqüentemente, o motivo de sua execução e do emprego do recurso da cópia. Embora se infira que a cópia era prática habitual e bastante valorizada também na Bahia durante quase todo o século XIX.

Em “O Senhor Jesus do Bomfim”, João Francisco transfere para a bidimensionalidade a representação da Via-Sacra existente na Igreja do Bonfim da Bahia. Entretanto, enquanto a disposição dos seis painéis da Via-Sacra de Franco Velasco segue em sentido anti-horário ao fiel que entra na igreja, na gravura de João Francisco a leitura dos passos é feita iniciando-se à esquerda e de cima para baixo, dando continuidade à direita.



**Figura 35**

**O Senhor Jesus do Bomfim**

João Francisco Lopes Rodrigues, 1857

Gravura

Museu de Arte da Bahia - MAB



**Figura 36**

**O Senhor Jesus do Bomfim  
(Detalhes)**

João Francisco Lopes Rodrigues, 1857  
Museu de Arte da Bahia - MAB



**Figura 37**

**O Senhor Jesus do Bomfim (Detalhe das inscrições)**

João Francisco Lopes Rodrigues, 1857

Gravura

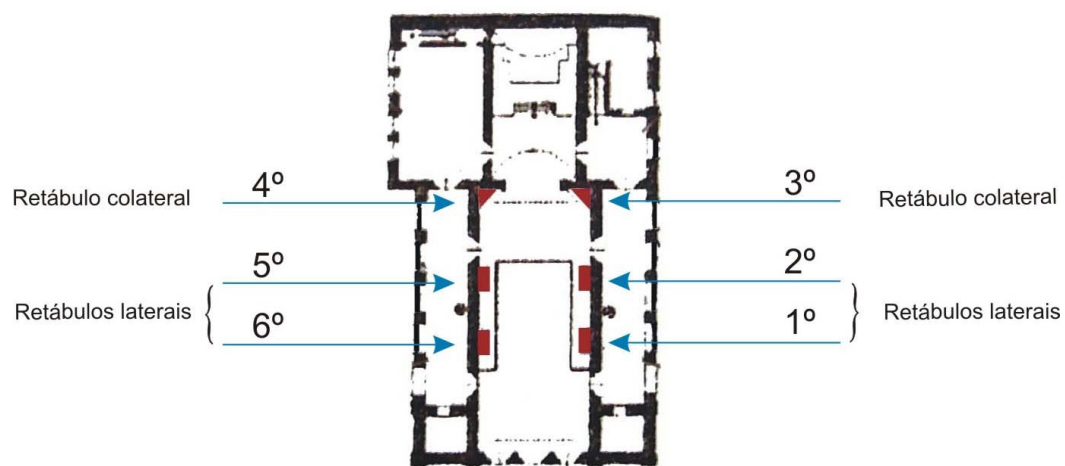
Museu de Arte da Bahia - MAB

Cada um dos painéis de Franco Velasco compõe um dos retábulos laterais e colaterais da nave. A leitura iconográfica (Figura 38) dos passos se dá do seguinte modo:

O primeiro passo – “Jesus orando no Monte das Oliveiras” – é exposto no primeiro retábulo lateral, à direita de quem entra no templo. No segundo retábulo lateral está o segundo passo – “Prisão de Jesus pelos soldados romanos”. O terceiro passo – “Jesus açoitado pelos guardas romanos” – está exposto no retábulo colateral situado à esquerda do arco cruzeiro. O quarto passo – “Jesus é escarnecido sendo coroado com espinhos e recebendo a cana como cetro” – está no retábulo colateral, à direita do arco cruzeiro. O quinto passo – “Ecce Homo” – está localizado no primeiro retábulo lateral, imediatamente próximo ao arco cruzeiro. O sexto passo – “Jesus cai e tem a cruz amparada por Simão Cirineu e a sua face enxugada por Verônica” – fica no retábulo lateral próximo ao nártex, à esquerda de quem entra.<sup>359</sup>

O último passo, que representa a crucificação, está no retábulo-mor (Figura 39), representado pela própria imagem do Senhor do Bonfim (Figura 40), no alto do trono.

<sup>359</sup> FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. **A talha neoclássica na Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2006. p.169



**Figura 38**  
Disposição dos retábulos na planta baixa da Igreja do Bonfim da Bahia (Desenho esquemático)



**Figura 39**  
Interior da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim (BA)  
Reprodução: FREIRE, 2006, p. 146

A Via-Sacra, também conhecida por via-crúcis, ou ainda “Passos da Paixão de Cristo”, consiste em estações estabelecidas ao longo do caminho que Cristo percorreu até a sua crucificação.

Segundo a tradição, o discípulo amado de Jesus, São João Evangelista, seguiu o seu Divino Mestre durante todo o percurso, e após o sepultamento este, conduziu Maria Santíssima, e as outras mulheres, e aos demais discípulos pelo mesmo caminho, mostrando-lhes os lugares onde, conforme marcara em sua memória, Jesus dissera alguma palavra, praticara alguma ação, ou cederá mais vivamente aos sofrimentos.<sup>360</sup>

De acordo com Barbosa<sup>361</sup>, desde então este costume de percorrer os passos da Via-Sacra foi transmitido às gerações cristãs futuras. Este mesmo autor informa também que fazer uma viagem a Jerusalém era impossível para a maioria dos cristãos, como também se revelava muito demorada, arriscada e dispendiosa. Sendo assim, os franciscanos, sendo nomeados pela Igreja, desde 1312, os guardas oficiais dos lugares santos, conseguiram, como solução, “obter da Santa Sé licença necessária para reproduzir em imagem, fora de Jerusalém, as estações do Caminho da Cruz”. Deste modo, a grande maioria das igrejas católicas passou a possuir nas paredes o conjunto de 14 Estações que compõem a Via-Sacra.

A tradicional Via-Sacra inclui cenas extraídas tanto das tradições piás quanto das passagens dos evangelhos. Por exemplo, as tres quedas de Jesus e a cena em que Verônica enxuga-lhe a face não pertencem aos quatro evangelhos da Bíblia. Em 1991, o Papa João Paulo II reformulou a Via-Sacra, de modo que todas as estações passaram a ser baseadas nas Escrituras.<sup>362</sup>

Conforme Barbosa<sup>363</sup>, as quatorze passagens da Via-Sacra são as seguintes:

Jesus no Horto das Oliveiras; Jesus é traído por Judas e preso; Jesus é condenado pelo Sinédrio; Pedro nega Jesus; Jesus é julgado por Pilatos; Jesus é coroado com espinhos e flagelado; Jesus carrega a cruz; Simão Cirineu ajuda Jesus; Jesus encontra as mulheres de Jerusalém; Jesus é crucificado; Jesus Promete seu Reino ao bom ladrão; Jesus fala à sua mãe e ao discípulo; Jesus morre na cruz; Jesus é colocado no túmulo.

Este mesmo autor revela que, “com base na iconografia da Paixão, Franco Velasco realizou na igreja do Bonfim uma representação que não segue as estações estabelecidas na

<sup>360</sup> CAMINHO a Cruz ou Via-Sacra – Devoções Franciscanas. Petrópolis (RJ): Vozes, 1936. p. 5 apud BARBOSA, Robson Luiz Santana. **A Paixão de Cristo e os Milagres do Bonfim segundo Franco Velasco**. 2005. f. 91 Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2005.

<sup>361</sup> BARBOSA, op. cit., f. 91-92.

<sup>362</sup> EIMER, Robert M.; O’MALLEY, Sarah A.. Nós estávamos lá: Via-Sacra. São Paulo: Paulinas, 1999 (??), 2003, p.7 apud BARBOSA, Robson Luiz Santana. **A Paixão de Cristo e os Milagres do Bonfim segundo Franco Velasco**. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2005 f. 92

<sup>363</sup> BARBOSA, op. cit., f. 92-93.

Via-Sacra”. Reduz as 14 estações suprimindo algumas cenas e reunindo outras em uma só tela, conforme se verifica no sexto painel, no qual uniu três cenas distintas da Paixão: Jesus carrega a cruz, Simão Cirineu ajuda Jesus e Veronica se aproxima para enxugar o rosto de Jesus; concluímos que no segundo painel, Velasco não utiliza os símbolos comuns da iconografia para indicar a estação que pertence a cena, suprimindo a figura de Pilatos e mantendo apenas os soldados que levam Jesus preso após o julgamento<sup>364</sup>.

João Francisco Lopes Rodrigues segue o estilo neoclássico presente nos painéis de Velasco ao executar a figura central do Cristo Crucificado: um Cristo saudável, de musculatura desenvolvida, cabelos arrumados, face tranqüila. Outro aspecto está na suavização dos ferimentos causados pelas agressões sofridas: reduzidos a filetes de sangue nos estigmas (sinais característicos da paixão de Cristo), e nos joelhos devido às quedas. A composição se distancia do barroco abolindo a dramatização da cena. Entretanto, não completamente: ainda estão presentes alguns elementos da simbólica barroca como as figuras dos anjos e querubins. Encontramos anjos por toda a extensão do desenho ornamental que envolve as cenas narrativas centrais. Na parte superior observa-se cinco anjos: dois sentados à extremidade e voltados para fora, e logo abaixo destes, inseridos no ornato arquitetônico, dois querubins, um de cada lado; ao centro, voltado para frente e segurando o pano de Verônica com a face de Cristo gravada, há outro anjo ,sendo ladeado por dois outros anjos ajoelhados; em cada extremidade central da gravura existem mais duas figuras femininas; e na parte inferior, ladeando o ornamento com inscrição aparecem mais dois anjos, um do lado esquerdo do observador segurando a cruz e outro do lado direito do observador segurando a coroa de espinhos. Observa-se na figura do Cristo crucificado uma transição do barroco ao neoclássico, evidenciada por algumas alterações feitas com base na imagem equívale da escultura do Senhor Jesus do Bonfim (Figura 40), existente no altar-mor da Igreja.

---

<sup>364</sup> Não nos adetemos a analisar cada painel por não ser a obra de Velasco o foco de nossa pesquisa. Para esta finalidade, consultar **A Paixão de Cristo e os Milagres do Bonfim segundo Franco Velasco** (BARBOSA, 2005, p.95-110)





**Figura 40**

**“Imagem do Bom Jesus do Bonfim em procissão realizada em 1998 [...]”**

Foto: Rosa Alice França. (FRANÇA, 2003, p.6)

O perisônio da imagem aparece solto do lado direito de Cristo, possui sangue no cordão e tecido a altura dos quadris, acentuando a dramaticidade da cena, e efeitos decorativos em ouro; na gravura o perisônio é apresentado limpo e bem amarrado a cintura; são mantidos os querubins envoltos em nuvens em torno da figura do Cristo, com exceção dos dois últimos da base; na imagem do Bonfim os estigmas e ferimentos nos joelhos e rosto de Cristo são bastante enfatizados pelo sangue, sendo suavizado na gravura; e a cabeça de Cristo está mais pendente na imagem do que na gravura.

Também se observa na gravura de João Francisco um hibridismo entre o barroco e o neoclássico, pelo ornato arquitetônico com arremate clássico, preenchido na estrutura de base por volutas em “S”, e pela profusão de motivos fitomorfos palmares em torno do mesmo.

Conforme constatado por Freire<sup>365</sup>, este hibridismo prevalece por todo o século XIX, de modo que nos “retábulos, assim como nas demais peças, podemos notar um diálogo entre o espírito neoclássico e o conservadorismo formal. Esse diálogo é estabelecido sem conflitos,

---

<sup>365</sup> FREIRE, op. cit., p.344

perdurando por todo o século XIX”. Este fato se estende à pintura e demais categoria das artes plásticas do século XIX, conforme atestamos nesta gravura de João Francisco.

Quanto a obras de João Francisco copiadas dos grandes mestres europeus, foram identificadas as seguintes pinturas: uma grande tela da Última Ceia<sup>366</sup> (Figura 41), pertencente ao coleção particular de Denacy Philocreon Castro Lima (bisneta de João Francisco), cópia de “A Última Ceia” de Leonardo Da Vinci, e um painel com pintura figurativa sobre episódio da vida de Santa Isabel de Hungria, Santa Isabel de Hungria curando doentes (Figura 47), pertencente ao acervo de pinturas da Ordem Terceira de São Francisco da Bahia, cópia do pintor espanhol Murillo (Figura 48).

Em *A Última Ceia* de João Francisco, observa-se a presença de uma antiga etiqueta com numeração (nº3), preservada abaixo e a esquerda da tela; um indício de ter participado de exposição, conforme mencionado por Denacy em visita feita a sua residência. Acredita-se na possibilidade de que esta tela estivesse sendo feita pelo pintor nos últimos anos de sua vida, pois verifica-se, uma lacuna na pintura, resultante do trabalho inacabado das mãos dos dois últimos apóstolos, localizados na extremidade da mesa, à esquerda de Cristo.

A Última Ceia foi pintada por Leonardo entre os anos de 1495 e 1498, por encomenda do Duque Ludovico Sforza para ornar uma das paredes do refeitório do Convento de Santa Maria das Graças em Milão, Itália<sup>367</sup>.

De acordo com Janson<sup>368</sup>, a pintura tanto pode representar a cena narrada na Bíblia (João, cap. 13:21) em que Jesus Cristo comunica aos apóstolos que será traído por um deles, como também pode aludir “a principal atitude de Cristo durante a Última Ceia, isto é, a instituição da Eucaristia”, conforme narra a Bíblia (Lucas, 22:17-20).

Infelizmente, Leonardo não empregou neste trabalho as exigências técnicas para confecção de um afresco tradicional, que requer trabalho rápido enquanto a base de preparação ainda está úmida. Ao invés disso, experimentou “uma técnica de óleo e têmpera que não aderiu bem a parede”<sup>369</sup>, começando a deteriorar em poucos anos.

---

<sup>366</sup> Embora a cópia de a Última Ceia não esteja assinada, a bisneta de João Francisco Lopes Rodrigues, Denacy, informa ser de autoria do mesmo.

<sup>367</sup> THE Refectory with the Last Supper after restoration. op. cit.

<sup>368</sup> JANSON, H. W.; JANSON, Antony. F. **Iniciação à história da arte**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 209

<sup>369</sup> Idem, ibidem, p. 208

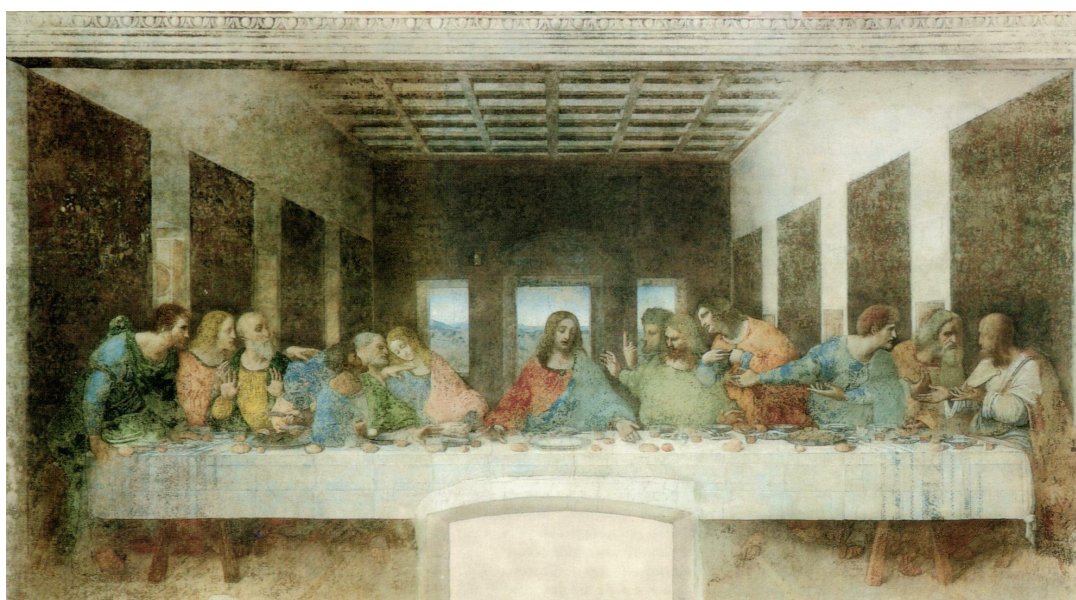


**Figura 41**

**A Última Ceia (cópia de Da Vinci).**

João Francisco Lopes Rodrigues, s.d.  
Óleo s/ tela, 85 x 132 cm  
Coleção particular Denacy Philocreon Castro Lima

Obs.: sem data e assinatura.

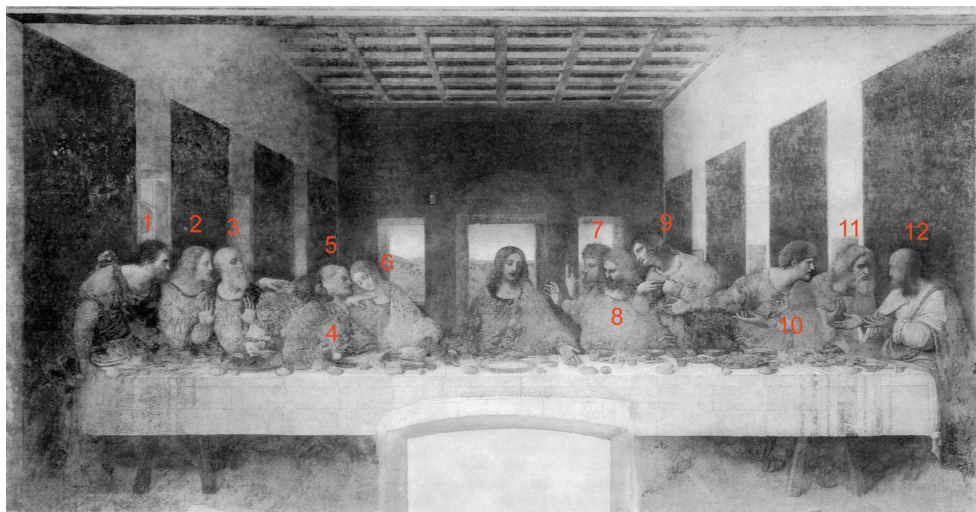


**Figura 42**

**A Última Ceia (Davinci)**

Leonardo da Vinci, c. 1495-98.  
Afresco, 460 x 880 cm  
Convento Santa Maria delle Grazie, Milão.  
Reprodução:

São os seguintes os personagens representados (da esquerda para a direita): 1- Bartolomeu, 2-Tiago (o Pequeno), 3-André, 4-Judas, 5-Pedro, 6-João, **Cristo**, 7-Tomé, 8-Tiago (o Grande), Felipe, Mateus, Tadeu e Simão. (Figura 43)



**Figura 43**

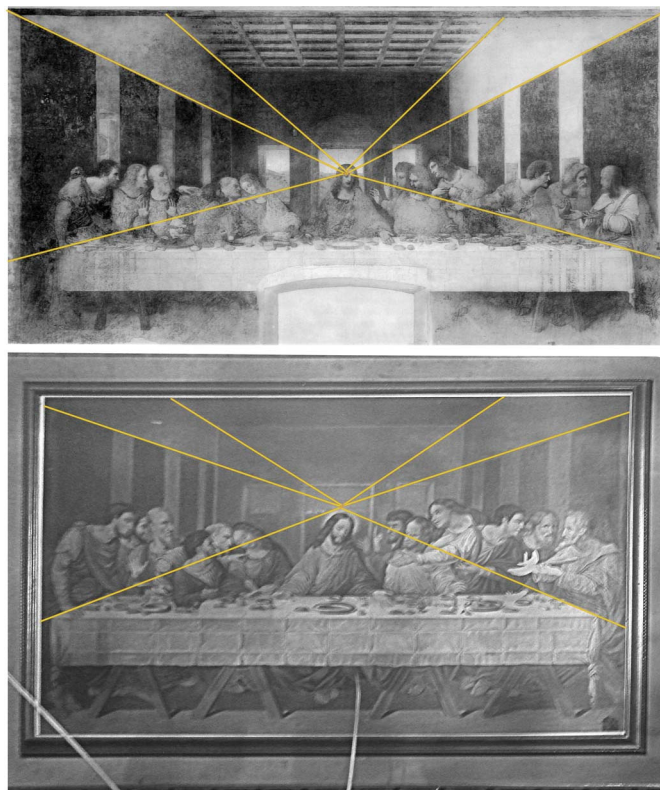
**A Última Ceia de DaVinci:** identificação dos Apóstolos

Ao analisar comparativamente a pintura de João Francisco com a de Da Vinci observam-se algumas alterações feitas pelo pintor baiano. Apesar de seu empenho em manter a fidelidade ao desenho da composição original, João Francisco acentuou um pouco **o ângulo de inclinação da cabeça de Cristo** para a sua esquerda; alterou as posições de alguns apóstolos ao encurtar o comprimento total da mesa, aproximando Bartolomeu (1) de André (3), de modo a encobrir o tronco de Tiago (2), assim como, aproximou João (8) de Filipe (10), eliminando o ângulo em “V” existente entre Tiago (9) e Filipe (10), deste modo encobrendo o tronco de Tiago.

Quanto às cores, é difícil, senão impossível, prever alterações sem se ter conhecimento do modelo utilizado por João Francisco. Até mesmo no caso de se observar o afresco atualmente poder-se-ia incorrer em algum erro devido às alterações decorrentes do estado de conservação e restaurações sofridas. Mesmo assim é nítida a divergência no emprego das cores das vestes dos apóstolos exceto nas do Cristo. Verifica-se também uma alteração na cor e tipo dos cabelos do apóstolo Simão (12), o qual apresenta cabelos somente em torno da base da cabeça, na cor castanha e tipo liso, modificado por João Francisco que acrescentou um pouco de cabelo no topo da cabeça, além de acentuar a cor branca, encurtar e modificar o tipo para ondulado. Na arquitetura do aposento, João Francisco **eliminou o frontão existente**

**acima da abertura central da parede ao fundo**, atrás da figura de Cristo, o qual alguns estudiosos aludem simbolizar uma auréola<sup>370</sup>, que no caso do quadro de João Francisco foi efetivamente representada pelo emprego de luminosidade amarelada em torno da cabeça do Cristo; **modificou o teto** do aposento que apresenta na obra original uma espécie de quadriculado de madeira, eliminado na pintura de João Francisco.

Percebe-se também que o pintor baiano **deslocou um pouco o ponto de fuga** (Figura 44) para o alto da cabeça do Cristo, enquanto que na composição do pintor italiano este ponto se encontra atrás da cabeça.



**Figura 44**  
**Pontos de Fuga em a *Última Ceia* de Da Vinci (acima) e de João Francisco Lopes Rodrigues (abaixo)**

João Francisco deve ter se baseado em alguma reprodução, por meio de alguma gravura ou estampa colorida, da pintura de Da Vinci completa, uma vez que, a lacuna

---

<sup>370</sup> Janson (1996, p. 209) refere-se a uma “função simbólica da abertura principal na parede ao fundo”, de maneira que, seu “frontão é o equivalente arquitetônico de uma auréola”.