



**Figura 56**

**Martírio de São Sebastião**

João Francisco Lopes Rodrigues, 1872-1875

Pintura de teto (destruída na década de 1930)

Antigo forro da Igreja Abacial do Mosteiro de São Bento da Bahia.

Imagem: reprodução "400 anos do Mosteiro de São Bento da Bahia" (1982, p.78)

Também é do final do século XIX a tela “Vinde a mim os pequeninos” (Figura 57), tema religioso executado por João Francisco para a Casa Pia e Colégio dos órfãos de São Joaquim. É mencionada por seu contemporâneo e ex-aluno Manuel Raymundo Querino em “Artistas bahianos”<sup>412</sup>. Segundo o “Projeto de proposta de restauração para a Casa Pia e Colégio dos Órfãos de São Joaquim”, do professor e restaurador José Dirson Argolo<sup>413</sup>, esta tela foi encomendada pela instituição e ofertada ao provedor Comendador Jose Augusto de Figueiredo em 1890. Esta informação também pode ser constatada pela inscrição pintada na tela (parte inferior), onde se lê o seguinte: “Deixai vir a mim os pequeninos pois delles é o reino dos ceos. Marc.X 14. O que receber em meo nome um menino como este, a mim é que recebe, Math XVIII, 5. Offerta ao Provedor o Com. Jose Augusto de Figueredo 1890”.

Nesta tela, João Francisco reproduz um dos episódios da vida de Cristo, contado pelo Apóstolo Marcos (Marcos, 10:13-16)<sup>414</sup>, em que Jesus recebe algumas mães que trazem os filhos para que Ele os tocasse, mas seus discípulos, não compreendendo porque Ele devia perder tempo com os pequeninos que não entendiam suas palavras, as repeliam usando palavras ameaçadoras; Jesus então os repreendeu, pronunciando a conhecida frase “<sup>14</sup> [...] Deixai vir a mim as crianças, não as embarceis, porque dos que são como elas é o reino de Deus”. E continuou sua reprimenda dizendo: “<sup>15</sup> Em verdade vos digo: todo o que não receber o reino de Deus como um menino, não entrará nele”. No versículo seguinte é descrita a atitude tomada por Jesus perante aquelas crianças, atitude esta que se observa representada na pintura: “<sup>16</sup> E abraçando-as e impondo-lhes as mãos, as abençoava”.

Esta passagem da Bíblia trata da ausência de conhecimento, inocência e pureza que só as crianças possuem por privilégio do nascimento, pois “só os simples entendem a simplicidade, os inocentes a inocência, os amorosos o amor”<sup>415</sup>. Privilégio que “o homem, crescendo, complica-se, corrompe-se, orgulha-se, adquire a volúpia abominável do ódio. Afasta-se cada dia do paraíso e cada vez mais se põe na impossibilidade de encontrá-lo.”

Em outro episódio da vida de Cristo, contado pelo Apóstolo Matheus (18:1-5), Jesus novamente se refere às virtudes das crianças quando é interrogado por seus discípulos sobre quem é o maior no reino dos céus. Então, o que Jesus lhes diz consta a seguir:

---

<sup>412</sup> QUERINO, Manuel Raymundo. **Artistas bahianos**. 2. ed. Salvador: Oficina da Empresa A Bahia, 1911. p. 78.

<sup>413</sup> ARGOLO, José Dirson. **Projeto de proposta de restauração para a Casa Pia e Colégio dos Órfãos de São Joaquim**. Salvador (BA): Stúdio Argolo (Arquivo).

<sup>414</sup> BÍBLIA Sagrada. São Paulo: Edições Paulinas, 1980. p.1109.

<sup>415</sup> PAPINI, Giovanni. **História de Cristo**. 6. ed., São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1960. p.177

<sup>1</sup> Naquela mesma ocasião aproximaram-se de Jesus os discípulos, dizendo: Quem é o maior no reino dos céus? <sup>2</sup> Jesus, chamando um menino, pô-lo no meio deles, <sup>3</sup> e disse: Na verdade vos digo que, se vos não converterdes e vos não tornardes como meninos, não entrareis no reino dos céus. <sup>4</sup> Aquele pois que se fizer pequeno, como este menino, esse será o maior no reino dos céus. <sup>5</sup> **E o que receber em meu nome um menino como este, é a mim que recebe.**<sup>416</sup> (grifo nosso)



**Figura 57**

**Vinde a mim os pequeninos**

João Francisco Lopes Rodrigues, 1890  
Óleo s/ tela, 260 x 185 cm  
Casa Pia e Colégio dos órfãos de São Joaquim

O tema representado em “Vinde a mim os pequeninos”, feito para a Casa Pia e Colégio dos Órfãos de São Joaquim, é totalmente concernente com os objetivos desta instituição educacional, “criada pelo catarinense Joaquim Francisco do Livramento, entre 1796 e 1798, com o fim de recolher e educar as crianças órfãs e miseráveis que

---

<sup>416</sup> BÍBLIA Sagrada, p.1081

perambulavam pela cidade em grande número.”<sup>417</sup> Segundo Freire<sup>418</sup>, “o projeto pedagógico do Colégio dos Órfãos de São Joaquim conciliava ensino formal com tradição oficial”, de modo que, “o mais comum era que os menores estudassem nas oficinas dos particulares” durante o dia, voltando “à noite para pernoitar na Casa Pia.”<sup>419</sup>. Segundo este mesmo autor, dentre outras instituições de ensino na Bahia que ensinavam artes, a Casa Pia e Colégio dos Órfãos de São Joaquim era uma das que “incluiu a arte de desenhar, entalhar e dourar como matéria de ensino profissionalizante.”

Outro trabalho executado por João Francisco Lopes Rodrigues com temática religiosa referente a outro episódio da vida de Cristo é a grande tela intitulada “Milagre de Lázaro” (Figura 58), descrita e localizada por Manoel Querino<sup>420</sup> como “uma *tela*, tendo Christo no primeiro plano, São Lázaro e mais duas personagens do segundo, todos de tamanho natural, na capella do cemiterio da Quinta dos Lázaros.” Recentemente<sup>421</sup> esta tela foi identificada e localizada pela museóloga Cibele de Mattos Mendes, que gentilmente nos forneceu imagens e informação de sua localização atual em Salvador (BA), no atual Edifício do PLANSEV (Assistência à Saúde dos Servidores Públicos Estaduais)<sup>422</sup>. Em sua dissertação de mestrado sobre o tema “Práticas e representações artísticas nos cemitérios do Convento de São Francisco e Venerável Ordem Terceira do Carmo. Salvador (1850-1920)”, Cibele Mendes, ao citar Valladares<sup>423</sup>, também faz referência a esta tela de João Francisco, “feita para o retábulo do altar.”

---

<sup>417</sup> MATTA, Alfredo Eurico Rodrigues. Casa Pia e Colégio de Órfãos de São Joaquim: de recolhido a assalariado. 1996. 225 f. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia. f. 33 apud FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. **A talha neoclássica na Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2006. p.82

<sup>418</sup> FREIRE, op. cit., p. 82-83

<sup>419</sup> MATTA, op.cit., f. 130 apud FREIRE, op. cit., p. 82

<sup>420</sup> QUERINO, Manuel Raymundo. **Artistas bahianos**. 2. ed. Salvador: Oficina da Empresa A Bahia, 1911. p. 79

<sup>421</sup> Mais precisamente em 15 de outubro de 2007, através de correspondência eletrônica.

<sup>422</sup> O PLANSEV funciona no Centro de Atenção à Saúde Prof. Dr. José Maria de Magalhães Neto, na Av ACM s/n, 4º andar – Salvador (BA). Neste edifício funcionava anteriormente o antigo IAPSEB.

<sup>423</sup> VALLADARES, Clarival do Prado; CONSELHO FEDERAL DE CULTURA (BRASIL). Arte e sociedade nos cemitérios brasileiros: um estudo da arte cemiterial ocorrida no Brasil desde as sepulturas de igrejas e as catacumbas de ordens e confrarias até as necrópoles secularizad. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura: Dep. Imprensa Nacional, 1972. 1487p. apud MENDES, Cibele de Mattos. **Práticas e representações artísticas nos cemitérios do Convento de São Francisco e Venerável Ordem Terceira do Carmo. Salvador (1850-1920)**. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia. Salvador, Bahia. 2007. f. 118



**Figura 58**

**Milagre de Lázaro**

João Francisco Lopes Rodrigues, s.d.

Óleo s/ tela

Centro de Atenção à Saúde Prof. Dr. José Maria de Magalhães Neto (PLANSERV)

Conforme informação contida na placa de identificação depositada ao lado desta pintura, a mesma foi restaurada pela restauradora e professora Ana Maria Villar L. Augusto da Silva e seus auxiliares técnicos, em 1994 (maio-agosto).

Lázaro era discípulo e amigo de Jesus, irmão de Marta e Maria, residentes em Betânia, subúrbio de Jerusalém em Israel, onde Jesus, por varias vezes, se hospedou. Quando Lázaro ficou doente Marta e Maria foram avisar Jesus, que permaneceu dois dias onde estava só chegando em Betânia quatro dias após a morte do amigo. Encontrando Marta Jesus diz a ela: “<sup>25</sup>Eu sou a ressurreição e a vida; o que crê em mim, ainda que esteja morto, viverá; <sup>26</sup> e todo o que vive e crê em mim, não morrerá eternamente. Crês isto?” Marta responde que sim. Após conversar também com Maria e comover-se com sua dor, bem como sofrendo pela descrença

de alguns judeus ali presentes, Jesus pediu então para ver Lázaro. Chegando ao sepulcro ordenou que removessem a pedra. Após alguns momentos de oração, ordena a Lázaro que se levante e saia para fora. Lázaro então surge cambaleando por ter as mãos e os pés enfaixados e o rosto coberto pela mortalha. Este episódio é contado por João Evangelista em seu Evangelho (Jo 11,1-44).

Conforme narra Papini<sup>424</sup>, Jesus só ressuscitou três mortos em toda a sua vida: um moço (filho de uma viúva), uma menina de doze anos (filha de Jairo) e o amigo Lázaro; “e não para ostentar o seu poder e impressionar a imaginação dos povos, mas por piedade da dor dos que os amam: para consolar uma mãe, um pai, um irmão”, como também para mostrar que a ressurreição é “um renascimento na fé; a imortalidade é uma afirmação permanente na fé.” Este mesmo autor diz ainda que “as palavras de João Evangelista são uma parábola abstrata, quase teológica, supondo uma experiência rigorosamente individual.”

Observa-se que nesta obra, cujo tema também é conhecido por *Ressurreição de Lázaro*<sup>425</sup>, João Francisco não centralizou Lázaro na representação da cena, mas o deslocou para o segundo plano ao lado direito de Cristo que, por sua vez, está centralizado e em primeiro plano. Lázaro está sentado no chão, apoiando a cabeça na mão direita, cujo braço está descansando sobre uma rocha; traz seus atributos pessoais que são o cajado de peregrino e o cão, símbolos de guardião e guia dos rebanhos e de fidelidade, respectivamente. Quanto aos outros personagens, os dois santos ao lado esquerdo de Cristo são, provavelmente, **João Evangelista**, de cabelos longos e castanhos, o mais jovem dos doze Apóstolos que narra este episódio em seu Evangelho (Jo 11, 1-44) e logo atrás deste, o de barba branca e cabeça calva, pode ser **Pedro**, ou Lucas (Lu 16, 19-31) por citar um homônimo de Lázaro na parábola “O rico avarento e Lázaro”, referindo o antagonismo das classes, neste caso, financeiro.

Ao analisar essas duas passagens da lenda de Lázaro, parece haver confusão de nomes. Possivelmente trate-se de duas criaturas que sofriam do mesmo mal, recebendo a última, por semelhança, o mesmo nome da primeira ou, por extensão, dado o nome de Lázaro a todo portador da lepra.

Conta a parábola de Lucas que um homem rico esbanjava o dinheiro em luxo e banquetes. Enquanto isso, um mendigo, chamado Lázaro, coberto de chagas deitava à porta do primeiro, a fim de apanhar as migalhas da mesa do rico. Somente os cães dele se

---

<sup>424</sup> PAPINI, op. cit., p. 108-109, 111

<sup>425</sup> *Ressurreição de Lázaro* intitula o Capítulo 11 do Evangelho de João. (BÍBLIA Sagrada, 1980, p. 1169)

aproximavam, lambendo-lhes as chagas. Porém, a morte pôs fim aos sofrimentos do mendigo, recebendo sua compensação, tendo a alma subido aos céus.

A lepra já existia no Egito e nas Índias 1500 anos antes de Cristo, sendo também conhecida pelos gregos e árabes. Era doença endêmica na Idade Média, tanto no Ocidente como no Oriente. Segundo Demurger<sup>426</sup>, “Em Jerusalém, os leprosos eram tratados numa casa situada fora das muralhas, perto da porta de Santo Estêvão, colocada sob invocação de São Lázaro, como a maioria dos leprosários do Ocidente”.

A mais antiga ordem de cavaleiros cruzados que se conhece foi a *Ordem de São Lázaro de Jerusalém*, fundada nessa cidade, por volta de 1130.

A presença de cavaleiros leprosos que haviam previamente pronunciado votos perpétuos numa ordem militar, aliada ao caráter nobiliário do recrutamento, está provavelmente na origem da transformação de São Lázaro em ordem militar.<sup>427</sup>

No Brasil, mais precisamente na Bahia do século XVI, os padres Jesuítas construíram a Casa de Campo do Colégio da Bahia, que mais tarde recebeu o nome de Quintas dos Padres, destinada ao repouso dos sacerdotes, ao tempo em que cultivavam legumes, vegetais e frutas em magnífico pomar irrigado por nascentes, daí a origem do nome de Quinta do Tanque, em razão dos preciosos reservatórios de água. Esta construção ainda existe na atualidade, onde funciona o Arquivo Público do Estado da Bahia - APEB. A Quinta dos Padres ajudava em parte nos rendimentos do Hospital de S. Christovam da Quinta dos Lázaros, fundado pelo nobre português D. Rodrigo José Menezes e Castro, filho do Marquês de Marialva, durante seu governo na Bahia (6 de janeiro de 1784 a 17 de abril de 1788). Esta Quinta secular deu nome ao bairro Quinta dos Lázaros, hoje com estrutura residencial e comercial ativa. Logo em frente, subindo uma ladeira está localizado um dos mais antigos cemitérios da capital baiana: o *Cemitério da Quinta dos Lázaros*, como é conhecido - junto ao Cemitério da Ordem Terceira de São Francisco – para o qual João Francisco executou sua obra *Milagre de Lázaro*.

Clarival do Prado Valladares<sup>428</sup>, cita também a existência de um painel de autoria do pintor João Francisco Lopes Rodrigues, executado para a “Capela de São Cristovão das Quintas”, “primitiva do lazareto”, no qual se verifica a concernente temática da “figura de Cristo curando leprosos.”

---

<sup>426</sup> DEMURGER, op. cit., p. 36

<sup>427</sup> Idem, ibidem, p. 37

<sup>428</sup> VALLADARES, Clarival do Prado; CONSELHO Federal de Cultura (Brasil). **Arte e sociedade nos cemitérios brasileiros:** um estudo da arte cemiterial ocorrida no Brasil desde as sepulturas de igrejas e as catacumbas de ordens e confrarias até as necrópoles secularizadas. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura: Dep. Imprensa Nacional, 1972. p. 1308.

Outras pinturas de cavalete feitas por João Francisco sobre tema religioso, são mencionadas por Carlos Ott<sup>429</sup> em “Historia das Artes plásticas da Bahia (1550-1900), pintores e ourivesaria sacra baiana”<sup>430</sup>, no qual informa existir no corredor superior da Ordem 3ª de São Domingos, dois quadros restaurados que, em anos anteriores, eram atribuídos a Jose Teófilo de Jesus mas que se revelaram trabalhos de João Francisco Lopes Rodrigues: “Descimento de Cristo da Cruz” e “Cristo cae debaixo da cruz.”<sup>431</sup> (Ver Quadro 15)

João Francisco Lopes Rodrigues também se destacou como retratista, immortalizando personalidades políticas, religiosas e da alta sociedade brasileira. Do levantamento total de dados acerca da sua produção artística, os retratos constituem, quantitativamente, sua maior produção, seguidos dos temas religiosos. (Ver Quadro 13) Tal característica, conforme se verá mais adiante, também foi detectada no pintor Miguel Navarro y Cañizares, e é decorrente da grande demanda retratista deflagrada no Brasil durante o século XIX. Demanda esta proporcionada pela nova elite brasileira desejosa de prestígio e distinção social. Em decorrência, para os artistas, as encomendas de retratos representavam significativa fonte de renda.

De acordo com Corassa<sup>432</sup>, consideramos retratos “as imagens referentes à representações de seres humanos, evidenciados nos diversos ‘cenários’, encomendadas ou não, identificadas ou não [...]”. Esta mesma autora diz ainda que,

reproduzir uma personagem pressupõe quase sempre fazer um juízo sobre uma personalidade, apesar de inúmeras vezes o artista acatar a imagem que o cliente quer dar de si, alterando então certos traços e variando a tipologia: de figuras inteiras ao meio busto, de perfil (como nas moedas clássicas) e de grupo.

Conforme se poderá observar adiante, o pintor João Francisco Lopes Rodrigues também seguiu estas tendências no labor retratista, de modo que os retratos de sua autoria revelam uma fidelidade à arte acadêmica (neoclássica). Suas composições retratistas, na maioria das vezes, são de personalidades nada jovens, demonstrando em seus rostos as marcas

---

<sup>429</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. 99

<sup>430</sup> Esta obra não chegou a ser publicada e atualmente pode ser encontrada no Arquivo Carlos Ott, no Centro de Estudos Baianos (CEB) – Biblioteca Central/UFBA. Ao que tudo indica, trata-se de uma revisão ampliada de “Historia das Artes plásticas da Bahia (1550-1900)”, de 1993, também de sua autoria.

<sup>431</sup> Carlos Ott cita estas duas telas também em “História das Artes Plásticas da Bahia (1550-1900)” (1993, p.48), embora não mencione que foram restauradas e descobertas a autoria.

<sup>432</sup> CORASSA, Maria Auxiliadora de Carvalho. Retrato de casal: uma proposta de leitura. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de (org.). **A arte pesquisa: ensino e aprendizagem da arte linguagens visuais.** v. 1. Brasília (D.F.): Mestrado em artes Visuais, UNB, 2003. p.99



do tempo, de uma vida laboriosa e difícil, inseridas em uma atmosfera idealizada, seguidora de um modelo adequado a uma imagem que proporciona dignidade e honra, condizente com as preferências determinadas por sua clientela.

A arte retratista remonta ao antigo Egito, conforme relata Afrânio Mário Simões Filho<sup>433</sup> em seu estudo sobre retratos baianos na primeira república: o “Nilo, antes de desaguar no Mediterrâneo, a oeste da região do delta, margeia a região do *Fayum*”, onde achados arqueológicos do final do século XIX revelaram a existência de retratos “encontrados nos sarcófagos, na altura do rosto da múmia.” (Figura 59)

Estas pinturas passaram a ser conhecidas como retratos do *Fayum*. [...] Segundo a crença ancestral egípcia, a individuação da múmia era fundamental à sua identificação na vida além túmulo. Os retratos desempenhavam um papel de grande importância no ritual fúnebre. Funcionavam como uma espécie de passaporte de identificação necessário à viagem do espírito pelo reino dos mortos.

Segundo este mesmo autor, tais retratos foram executados por artistas grego-egípcios, através das técnicas de encáustica ou têmpera sobre madeira ou linho. “Representam uma tradição artística presente nas regiões do vale e do delta do Nilo, desde a conquista de Alexandre (356 – 323 a. C.), o Grande [...], que fundou a cidade de Alexandria, em 332 a. C.” Filho<sup>434</sup> diz ainda que, a maioria desses retratos “mortuários grego-egípcios da época romana encontrados no *Fayum*, é de membros das camadas médias das cidades da região” e representam “professores, soldados, atletas, sacerdotes, mercadores”. Entretanto, “enquanto os artistas gregos buscavam representar uma forma ideal de beleza [...] os romanos estavam interessados em retratar com fidelidade a pessoa buscando identificá-la” através de suas particularidades.

---

<sup>433</sup> FILHO, Afrânio Mário Simões. **Retratos baianos: memória e valor de culto na Primeira República (1889 – 1930)**. 2003. 187 f. f. 17 Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

<sup>434</sup> Idem, *ibidem*, f. 19-21



**Figura 59**

**Retratos de *Fayum* (Egito)**

1 – British Museum.

2 - Metropolitan Museum of Art.

3 - Royal Museum of Scotland

Filho informa ainda que, “os retratos do *Fayum* resultavam de uma experiência muito diferente da que depois veio a representar a pintura de retratos como registro para a posteridade da existência de alguém”. Eram pintados durante a vida dos retratados, não se sabendo porém qual era a sua utilidade no intervalo de tempo decorrido entre o período de sua execução e a morte do indivíduo, quando passavam a compor a identificação dos sarcófagos. O “pintor do *Fayum* deveria retratar o seu cliente para o mundo dos mortos e não para o público dos vivos.”<sup>435</sup>

Durante o Império romano a pintura se popularizou e acabou por ultrapassar a escultura como principal atividade artística [...] O retrato pintado do indivíduo atendia a uma nova clientela formada nas cidades. Além de significar um lugar na posteridade o retrato passou a representar um importante símbolo integrante da linguagem social.<sup>436</sup>

Após o Império Romano, durante séculos a produção de retratos escasseou a ponto de se tornar um fenômeno bastante raro, entretanto, nunca desapareceu.

De acordo com Schneider<sup>437</sup>, entre finais da Idade Média e o século XVII “a arte retratista se emancipou”, acontecendo um reflorescimento e uma renovação genuína da representação individualizada de personagens privilegiados ou respeitados, “gênero fortemente negligenciado desde a Antiguidade Clássica.” Este mesmo autor continua, dizendo que, a partir do século XV, não apenas “os príncipes, o alto clero e a nobreza, mas também os

<sup>435</sup> Idem, ibidem, f. 22-23.

<sup>436</sup> Idem, ibidem, f. 30

<sup>437</sup> SCHNEIDER, Norbert. **A arte do retrato**. Obras-primas da pintura retratista européia. 1420-1670. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1997. p. 6

membros de outras grupos sociais – comerciantes, artesãos, banqueiros, sábios humanistas e artistas – [...] posaram para seus retratos, expondo-se literalmente aos olhares públicos.”

Surgem neste período evoluções, ou “subgêneros”<sup>438</sup> de vários tipos de retratos, desde os individuais, “cuja função era a representação de figuras públicas que pretendiam demonstrar a sua posição social como indivíduos autônomos”, aos coletivos, que funcionavam como “símbolos da posição social de órgãos coletivos, tais como as *guildas* ou outras sociedades profissionais e associações comerciais, definindo os diversos papéis e hierarquias dentro dos próprios grupos”, ou ainda, os retratos de casais e de famílias. Ainda de acordo com Schneider, dentro destes “subgêneros” os retratados podiam se apresentar de diversos modos e cenários. Temos assim, o **retrato de corpo inteiro** (figuras 60 e 61), normalmente reservado aos príncipes regentes ou aos membros da nobreza; **retrato a três quartos** e os diferentes tipos de **retrato de busto**, que são os mais freqüentes, com seus vários ângulos de posição em relação ao espectador, incluindo poses de “perfil”, “três – quartos”, “meio corpo” e “frontal” ou “de frente” (Figuras 62 e 63) e por fim, o **retrato de grupo** e os de **família** e de **casal**.

Quanto aos modelos e cenários presentes na retratista, estes “são sempre o produto de uma composição”, resultante de um “pacto entre o artista e o modelo, entre uma estética condicionada pelos preceitos ou pelas tradições relativamente autônomas do gênero e as exigências particulares do cliente.” O cenário muitas vezes revela o efeito pretendido pelo cliente que “procurava definir o seu papel na sociedade e dizer ao espectador algo sobre os seus interesses, intenções e valores.”<sup>439</sup>

---

<sup>438</sup> Idem, *ibidem*, loc. cit.

<sup>439</sup> Idem, *ibidem*, p. 20



**Figura 60**  
**Imperador Carlos V com cão**  
Ticiano Vecellio, 1532-33  
Óleo s/tela, 192 x 111 cm.  
Museu do Prado – Madri (ES)



**Figura 61**  
**Filipe IV em traje de casa**  
Diego Velasquez, 1634-1635  
Óleo s/tela, 191 x 126 cm  
Museu do Prado – Madri (ES)



**Figura 62**  
**Jovem donzela da família d'Este**  
Pisanello, c. 1433  
Tempera s/madeira, 43 x 30 cm  
Museu do Luvre



**Figura 63**  
**Georg Gisze**  
Hans Holbein, 1532  
Basel, London

Deste modo se podem observar cenários dos mais variados, sejam compostos por paisagens ou interiores, constituindo “artifícios de composição formados por diversos elementos distintos que, por vezes, se combinavam num todo atmosférico e integrado.” A paisagem como pano de fundo dos retratos “esteve durante muito tempo associada a divisão

da terra em territórios jurisdicionais e administrativos, representando cada um deles uma unidade sociopolítica e cultural”. Como exemplo, tem-se o díptico *Montefeltro*, de Piero della Francesca (Figura 64), que “mostra o território governado pelos retratados, o Duque de Urbino e sua mulher.” Quanto aos interiores, vazios ou mobiliados, constituíam pano de fundo através do qual o “retratado conferia expressão simbólica aos seus valores e normas”, conforme exemplificam os retratos pintados por Hans Holbein, como o mercador de Gisze (Figura 63) ou o sábio humanista Erasmo (Figura 65).<sup>440</sup> Nestes dois exemplos os retratados estão apresentados em sua privacidade, longe da esfera pública, embora estejam representados no exercício de suas atividades, o que transcende o domínio privado, conforme observa por Schneider.



**Figura 64**  
**Os Montefeltro**

Piero della Francesca, 1472  
Têmpera s/madeira, 47 x 33 cm  
Galeria Uffizi, Florença (Itália)



**Figura 65**  
**Erasmo de Rotterdam**

Hans Holbein, 1523  
Museu do Louvre, Paris (França)

Em termos de Brasil, a arte retratista aparece em território nacional desde os tempos coloniais, trazida pela colonização Portuguesa e Espanhola, embora praticada mais raramente

<sup>440</sup> Idem, ibidem, p. 21-24

em comparação com a Europa. De acordo com Afrânio Mario Simões Filho<sup>441</sup>, dentre os retratos pintados ou encontrados na Bahia – não necessariamente executados por pintor baiano ou retratando personalidade baiana –, os mais antigos datam do final do século XVII. Como exemplo, Filho<sup>442</sup> revela que “o retrato do provedor da Santa Casa de Misericórdia da Bahia, Francisco Fernandes do Sym, é considerada a pintura de cavalete mais antiga do Brasil”, com data de 1699.

Os exemplares remanescentes do período colonial são poucos<sup>443</sup>. Entretanto, vale registrar que, em seguida à supremacia absoluta da pintura decorativa religiosa, a pintura de retratos foi, ainda que em muito menor escala, gênero de presença destacada durante a colônia.<sup>444</sup>

Segundo Schneider<sup>445</sup>, no final do século XIX, enquanto a pintura retratista européia ainda continua sendo cultivada, embora mais escassamente do que antes, tendo em vista o surgimento e evolução da fotografia, com seu processo de reprodução mais rápido, fácil e fiel, em detrimento das longas sessões de pose e esboços trabalhosos, no Brasil acontece a sua maior demanda. Conforme diz Filho<sup>446</sup>, a partir de 1808, com “a presença da Corte aumentou o interesse por ambientes luxuosos e maneiras européias. [...] A arte oficial que se estabeleceu dava grande importância à pintura histórica<sup>447</sup> e aos retratos, fundamentais à vida na corte”. Portanto, as “encomendas oficiais, além da grande demanda por pinturas para a decoração dos salões da emergente corte brasileira, atraíram para o Brasil uma série de artistas estrangeiros”.

Em estudo sobre o papel da mulher na formação e na organização produtiva da sociedade brasileira a partir do registro de sua imagem na pintura nacional, Cristina Costa<sup>448</sup> diz que

Os retratos foram um dos gêneros pictóricos mais desenvolvidos no século XIX, não só porque os artistas estrangeiros da Academia Imperial de Belas Artes tinham

---

<sup>441</sup> FILHO, Afrânio Mário Simões. Retratos baianos: memória e valor de culto na Primeira República (1889-1930). **Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia**. v.2, n.2. Salvador: EDUFBA, 2005. p.75, 87

<sup>442</sup> Idem, ibidem, p.87 (Nota 2)

<sup>443</sup> Este mesmo autor diz que, “privilégio de poucos, antes do século XIX, eram raros os retratos na Bahia.” (FILHO, 2005, p.76)

<sup>444</sup> FILHO, op.cit, p.75

<sup>445</sup> SCHNEIDER, op. cit., p.10

<sup>446</sup> FILHO, op.cit, p.76-77

<sup>447</sup> Pintura histórica refere-se ao registro pictórico de eventos da história política: batalhas, cenas de guerra, personagens célebres, fatos e feitos de homens notáveis são descritos em telas de grandes dimensões. Adquire prestígio nas academias de arte, alçada ao primeiro plano na hierarquia acadêmica, não sendo diferente no Brasil, de modo que na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro “a pintura histórica era um gênero afeto aos artistas de grande talento, aos quais estaria reservada a elevada missão de perpetuar os episódios da história nacional” (FERNANDES, 201/2002, p.13)

<sup>448</sup> COSTA, Cristina. **A imagem da mulher**: um estudo de arte brasileira. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002. p. 94

domínio técnico dessa arte e procuraram difundir-la, mas porque a ascendente elite brasileira se mostrava desejosa de tal tipo de distinção social.

Focalizando-se a Bahia, conforme contatado por Afrânio Mario Simões Filho, em sua dissertação de mestrado intitulada *Retratos baianos: memória e valor de culto na Primeira República (1889 – 1930)*, “o universo de estudo dos retratos baianos é enorme. As irmandades religiosas e instituições culturais da cidade estão repletas de retratos pintados.”<sup>449</sup>

Durante o período colonial “as irmandades leigas foram as maiores consumidoras de retratos. Eternizaram fundadores, provedores, grandes beneméritos e outras personagens de alta consideração nas paredes de suas sedes.”<sup>450</sup> Suas encomendas continuaram a proliferar durante todo o século XIX.

Deste modo, a Santa Casa de Misericórdia da Bahia também contratou o pintor João Francisco Lopes Rodrigues para o labor de dois retratos e uma alegoria. Com referência aos retratos, em 1861, executa uma cópia de um grande retrato do século XVIII onde figura um dos benfeitores da dita Santa Casa de Misericórdia, Capitão João de Mattos Aguiar. (Figura 66) A cópia feita por João Francisco está assinada e datada “João Francisco Lopes Roiz”, 20/10/1861, e encontra-se atualmente exposta no saguão de entrada do antigo internato da Santa Casa de Misericórdia, na Pupileira. Já o retrato original (Figura 67), não é datado nem assinado e encontra-se atualmente exposto no Salão Nobre da Santa Casa de Misericórdia.

Segundo Jacqueline Ribeiro Cabral e Verônica Pimenta Velloso<sup>451</sup>,

O Compromisso da Misericórdia estabelecia que os provedores fossem "homens de autoridade, prudência, virtude, reputação e idade", não podendo ter menos de quarenta anos. O cargo de provedor era, em geral, ocupado por políticos influentes, nobres titulares ou ricos comerciantes, tradição que se manteve ao longo dos séculos. [...].

[...] Grande parte da renda da Misericórdia provinha de legados diretos ou na forma de propriedades. Entre os anos de 1600 e 1750, estes donativos tiveram como destino o hospital, os enjeitados, os presos, a Casa de Retiro, dotes ou almas. Dentre os seus fundadores e benfeitores destacaram-se Mem de Sá que deixou-lhe um terço de seus pertences; Gabriel Soares de Sousa, autor da famosa obra "Tratado descritivo do Brasil em 1587", também deixou-lhe elevada quantia; e **João de Mattos Aguiar**, outro de seus provedores, que doou toda a sua fortuna em

<sup>449</sup> FILHO, Afrânio Mário Simões. **Retratos baianos: memória e valor de culto na Primeira República (1889 – 1930)**. 2003. 187 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003, f.13

<sup>450</sup> FILHO, Afrânio Mário Simões. **Retratos baianos: memória e valor de culto na Primeira República (1889-1930)**. **Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia**. v.2, n.2. Salvador: EDUFBA, 2005. p.76

<sup>451</sup> CABRAL, Jacqueline Ribeiro; VELLOSO, Verônica Pimenta. **Santa Casa da Misericórdia da Bahia** In: *Dicionário Histórico-Biográfico das Ciências da Saúde no Brasil (1832-1930)*. Casa de Oswaldo Cruz / Fiocruz. Disponível em: <<http://www.coc.fiocruz.br/observatoriohistoria/verbetes/stcasaba.pdf>>. Acesso em: 09 jan. 2008. (grifo nosso)



1700, o que possibilitou a inauguração do Recolhimento do Santo Nome de Jesus em 1716. (grifo nosso)

O retrato original do Capitão João de Mattos Aguiar foi datado com estimativa de ser do século XVIII, segundo informações fornecidas pela Museóloga e Coordenadora do Museu da Misericórdia (SSA/BA), Jane Palma, ao referir o relatório de restauração<sup>452</sup> do mesmo – restauração realizada no período de março a junho de 2002, pelo restaurador Domingo Tellechea. De acordo com Jane Palma, a determinação desta datação foi estipulada com base no tamanho do linho utilizado para esta tela, de maneira que, até a primeira metade do século XIX só existia linho com tamanho de 1 largura. Somente na segunda metade do século é que surgiu o linho com 2 medidas. De maneira que, ao proceder o processo de restauração, foi verificado que o retrato possuía uma emenda no linho, sendo que, o assinado por João Francisco não possui tal emenda, pois foi utilizado o linho mais recente, de duas medidas.

Segundo documentação encontrada no Arquivo da Santa Casa (Pupileira), este quadro teria sido retocado pelo pintor baiano Jose Antonio da Cunha Couto, conforme consta de decisão tomada em Ata de 3 de junho de 1882, por sua contratação a custo de 100\$000 reis (cem mil reis). (Livro 4º de Atas de Mesa de 1875-1884, p. 77) Entretanto, não foram encontrados os recibos de pagamento para que tal informação possa ser confirmada.

Observa-se que o retrato do benfeitor João de Mattos Aguiar segue os preceitos da retratista explanados anteriormente, de modo que o apresenta de corpo inteiro, de frente para o espectador, forma sugestiva de uma atitude direta, em recinto interno provido de mobiliário e outros objetos que apontam sua posição social e profissional. Complementando o próprio documento pictórico, a inscrição contida na parte inferior da tela identifica o retratado e sua relação com a instituição em questão, além de enfatizar suas virtudes como Cavaleiro professo na Ordem de Cristo (posição também representada na pintura pelo broche com a cruz branca sobre fundo vermelho da Ordem).

João Francisco segue fielmente a inscrição existente na tela do século XVIII, copiando o seguinte: “vera effigies do capt.<sup>m</sup> João de Mattos de Aguiar cavalleiro professo na ordem de christo, prov.<sup>of</sup> que foi desta santa casa e fundador deste recolhimento. falleceo em 26 de maio de 1700”. Comparativamente, lê-se na tela do século XVIII o mesmo conteúdo de inscrição do modo seguinte: “Vera Effigies do Cap.<sup>am</sup> João de Mattos de Aguiar Cavalleiro, Professo na

---

<sup>452</sup> Segundo Jane Palma, o quadro de João Francisco, até a atualidade, não foi restaurado. De fato pode-se observar alguns sinais de desgaste na pintura.



Ordem de Christo, Prov.<sup>or</sup>, q~, foi desta Santa Casa e Fundador deste Recolhimento ~ Falle<sup>eo</sup> em 1700.”



**Figura 66**

**Capitão João de Mattos de Aguiar (cópia)**

João Francisco Lopes Rodrigues, 1861  
Óleo s/tela, 250 x 117 cm  
Santa Casa de Misericórdia da Bahia (Pupileira)

Assinado e datado: João Francisco Lopes Roiz,  
20.10.1861, abaixo, a direita da tela.



**Figura 67**

**Capitão João de Mattos de Aguiar**

Autor desconhecido, séc. XVIII  
Óleo s/tela, 193 x 116 cm  
Salão Nobre da Santa Casa de Misericórdia da  
Bahia

Assinado e datado: João Francisco Lopes Roiz,  
20.10.1861

Ilustrando as continuadas homenagens a benfeitores da Santa Casa de Misericórdia da Bahia, no último quartel do século XIX prosseguem suas encomendas e novamente João Francisco é contratado para pintar, em 1878, uma tela alegórica na qual se observa uma criança espalhando flores no túmulo de um benfeitor, identificado pela inscrição da lápide como sendo o Capitão Manoel Jose Ricardo (Figura 68).

O termo alegoria designa uma figura de estilo utilizada nas artes visuais e na literatura para expressar idéias abstratas e/ou sentimentos. Trata-se de expressar um pensamento ou conceito por meio de uma ou várias imagens (ou metáforas), com as quais se passa de um

sentido literal a um sentido figurado ou alegórico. Na tela *Criança esparzindo flores no túmulo do benfeitor da Santa Casa de Misericórdia da Bahia, Capitão Manoel José Ricardo*, João Francisco foge a tradição de retratar o próprio homenageado. Em detrimento de pintar o retrato, ele representou o homenageado através de imagens metafóricas que contextualizam a homenagem póstuma da Santa Casa de Misericórdia da Bahia ao seu benfeitor. Deste modo, no cenário desta composição estão presentes elementos que evidenciam tratar-se de uma situação pós-mortem, tais como o jazigo e a criança vestida de preto.



**Figura 68**

**Criança esparzindo flores no túmulo do benfeitor da Santa Casa de Misericórdia da Bahia, Capitão Manoel José Ricardo**

João Francisco Lopes Rodrigues, 1878

Óleo s/tela,

Reserva técnica da Santa Casa de Misericórdia da Bahia

Assinado/datado: João Francisco Lopes Roiz, 30.6.1878

Conforme a cultura ocidental, segundo Chevalier e Gheerbrant<sup>453</sup>, a cor preta “como evocação da morte está presente nos trajes de luto”, conforme indica a condição da criança, mesmo que ela não estivesse situada diante de um túmulo, uma vez que, o preto é uma cor incomum para vestes de crianças, sobretudo num século tão tradicionalista como o XIX. A

<sup>453</sup> CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 17 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002. p. 741

presença da criança pode estar simbolicamente representando os descendentes e/ou futuras gerações da família do benfeitor em questão.

Quanto a identificação do homenageado e do responsável pela homenagem, o recurso utilizado pelo pintor foi incluir na lápide a seguinte inscrição: “AO BEMFEITOR CAPITÃO MANOEL JOSE RICARDO A CAZA DA S<sup>TA</sup> MIZERICORDIA AGRADECIDA.”

No mesmo ano e período em que pinta a alegoria acima, João Francisco retrata outro benfeitor desta mesma instituição: Domingos Barbosa de Britto. (Figura 69) Ambas as telas estão assinadas e datadas a estilete: “João Francisco Lopes Roiz” 30.6.1878.



**Figura 69**

**Domingos Barbosa de Britto**

João Francisco Lopes Rodrigues, 1878

Óleo s/tela,

Salão Nobre da Santa Casa de Misericórdia da Bahia

Neste retrato o benfeitor é retratado de corpo inteiro, com roupas de gala, *Smoking*, bengala na mão direita e cartola na esquerda, em recinto interno, mobiliado. Do lado direito do retratado aparece uma mesa de madeira, sobre a qual estão depositados dois livros de capa

verde e ao lado destes um quite de tinteiros em uma bandeja preta. Presa debaixo dos livros está uma carta ainda contendo dois pontos vermelhos da cera. Estes objetos são representativos da profissão ou ocupação que este benfeitor exercia para a Santa Casa. Do lado esquerdo do retratado aparecem dois móveis forrados em pano vermelho; e logo atrás deste uma cortina de cor amarelo ouro.

Através da inscrição, presente na parte inferior da tela, pode-se inferir o período em que viveu o retratado, situando-o na segunda metade do século XIX. Seu conteúdo diz o seguinte: Inscrição: “DOMINGOS BARBOSA DE BRITTO FALLECEO NA CIDADE DO PORTO EM 16 DE JUNHO DE 1876 A CAZA DA SANTA MIZERICORDIA AGRADECIDA”. Suas vestes também são reveladoras deste século, quando os homens ainda usavam cartola e bengala.

Com relação à moda do século XIX, ao falar das mudanças ocorridas nas vestes masculinas durante a passagem dos séculos, Souza (1987, p.75) nos diz que,

a renúncia dos elementos decorativos, não se faz abruptamente e se a roupa se despoja e o homem desiste das rendas e plumas, que se tornaram o apanágio das mulheres, não abandona outras formas sutis de **afirmação social e prestígio, fixadas agora na exploração estética do rosto e no domínio de certas insígnias de poder e erotismo, como os chapéus, as bengalas, os charutos e as jóias.**  
[grifo nosso]

No mesmo ano em que pintou o retrato do benfeitor João de Mattos Aguiar, João Francisco executa o retrato do médico inglês Jonathas Abbott<sup>454</sup> (Figura 70), assinando e datando a estilete<sup>455</sup>, no canto inferior esquerdo, “J. F. Lopes Roiz, 1861”<sup>456</sup>. Jonathas Abbott é representado neste retrato do modo como pretendia ser apresentado à posteridade, identificado por sua profissão e todo seu prestígio social, evidenciados por suas vestes e diversas condecorações honoríficas. Deste modo, observa-se o médico sentado de frente em uma cadeira estofada de cor vermelha; tem o olhar voltado para o observador e o braço esquerdo flexionado em direção ao eixo central do corpo, de modo que se observa o “anel doutoral” no dedo anelar; descansando sobre uma mesa redonda, forrada com toalha na mesma cor vermelha, segura sob a mão direita a “borla” apoiada sobre a perna de mesmo lado; está vestido com a “beca professoral da Faculdade de Medicina, trazendo ao pescoço a comenda da Ordem de Cristo, e, no peito”, medalhas “da mesma Ordem, da Ordem da Rosa e

<sup>454</sup> Este retrato, bem como duas naturezas mortas figurando pássaros mortos (ver adiante), pertenceram a coleção particular do Conselheiro Jonathas Abbott, conhecida como Galeria Abbott.

<sup>455</sup> A maioria de suas pinturas era assinada com estilete.

<sup>456</sup> Valladares (1991, p.147), informa que este quadro foi restaurado em 1937 por Robespierre de Faria.

da de Vila Viçosa”<sup>457</sup>. Segundo informa Pereira<sup>458</sup>, a coleção de títulos honoríficos incluía também alguns de cunho religioso, revelando o perfil de um homem devoto, ligado a instituições católicas, “a exemplo de camarista honorário do Sumo Pontífice, comendador da ordem de São Gregório Magno e membro honorário do Instituto Episcopal do Rio de Janeiro.”



**Figura 70**

**Conselheiro Jonathas Abbott**

João Francisco Lopes Rodrigues, 1861

Óleo s/tela, 99 x 81 cm

Museu de Arte da Bahia – MAB

Assinado e datado: J. F. Lopes Roiz, 1861

Segundo José Valladares<sup>459</sup>, Jonathas Abbott é originário de Lambeth (contígua a Londres), Inglaterra, nascido em agosto de 1796. De origem humilde, era filho legítimo de John e Sarah Abbott. Jonathas Abbott veio para Salvador em 1812, aos 16 anos de idade, como cavaliço do médico luso-baiano Dr. José Álvares do Amaral, segundo conta a tradição oral. Em “março de 1816”, ingressa no curso de medicina do então Colégio Medico Cirúrgico, hoje Faculdade de Medicina da Bahia, “concluindo os estudos em 30 de dezembro de 1820, com o diploma de médico-cirurgião”. Conforme era hábito, logo que se formavam os alunos

---

<sup>457</sup> VALLADARES, José. **A Galeria Abbott: primeira pinacoteca da Bahia**. Salvador (BA): Museu do Estado, Secretaria de Educação, 1951. p.44.

<sup>458</sup> PEREIRA, op. cit., p.228

<sup>459</sup> VALLADARES, op. cit., p. 15-28

buscavam aperfeiçoamento na Europa, de modo que, Abbott vai para a Real Universidade de Palermo, onde recebe o grau de doutor em medicina. Aos 32 anos de idade, pela “Carta Imperial de 22 de outubro de 1828”, Abbott conquista “a posição mais elevada do magistério: lente da cadeira de Anatomia Teórica e Prática”. Além de catedrático em medicina, exerceu outras atividades, tais como interprete de línguas; primeiro cirurgião da corveta Princezinha; substituto de operações cirúrgicas (1827); oficial da secretaria do governo e também trabalhava para o consulado inglês. Em 1830, realiza sua segunda viagem de aperfeiçoamento à Europa, com licença de dois anos concedida pelo Colégio Medico Cirúrgico. Durante esta viagem escreveu um diário onde conta, dentre outros assuntos, suas emoções diante das obras de arte ao visitar Paris, Itália e Londres, destacando sua atração pela cidade de Roma, referência de toda arte clássica, evidenciando seu envolvimento com a cultura européia. Regressa a Bahia em 12 de Junho de 1832. No ano seguinte entra em execução o decreto que dava nova orientação aos colégios médico-cirúrgicos do Rio de Janeiro e da Bahia, passando a denominarem-se Escolas ou Faculdades, cabendo a Abbott a cadeira de Anatomia Geral e Descritiva, a qual tomou posse em 24 de maio de 1833. Transcorrendo notória carreira em medicina, Jonathas Abbott não se aposenta com 25 anos de magistério, conforme a nova legislação lhe garantia, jubilando-se somente em 1861, com 36 anos de trabalho, sendo 3 como substituto e 33 como catedrático. Exatamente neste ano de seu jubileamento, quando contava 65 anos de idade, João Francisco Lopes Rodrigues pinta o seu retrato, apresentado na Figura 70.

Conforme informa Pereira<sup>460</sup>, no meio social, exerceu o papel de filantropo, comum aos homens públicos de sua época.

Ensinou inglês gratuitamente no Liceu provincial [sic], foi diretor médico dos colonos irlandeses, cirurgião-em-chefe [sic] do hospital da Santa Casa de Misericórdia, colaborador do Conselho de Salubridade, além de ter disponibilizado os préstimos profissionais durante a Sabinada, em 1837, a epidemia de febre amarela, em 1854, e do *colera morbus*, em 1855.

Em 1855 foi nomeado membro do conselho de Sua Magestade Imperial, passando então a colecionar títulos honoríficos, tais como Fidalgo da Casa Real de Portugal, comendador das Ordens de Cristo, da Rosa e de Nossa Senhora da Conceição de Vila Voçosa, membro honorário da Imperial Academia de Medicina e da Sociedade Filomática, membro correspondente das sociedades de Anatomia, biologia e Medicina de Paris, da Academia Medico-Cirurgica de Genova e das sociedades médicas de Lisboa, Palermo e Estocolmo.

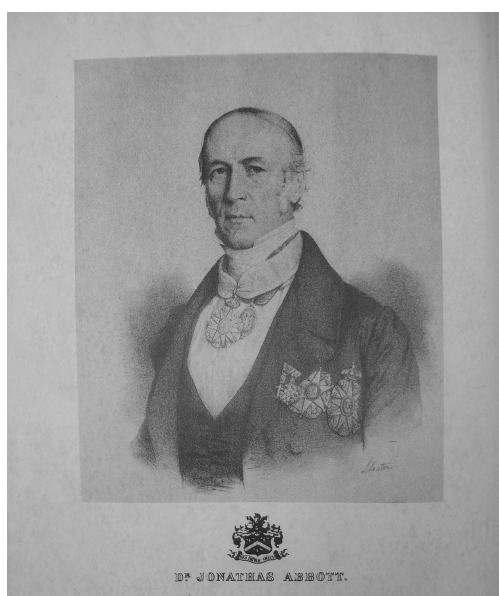
---

<sup>460</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. f.227



Foi também fundador do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, bem como era irmão terceiro, e Ministro em 1855<sup>461</sup>, da Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Bahia.

Conforme se observa na Figura 71, 10 anos antes de ser retratado, no Brasil, por João Francisco Lopes Rodrigues, Jonathas Abbott já havia procurado perpetuar sua imagem e prestígio social através da prática retratista posando, em 1852, para o artista Jacques François Gauderique Llanta, em Paris.



**Figura 71**

**Dr. Jonathas Abbott**

Jacques François Gauderique Llanta, 1852  
Litografia impressa na Casa Lemercier, Paris  
Coleção do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia

Reprodução: VALLADARES, 1951, p. 6

Sua presença foi essencial no cenário artístico da Bahia no século XIX. Amante das artes, fundou a Sociedade de Belas Artes, sediada em sua residência, e se destacou como um dos maiores colecionadores de artes da Bahia, juntamente com seu amigo Dr. Antonio José Alves<sup>462</sup> (Figura 72), igualmente atuante na fundação da mencionada *Sociedade de Belas Artes*. Adquiriu muitas obras estrangeiras por conta de suas viagens a Europa, bem como se tornou consumidor corrente de obras de artistas baianos. O historiador Paulo Knauss<sup>463</sup>

---

<sup>461</sup> CASIMIRO, op. cit., p.104 (Quadro 17)

<sup>462</sup> Sobre a Sociedade de Belas Artes, ver Capítulo 1 (Página 46).

<sup>463</sup> KNAUSS, Paulo. O Cavalete e a Paleta: Arte e prática de colecionar no Brasil. In: **ANAIS do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico