



capítulo 3

de artífices a artistas

a transição no fazer artístico

A mudança que se registra no fazer artístico na Bahia oitocentista guarda estreita relação com a ambiência social de Salvador e a interação que a cidade passou a estabelecer com os países da Europa, notadamente a França. Remete, portanto, às transformações que se operaram na visão de mundo da sociedade baiana naquele período, em especial às mentalidades da clientela e dos artistas.

No início do século reproduziam-se ainda, na cidade, as condições dos pintores de Portugal que, diferentemente do que ocorreu em outros países europeus, encontravam-se mais próximos da categoria de artífices do que mesmo de criadores intelectuais. Essa realidade suscitaria, tanto em Portugal quanto no Brasil, uma imprecisão na atribuição das duas atividades, favorecida pelo caráter duplo de que se reveste o fenômeno da arte, abrangendo tanto a dimensão técnica quanto a intelectual.

A *Encyclopedia Portugueza Illustrada*¹, publicada em Portugal, na cidade do Porto, em 1910², define como artista, sinteticamente, "o que cultiva as bellas-artes". Segue-se à definição, entretanto, uma extensa digressão sobre as diferenças em relação ao artífice - sinalizando o quanto os dois conceitos ainda se interpenetravam na mentalidade portuguesa:

os antigos confundiram, sob a mesma denominação (*technitès*, em gr., *artifex*, em lat.) o artista e o artífice ou operario; e, ainda hoje, muita gente propositadamente confunde os dois significados. [...] muitos operarios ha, exercendo officios humildes, que a si proprio se chamam artistas, como outros se denominam fabricantes e industriaes. O trolha apre-

¹ *Encyclopedia Portugueza Illustrada*, Diccionario Universal. Maximiliano Lemos. V. 1. Porto: Lemos & C^a, Sucessor, 1910.

² Provavelmente redigida no final do século XIX, considerando os anos e até décadas que uma publicação desse gênero demandava então.

sentam-se como artista; o sapateiro como industrial (se tem officina) ou como fabricante de calçados (se é simplesmente official). Compreende-se que o canteiro, o marceneiro, o serralheiro, o pintor, se apresentem como artistas quando produzem obras d'arte distintas, como por exemplo, as que se admiram no Palacio da Bolsa do Porto; o que não pôde admitir-se é que operarios d'outras profissões que não podem, por mais meritos que possuam, elevar-se acima da vulgaridade, se condecorem com um titulo que só pertence a quem cria e affirma a sua personalidade d'um modo inconfundivel.

A especificidade, conforme a publicação, se mediria pela sensibilidade à beleza, exercício da atividade intelectual e singularidade expressiva:

Assim, artista é o que traduz a ideia do bello sob uma forma sensível, affirmando ao mesmo tempo um temperamento. O que se limita a executar com o braço, independentemente do esforço do cerebro, é um artifice, um operario, um trabalhador que executa machinalmente a obra que o mestre lhe indicou sem outra preocupação que não seja ganhar o seu jornal. Artistas são, portanto, só os que criem e dêem a um pensamento, a uma ideia, fôrma e expressão, sentimento e vida. Compreende-se n'este numero os pintores (paisagistas, retratistas, miniaturistas, etc) esculptores, architectos, gravadores, musicos (compositores, professores, cantores) artistas dramaticos e lyricos etc.

A aplicação indistinta dos termos em Portugal é confirmada em outra publicação, o Grande Dicionario Portuguez ou Thesouro da Lingua Portuguesa, de Domingos Vieira (apud SILVA, 1998, p. 24). Lançada em 1869, a obra informa que "na linguagem popular de Coimbra, artífice e artista, ainda tem o mesmo sentido".

No estudo sobre a Sociedade Monte-Pio dos Artistas, a historiadora Maria Conceição Barbosa da Costa e Silva (1998, p. 25), ao analisar o ambiente social de Salvador no início do século XIX, observou que "na mentalidade popular de Salvador [...] ainda era Coimbra". Ou seja, a população applicava indistintamente os termos, face ao autodidatismo que marcava as atividades, tanto de artistas quanto de artífices, decorrente da falta de formação especializada, e ainda em razão de que muitos acumulavam as duas atividades, devido às dificuldades de sobrevivência material. Essa visão perdurou, a despeito das exceções, representadas por aqueles que singularizaram o seu fazer no campo artístico.

Exemplos disso são as referências que o comerciante Antônio de Lacerda faz, em 1873, a "o maquinista, o carvoeiro, o ferreiro, o carpinteiro, o pedreiro, o mineiro, o carapina, o mestre das oficinas... todos, finalmente, artistas e industriais" no discurso de agradecimento àqueles que participaram da construção do Elevador Lacerda (OLIVEIRA, 2002, p. 18). Ou o público-alvo definido para o curso de higiene, ministrado pelo médico Luiz Alvares dos

Santos, durante as Conferências Populares promovidas pelo Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, em 1876, dirigido, no referente à saúde profissional, a "artistas e chefes de estabelecimentos industriais" (CORREIO DA BAHIA, 15 de março de 1876).

A diferenciação começou a se afirmar no contexto das inovações introduzidas no mundo do trabalho e das técnicas pela Revolução Industrial, que viria a estabelecer a concorrência entre os produtos artesanais e os produtos em série, ensejando, inclusive, o surgimento do desenho industrial.

No caso brasileiro, a inserção nessa etapa histórica se fez concomitantemente ao cumprimento de uma etapa preliminar: a abolição do trabalho escravo - que se constituiu, desde a colonização, em fator estruturante da sociedade, tanto em relação às atividades denominadas produtivas, quanto em relação aos serviços domésticos.

Respondendo, até então, pelos trabalhos servis e, em parte, pelos ofícios mecânicos, a massa de trabalhadores liberada no processo de desarticulação do escravismo passou a buscar novas formas de ocupação, no contexto de diversificação das ocupações urbanas. É quando se verifica a progressiva incorporação do trabalhador livre, inclusive artífices, ao nascente setor que passou a atuar nas obras e serviços públicos, nas atividades portuárias, no comércio organizado ou ambulante e nas primeiras fábricas.

Nas mentalidades, começa a se fixar a distinção entre artistas e artífices, embora não isenta de equívocos. Assim, "para as elites econômicas da época, o artista exercia mais uma função de lazer, enquanto o artífice o labor aplicado a uma razão pragmática, não só do que produzia, mas também para que produzia, isto é, o sustento, a sobrevivência" (SILVA, 1998, p. 25).

Essa visão do artista, associada ao lazer, justificaria uma acepção secundária, pejorativa, também mencionada na Encyclopédia Portuguesa Ilustrada, que tanto evoca a não vinculação ao trabalho reconhecido, quanto a atividade intelectual com fins não convencionais: "Fig. Finorio, astuto, sagaz, com geito e feitio especial para machinar e realizar qualquer coisa que, por meios correntes, não seria facil executar".

Vistos inicialmente sob a ótica da imprecisão e da distorção, os artistas baianos cumpriram, no decurso do século XIX, as etapas históricas que levariam, finalmente, ao reconhecimento da especificidade do seu fazer, de forma mais próxima àquela definição inicial da

enciclopédia do Porto, e semelhantemente, na atualidade, à formulada pelo sociólogo francês Pierre Francastel (1982, p. 4):

O pensamento estético é, sem sombra de dúvida, um desses grandes complexos de reflexão e de ação em que se manifesta uma conduta que permite observar e exprimir o universo em atos ou linguagens particularizadas.

Nas últimas décadas dos Oitocentos, a indiferenciação era etapa vencida. Enquanto os artífices, no contexto do trabalho livre e da industrialização, assumem, progressivamente, a condição de operários, os artistas, aí incluídos os profissionais da pintura, passam a ter uma visibilidade mais definida. Esboçava-se, assim, a sua identidade social - conquista que se constituiria em base fundamental para a atuação das gerações seguintes. Para tanto, desempenharam papel relevante as mudanças nos modos de aprendizado e produção.

3.1 OS MODOS DE APRENDIZADO E PRODUÇÃO NO BARROCO

Até o início do século XIX, a produção artística em Salvador, essencialmente barroca, como comprova o legado de obras, se fez em moldes bastante artesanais, o que justificava a indissociação entre artistas e artífices ou oficiais mecânicos. A origem comum se manifestava nas características do aprendizado e da produção.

Da mesma forma que os artífices, os pintores barrocos atuavam coletivamente. A aprendizagem rigorosa se fazia junto ao mestre, cada um com seus métodos próprios e, invariavelmente, eram apoiados pela Igreja e mesmo pelo Rei. Ambos, artistas e artífices, utilizavam a mesma nomenclatura para definir o próprio trabalho e classificar as categorias ou estágios profissionais. Assim, o ofício de pintor era exercido por mestres, oficiais e aprendizes, e a transmissão do saber se dava através do fazer prático, em oficinas montadas geralmente nos locais de execução das encomendas – os espaços religiosos.

No "Dicionário de Artistas e Artífices na Bahia", que abrange desde 1549, a pesquisadora Marieta Alves (1976) relacionou 116 pintores até o século XIX³. A relação inclui os que exerceram, única ou alternativamente, as atividades de pintores de tetos, bandeiras, painéis, quadros e retratos; encarnadores e douradores de imagens, de talhas e molduras de painéis; prateadores de castiçais e grades; restauradores etc. A classificação como pintor fundamenta-se, principalmente, nos registros de serviços prestados a instituições religiosas.

³ Há mais quatro, do século XX: Alberto Valença, Presciliano Silva, Mendonça Filho e Raimundo Aguiar.

Desse total, há quatro estrangeiros: Lourenço Veloso, indiano de Goa, no século XVII; Pedro Mazzi, italiano, e Carlos Belville, francês, no século XVIII; além de um espanhol, Miguel de Navarro & Cañyzares, no século XIX. A autora atribui naturalidade baiana a 25 pintores, possível naturalidade baiana a 21, colocando sob interrogação a naturalidade de 52 - aí incluídos José Joaquim da Rocha e José Pinhão de Matos.

De possível naturalidade portuguesa constam sete pintores (um do século 16, cinco do século XVII e um do século XVIII). De origem comprovadamente portuguesa, há oito, ou 6,89% do total. Dentre estes, do século XVI é citado Manoel Sanches; do século XVII, Domingos Rodrigues e Teotônio da Franca Feuzza; e do século XVIII, Antonio Alberto, Antônio Simões Ribeiro, Francisco Coelho, José Rodrigues de Oliveira e Manoel da Rocha Lordello.

Dentre estes últimos, portugueses do XVIII, pode ter atuado como mestre Antônio Simões Ribeiro, que arrematou obras como a abóbada da capela-mor da Igreja da Misericórdia, em 1735, e a pintura do forro da sala grande das vereações do Senado da Câmara, em 1736 (Idem, p. 145)⁴. Da mesma forma, Francisco Coelho, do Porto, que em 25 anos de Bahia (desde 1720, quando entrou para a Companhia de Jesus) pintou, por exemplo, 16 quadros para o novo refeitório do Colégio dos Jesuítas, por volta de 1740 (ALVES, 1976, p.49).

Dos demais, os registros não autorizam a hipótese de que tenham atuado como mestres. José Rodrigues de Oliveira, de Lisboa, declarou-se artífice de pintor na Irmandade da Santa Casa em 1746. Manoel da Rocha Lordello, do Porto, realizou na Santa Casa somente pinturas de charão nos assentos da mesa, corpo da igreja e portas da tribuna, além de douramento do retábulo da capela-mor e talha do zimbório desta. De Antônio Alberto, de Lisboa, sabe-se que foi aprendiz (Idem, p. 126, 99, 20).

Verifica-se, assim, o quanto é difícil ainda, com base nos dados existentes, reconstituir as circunstâncias em que se deu o aprendizado e a transmissão do ofício da pintura figurativa nos primórdios do período barroco. A identificação precisa das relações de aprendizado entre mestres portugueses e pintores baianos ainda se desenvolve no terreno das hipóteses e contradições.

⁴ Alves sugere que Simões Ribeiro também pode ter realizado a pintura do teto da sacristia do Desterro, hipótese reforçada por Magno Mello.

É o que sugere, por exemplo, o registro de João Álvares Correia, no citado Dicionário. Baiano, filho de baianos, irmão do dourador e pintor Antônio Álvares Correia, ele teria pintado, em 1714, os painéis do forro da capela-mor da Ordem Terceira do Carmo (Idem, p. 52).

Observe-se que esse seu trabalho antecede as primeiras realizações de que se tem notícia na Bahia dos pintores portugueses Antônio Simões Ribeiro e Francisco Coelho - os dois portugueses do XVIII que poderiam ter atuado como mestres. Também seria anterior à obra de pintura e douramento do oratório e painéis dos quadros da capela da sacristia da Ordem Terceira do Carmo, realizada por José Pinhão de Matos, em 1732 (Idem, p. 111).

Mas Álvares poderia ter convivido, ainda no final do século XVII, com o português Teotônio da Franca Feuzza, de quem se registra que "recém chegado de Lisboa em 1689, recebeu logo a incumbência de fazer 14 painéis sobre madeira para a O. T. Carmo. Declarou-se que era o melhor pintor que havia na cidade" (Idem, p. 75).

Para ilustrar a insuficiência e imprecisão dos dados sobre o período, naquele ano de 1714, quando Alvares teria pintado os painéis do forro da capela-mor da igreja da ordem, o Inventário de Proteção do Acervo Cultural (1984, p. 66), utilizando como fontes os estudos de Germain Bazin, Edgard de Cerqueira Falcão e Affonso Ruy, informa que os tetos apainelados da capela-mor e nave daquela igreja (já desaparecidos), foram pintados por Felipe de Santiago⁵. Sob o nome de Felipe de S. Thiago, entretanto, Alves (1976, p. 182) indica um capitão que teria pintado, em 1721, cinco quadros para as capelas da mesma igreja.

O etnólogo Carlos Ott (1982, p. 16) associa a produção inicial de arte barroca em Salvador, no século XVIII, à presença de artistas portugueses, a exemplo de Antônio Simões Ribeiro e José Pinhão de Matos, ou provenientes de Lisboa, como José Joaquim da Rocha, numa época em que ainda não fora criada na metrópole portuguesa a Escola de Belas Artes - fundada apenas em 1780.

Deduz que os pintores imigrantes de Portugal tiveram acesso a artistas, obras, templos e manuais de iconografia europeus, num ambiente onde a arte da pintura desfrutava de reconhecimento social. Na Bahia, teriam aplicado o que viram, leram e aprenderam sobre a arte renascentista e barroca. A José Joaquim da Rocha, encarregado das principais obras do seu tempo, o autor atribui a condição de fundador da primeira escola local de pintura.

⁵ Fontes: Germain Bazin, Edgard de Cerqueira Falcão e Affonso Ruy.

Também o historiador Magno Moraes Mello (2001, p. 3) destaca na Bahia a influência dos portugueses e a presença de Rocha, a que atribui origem brasileira: "Artista de grande significado e continuador dos modelos introduzidos por Simões Ribeiro, mas também, inserido na novidade da difusão da obra pictórica e tratadística do jesuíta Andrea Pozzo, fruto da dependência de conceitos artísticos portugueses da época".

A despeito da insuficiência dos registros históricos, e do desaparecimento ou inexploração de boa parte destes, é consenso que os pintores locais tornaram-se íntimos das iconografias e temáticas barrocas no convívio com mestres portugueses ou conhecedores da arte portuguesa; na relação com religiosos provenientes de diversas regiões da Europa e mediante o acesso a referências iconográficas, também originárias da Europa.

A partir de José Joaquim da Rocha (c. 1737-1807), a transmissão do saber iconográfico pode ser reconstituída, com base em três registros históricos. O primeiro é um manuscrito anônimo, intitulado "Noções sobre a procedência d'arte de pintura na Província da Bahia", preservado no acervo da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, e transcrito, em 1947, por Carlos Ott, que lhe atribui data entre 1866 e 1876, visto que cita, dentre os mortos, o pintor Macário José da Rocha, falecido em 1866, e, dentre os vivos, Tito Nicolau Capinam, desaparecido em 1876⁶.

O segundo registro, intitulado "Historia das artes e sua marcha progressiva na Bahia" encontra-se no volume 25 da Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, publicado em setembro de 1900. É um artigo de 12 páginas, cuja introdução informa que se trata da transcrição, da parte relativa à Bahia, de um trabalho de levantamento de âmbito nacional, denominado "Estudos históricos", recém-publicado por A. da Cunha Barbosa:

Dos Estudos Historicos, valioso trabalho que o nosso operoso consocio Dr. Cunha Barbosa acaba de publicar, e no qual reuniu importantes dados sobre artistas e obras de arte do Brazil nos tempos Colloniaes, transcrevemos para as nossas columnas o que diz respeito a Bahia.

Sobre o autor, além da condição de sócio do Instituto, sabe-se o que ele próprio revela, ao afirmar que "Quem como nós, que tem visitado a legendaria e hospitaleira cidade da Bahia, nas nossas diferentes viagens aos Estados do Brasil, que tem procurado estudar as artes modernas e antigas daquelle florescente Estado" (BARBOSA, 1900, p. 249).

⁶ Na informação sobre as datas de morte dos dois artistas, Ott baseou-se em Manoel Querino. Sobre o possível autor do manuscrito, aventa a possibilidade de ter sido José Rodrigues Nunes.

Há dois aspectos a considerar neste registro. Um deles é que, ao seu final, seguido da expressão em parênteses "(Extr.)" - indicativa de que se tratava de material extraído de um outro, como esclarecido na introdução - seguem-se as iniciais J. R. N., que são as mesmas do pintor José Rodrigues Nunes (1800-1881).

O outro aspecto é que, à altura da página 256, o texto muda de autoria, com a sucinta observação de que "Ainda sobre o mesmo assumpto escreve um nosso illustrado conterraneo:"⁷. Desta segunda parte, pode-se concluir que foi escrita antes de 1847, pois, ao referir-se a José Teófilo de Jesus, o texto informa que "o pintor de que ora fallamos ainda vive, já octagenario, e inda dá exercicio aos pincéis" (BARBOSA, 1900, p. 259). Conforme o Dicionário de Artistas e Artífices (ALVES, 1976, p. 89), Teófilo morreu em 19 de julho de 1847, quando José Rodrigues Nunes contava com 47 anos de idade.

Há um terceiro registro, intitulado "Antônio Joaquim Franco Velasco", que também traz informações sobre a época de Rocha e desse seu discípulo. Publicado no volume 54 da revista do Instituto Geográfico e Histórico, em 1928, traz o esclarecimento de que se trata de "dados biographicos deste grande artista bahiano, constantes de um documento existente no archivo do Instituto (masso n. 3, pasta n. 24, doc. n. 6) oferecido pelo Sr. Candido Figueiredo Leite e encontrado entre os papeis do Cons. Alvares do Amaral"⁸. Presume-se que se trata do baiano José Alvares do Amaral (1822-1882), intelectual que estudou em Coimbra, autor da obra "Resumo cronológico e noticioso da província da Bahia".

Note-se, a respeito dos registros acima descritos, que na obra "Artistas Bahianos", publicada originalmente em 1909, o cronista Manoel Querino reproduz informações contidas nos três, muitas vezes com grande semelhança de linguagem, sem fazer referências a esses textos. No caso do estudo biográfico de Velasco, a sua utilização por Querino serve para indicar que foi escrito antes de 1909.

Os dois primeiros documentos apontam a mesma relação de discípulos de José Joaquim da Rocha. Este teria sido mestre de Veríssimo de Freitas e Souza, Manuel de Souza Coutinho, José Teófilo de Jesus e Antônio Joaquim Franco Velasco. Há diferenças, entretanto, em relação à filiação artística de Antônio Pinto e Antônio Dias, assim como de Lopes Marques e Nunes da Mata (ou da Motta) e ainda quanto a Ramos da Motta.

⁷ O Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, no trabalho de indexação da sua revista, manteve Cunha Barbosa como fonte do artigo como um todo, atribuição reproduzida aqui.

⁸ O Índice da revista do Instituto identifica Cândido Figueiredo Leite como autor, atribuição reproduzida aqui.

O manuscrito anônimo apresenta Pinto e Dias como contemporâneos de Rocha, e o segundo como afilhado e discípulo do primeiro. A parte final e mais antiga do texto da revista não menciona os dois, mas a parte inicial, mais recente, extraída do levantamento de Cunha Barbosa, apresenta-os como discípulos de Rocha. Quanto a Lopes Marques e Nunes da Mata, são considerados discípulos de Rocha, tanto no manuscrito quanto no texto mais recente da revista. Este acrescenta um nome à relação de discípulos, o de Ramos da Motta, que não consta dos outros registros.

O manuscrito anônimo avança na descrição dos elos que se formaram a partir dos discípulos de Rocha. O pintor Veríssimo de Freitas teria instruído a Lourenço Machado. Já Teófilo de Jesus teria tido, como assistentes, Olímpio da Mata e João Francisco Lopes Rodrigues. E Franco Velasco teria ensinado a Bento Capinam, José Rodrigues Nunes, e José Joaquim da Rocha Bastos (NOÇÕES, p. 197-210).

Bento Capinam teria sido mestre do filho, Tito Capinam, além de José Francisco Lopes, Francisco José Rodrigues de Salles, José Antonio da Cunha Couto e Joaquim Gomes Tourinho da Silva. Já o pintor José Rodrigues Nunes teria iniciado o filho, Francisco Rodrigues Nunes, além de Joaquim Marcelino de Oliveira Sampaio e Agostinho José de Jesus. (Idem, p. 210-211).

Consta ainda no manuscrito que na Aula Pública de Desenho se habilitaram Olímpio Pereira da Mata, Francisco da Silva Romão, Macário José da Rocha e João Francisco Lopes Rodrigues. O pintor Olímpio Pereira da Mata também teria contribuído para a formação de Francisco da Silva Romão. Este, por sua vez, iniciou ao irmão Angelo da Silva Romão (Idem, p. 211-212).

É ilustrativa do aprendizado entre mestre e discípulo a relação estabelecida entre José Joaquim da Rocha e Veríssimo de Freitas. "Pardo" (ALVES, 1976, p. 80), Veríssimo de Freitas (1758-1806) foi contemporâneo, empregado e primeiro discípulo de Rocha, não tendo logrado distanciar-se estilisticamente nem superar artisticamente o mestre (BARBOSA, 1900, p. 257):

Em alguns templos aconteceu, que se elle encarregava dos paineis do centro da igreja e seu mestre pintava o tecto, em alguns succedeu o contrario. O estilo deste pintor foi quasi o mesmo que seguia seu mestre, e em alguns quadros, e muito especialmente no tecto da igreja da Palma, há uma imitação, quase completa, e a differença que se pronuncia em outras obras, o colloca um pouco abaixo do seu mestre.

Compreende-se, assim, a extraordinária semelhança entre duas obras pertencentes ao Mosteiro de São Bento da Bahia: primeiramente, a representação de São José (Fig. 87), criada por José Joaquim da Rocha no século XVIII, e depois a de Santo Antonio (Fig. 88), que Veríssimo executou no século XIX.



Figura 87
SÃO JOSÉ
José Joaquim da Rocha, século XVIII
Óleo sobre tela, 116 x 85 cm
Mosteiro de São Bento da Bahia



Figura 88
SANTO ANTONIO
Veríssimo de Freitas, século XIX
Óleo sobre tela, 115 x 86 cm
Mosteiro de São Bento da Bahia

A estrutura das composições, a distribuição dos anjos, a paleta de cores, a expressão das figuras centrais, a configuração dos dedos, além da inserção de paisagens alegóricas ao fundo, revelam quase uma identidade estilística. Até mesmo as dimensões dos dois quadros praticamente se igualam, na altura e largura, comprovando que a cópia era a norma da produção artística de então.

Com relação à policromia, na tese "A pintura religiosa na Bahia: 1790-1850", Maria de Fátima Hanaque Campos (2003, p. 372-374) identificou os materiais, muitos importados, que os pintores da época usaram para criar gamas de tonalidades. Eram tabatingas amarela e branca, pó preto, tinta branca, alvaiade, verdete de cobre, verdete inglês fino, anil da Índia, flor de anil, roxo terra e zarcão. Valiam-se eles ainda do óleo de capaúba, óleo de linhaça, fezes de ouro, cola, secante e peneiras, além de brochas e pincéis.

Nos resultados formais, uma característica foi associada posteriormente à pintura barroca na Bahia, qual seja, as dificuldades de execução técnica na construção da falsa arquitetura, ou pintura ilusionista dos tetos, notadamente quanto ao uso da perspectiva, que obri-

ga à condensação de elementos e figuras, o denominado *escorço*. O historiador Luís de Moura Sobral (2001, p. 181), por exemplo, aponta o problema no forro da Igreja de S. Francisco, executado entre 1736 e 1738, por autor(es) desconhecido(s):

Todas estas pinturas foram concebidas como quadros recolocados, para uma visão estritamente frontal, como se se tratasse de quadros de parede. Na *Coroação* e particularmente nas figuras de Jesus e de Deus Padre, apercebe-se no entanto uma tênue tentativa de *escorço*, de adaptação ao ponto de vista *di sotto in sù* a que o espectador está obrigado. Este *escorço* foi plenamente conseguido nos vasos dos cantos, mas já não nas figuras dos anjinhos nos mesmos quadros, o que demonstra a incapacidade do artista em aplicar a técnica à figura humana, pecha típica da pintura luso-brasileira da época.

Ott (1982, p. 91) identifica, no século XIX, a persistência do problema entre discípulos de José Joaquim da Rocha, apontando como exemplo, na pintura do teto da Igreja do Pilar (Fig. 89), realicada por José Teófilo de Jesus, em 1837, a execução insatisfatória de um elemento, a coluna, quanto ao uso da perspectiva.



Figura 89
NOSSA SENHORA DO PILAR
José Teófilo de Jesus, 1837
Óleo sobre madeira
Igreja do Pilar (teto)

O crítico José Roberto Teixeira Leite (1988, p. 31) também observou, na análise da obra desse pintor, que "as perspectivas mal convencem, até porque José Teófilo estava longe de ser um especialista nesse tipo de pintura *di sotto in sù* que apenas uma geração antes conhecera enorme florescimento na Bahia".

Dentre os pintores da sua geração, José Teófilo de Jesus (17..? -1847) representou exceção, quanto à oportunidade que teve de realizar uma viagem de estudos a Lisboa. No seu retorno, introduziria inovações significativas, tanto em relação às temáticas quanto às formas, que se constituíram em marcos importantes para a pintura baiana oitocentista, no seu processo de transição do Barroco para o Neoclássico, como descrito mais à frente.

Um outro aspecto que o diferenciava foi a sua condição racial e social de "pardo forro" (ALVES, 1976, p. 89)⁹. A demanda da clientela e o reconhecimento dos méritos artísticos desse ex-escravo são uma comprovação do papel que aquele sistema inicial de aprendizado e produção desempenhou na sociedade baiana oitocentista, enquanto possibilidade de ascensão para os negros e pardos, escravos e ex-escravos, nas condições de aprendiz, oficial e mestre, no exercício de ofícios como a pintura, escultura e outros.

Um discípulo seu, Olímpio Pereira da Mata, "considerado homem culto, além de artista" (ALVES, 1976, p. 108) produziu o retrato póstumo do mestre, entre 1854 e 1855, sete anos após a sua morte. A grande tela foi oferecida à então denominada Imperial Sociedade Montepio dos Artistas, sociedade mutuária criada em 1853 para assistir os artífices, no contexto da liberação do trabalho escravo e introdução do trabalho livre (SILVA, 1998).

No quadro (Fig. 90), o artista, já com os cabelos embranquecidos, aparece trajando um camisolão branco, ladeado por duas jovens deusas seminuas - uma traz um cajado; a outra, alada, como que o conduz pelo pulso, onde parece existir um relógio. Ao fundo, uma paisagem difusa, em que se destaca, ao centro, no alto, uma estrela com o nome "José Theofilo de Jesus". Uma faixa, em toda a extensão inferior, traz a inscrição: "O Genio proprio o exalça o da Pintura o immortaliza". Nos cantos inferiores, à esquerda consta "Invt. e pin na Bahia em 1854 - term. em 1855", e, à direita, a assinatura "Olympio Pereira da Mata".

⁹ "O autor do manuscrito anônimo da Biblioteca Nacional (NOÇÕES, p. 206/212) não relaciona à condição racial e de ex-escravo de Teófilo a sua natureza arredia, evidenciada em dois episódios que relata. O primeiro teria ocorrido em 1826, quando, durante a visita do Imperador D. Pedro I a Salvador, este, depois de ter conhecido suas pinturas, manifestou o desejo de conhecê-lo. O artista, entretanto, teria se furtado à honraria. O segundo teria ocorrido na velhice. Quando seu discípulo, Olímpio Pereira da Mata, solicitava sua anuência para retratá-lo, respondia: "para que?"



Figura 90
 JOSÉ TEÓFILO DE JESUS
 Olímpio Pereira da Mata, 1854
 Óleo sobre tela, 176 x 130 cm
 Sociedade Montepio dos Artistas

Na apresentação do catálogo do Museu de Arte da Bahia, ao sugerir um roteiro ao visitante da casa, o artista Emanuel Araújo (1997, p. 7), chama a atenção para o significado de um homem de cor exercer a profissão de pintor na Bahia oitocentista:

E veja também os Quatro Continentes pintados pelo seu discípulo [de José Joaquim da Rocha], o negro José Theophilo de Jesus, uma maravilha de fatura, uma delicadeza de sentimento. Certamente não se esquecerá das alegorias da África e das Américas: que ele imagine um artista negro do final do século XVIII, descendente de escravos, imaginando a África de origem dos seus ancestrais e a América motivada pelo novo sonho...

As alegorias dos quatro continentes originaram-se da pintura flamenga seiscentista, disseminando-se por toda a Europa. Na pintura baiana, o tema já havia se insinuado nas quatro figuras postas por José Joaquim da Rocha num extremo da pintura em perspectiva do teto da Igreja da Conceição da Praia, apontada como sua obra-prima, e ainda na portaria do convento de São Francisco, dentre outros trabalhos.

Atribui-se a sua aparição tardia no Brasil, enquanto motivo individualizado, no início do século XIX, às obras de Teófilo (Figs. 91 a 94) e do pintor fluminense Francisco Pedro do Amaral, morto em 1830 (MUSEU, 1997, p. 70-71). Para criá-las, o pintor baiano pode ter se inspirado em estampas ou alegorias européias, a que teria tido acesso em Salvador ou durante a sua temporada em Lisboa.



Figura 91
ALEGORIA DA ÁFRICA
José Teófilo de Jesus
Óleo sobre tela, 65 x 82 cm
Museu de Arte da Bahia



Figura 92
ALEGORIA DA AMÉRICA
José Teófilo de Jesus
Óleo sobre tela, 65 x 82 cm
Museu de Arte da Bahia



Figura 93
ALEGORIA DA ÁSIA
José Teófilo de Jesus
Óleo sobre tela, 65 x 82 cm
Museu de Arte da Bahia



Figura 94
ALEGORIA DA EUROPA
José Teófilo de Jesus
Óleo sobre tela, 65 x 82 cm
Museu de Arte da Bahia

Desde o retorno a Salvador, no início do século XIX¹⁰, Teófilo acrescentaria à influência de Rocha o aprendizado na Academia do Desenho, em Lisboa, onde, conforme o manuscrito anônimo, conviveu com os artistas portugueses Pedro Alexandrino de Carvalho e Vieira Lusitano, e com a obra dos italianos Rubens e Pompeu Jerônimo Battoni (NOÇÕES, p. 205).

Além disso, pode ter acompanhado - em Lisboa mesmo, ou, posteriormente, em Salvador - as novas tendências da pintura européia, através de reproduções importadas. As diferenciações que, progressivamente, introduziu no seu trabalho podem ser conferidas nas produções das décadas de 20, 30 e 40.

¹⁰ O autor da segunda parte da "História das artes e sua marcha progressiva na Bahia" informa que quando Teófilo regressou, seu mestre José Joaquim da Rocha já era morto, o que situaria o retorno em 1807 ou ano posterior. Ott afirma que foi em 1801.

Nos anos 20, dentre as encomendas que se atribui a ele, executadas na Igreja da Piedade, o pintor retratou o martírio de São Fidelis de Siegmaringen (Fig. 95) e a figura de São Braz (Fig. 96) com uma criança. Realizadas na mesma data, 1825, na execução do primeiro ele cria uma composição típica do Barroco, principalmente na dramaticidade e profusão de elementos. Em comparação com esta, a segunda obra é uma composição austera. A ausência de dramaticidade no tema permitiu ao autor eliminar detalhes e conferir solenidade à figura central - aspectos mais identificados com a gramática do Neoclássico.



Figura 95
SÃO FIDELIS DE SIEGMARINGEN
José Teófilo de Jesus, 1825
Igreja da Piedade (altar lateral)



Figura 96
SÃO BRAZ
José Teófilo de Jesus, 1825
Igreja da Piedade (altar lateral)

No final da década de 30 ele pintou "Cristo e as crianças" (Fig. 97), de influência rococó, introduzindo a paisagem na representação bíblica de forma mais destacada e integrada. Até então, esse elemento raramente se fez presente na pintura religiosa local, ou se apresentou de forma alegórica, como se vê nas representações de São José e Santo Antonio, de José Joaquim da Rocha e Verissimo de Freitas, respectivamente (Figs. 87 e 88).



Figura 97
CRISTO E AS CRIANÇAS
Teófilo de Jesus, 1838
Óleo sobre madeira
Igreja do Bonfim

Desde a década de 20 Teófilo também produzia retratos, o gênero por excelência do Neoclássico, que começava a se afirmar entre os baianos. Em 1822, retrata dois irmãos da Ordem Terceira de São Domingos (ALVES, 1976, p. 89). Em 1823, teria retratado o Imperador D. Pedro I, por encomenda da Intendência, e em 1836 dois benfeitores do Orfanato de São Joaquim (OTT, 1982, p. 79,91). Também lhe são atribuídos quatro retratos para o Salão Nobre da Ordem de São Domingos, entre 1838 e 1841, dentre estes o do benfeitor (Fig. 98) Manoel Antonio Gomes (Idem, p. 90).



Figura 98
MANOEL ANTONIO GOMES
Óleo sobre tela, 88 x 69 cm
Venerável Ordem Terceira de São Domingos

Observe-se que as mudanças se fazem acompanhar de sinais de diversificação da clientela. Além do poder público municipal, representado pela Prefeitura de Salvador, ele executou, em data posterior a 1812, a encomenda do segundo pano-de-boca do Teatro São João, mantido pelo Governo Provincial e arrendatários particulares (QUERINO, 1911, p. 63, BOCCANERA JUNIOR, 1915, p. 68-73).

Tomando a obra de Teófilo como exemplo, pode-se afirmar que essa segunda geração de pintores locais já apresenta traços de transição entre o Barroco e o Neoclássico, como reconhecido pelo crítico José Roberto Teixeira Leite (1988, p. 31): "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".

Contemporâneo de Teófilo, o pintor Antônio Joaquim Franco Velasco (1780-1833) produziu inúmeras pinturas religiosas, com destaque para as do interior da Igreja do Bonfim. Na maturidade, aos 51 anos, filiou-se à Irmandade da Santa Casa da Misericórdia, em cujo cemitério, debaixo da sacristia, foi enterrado dois anos depois (ALVES, 1976, p. 187). Assim como Teófilo, também ele foi retratado postumamente por um discípulo, José Rodrigues Nunes, que mostrou-o com pincel à mão, tendo, ao fundo, o símbolo do calvário (Fig. 99).



Figura 99
FRANCO VELASCO
José Rodrigues Nunes, 1853
Óleo sobre tela, 78 x 64 cm
Instituto Geográfico e Histórico da Bahia

O autor do manuscrito anônimo da Biblioteca Nacional (NOÇÕES, p. 207,208) apresenta-o como "último dos discípulos" de José Joaquim da Rocha¹¹, destacando a sua dedicação ao estudo das artes.

[...] foi Franco Velasco tão assíduo e perseverante em seus estudos da puerícia, que, a fim de coagi-lo ao nocturno repouso, era necessaria a vigilância materna subtrair-lhe a luz, para largar o incansável lápis e o aproveitado papel de suas recreações assíduas. [...] quando inesperada a parca veio decepar-lhe o estame da existência aos 3 de Março de 1833, sem ter sido possível transferir para o apainelado teto da igreja da Ordem 3ª de S. Francisco o fruto de tantas vigílias, aquêle que mesmo no próprio leito da mortal enfermidade ainda manejou o amestrado lápis, ainda estudou!

O mesmo atributo é apontado no estudo biográfico encontrado entre os papéis de Alvares do Amaral, e oferecido por Cândido Figueiredo Leite ao Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. O texto revela que "lia nas livrarias do Padre Francisco Agostinho Gomes, Alexandre Gomes e Ferrão e Andrade, estudava a historia das artes, a vida dos pintores celebres, suas diversas escolas, e os quadros capitaes que nella existiam, tanto pela expressão

¹¹ Quando Rocha morreu, em 1807, Velasco tinha 27 anos de idade, cf. datas levantadas por ALVES (1976, p. 149 e 187).

como pelo relevo e efeito do claro-escuro, dando-se também ao estudo da perspectiva e architectura" (LEITE, 1928, p. 238).

Conforme ainda o estudo, no seu fazer teria se diferenciado das práticas convencionais, inaugurando o estudo direto da natureza:

procurou criar um novo estylo mais rigoroso, e deixando a rotina, que até esse tempo havia, de copiar em estampas, e não estudar a natureza, levou esta paixão a ponto de, mesmo nos passeios de campo, no centro da familia, armado do seu lapis e papel, um grupo qualquer, uma bella manhã, o tudo quanto se lhe offercia nada haver que não copiasse. Dahi a expressão e relevo unidos a um toque atrevido, que apresentam todas as suas produções....

Em vez da pintura perspectivista, Velasco inclinou-se para o retrato. Considerado o principal retratista da sua geração, transmitiu a técnica pictórica, não mais exclusivamente no seu ateliê, mas também como lente-substituto da Aula Pública de Desenho e Pintura, cargo para o qual foi nomeado por D. João VI, em 1816, após a oferta de um quadro. Já efetivado no cargo, retratou o Imperador D. Pedro I (Fig. 100) quando da sua passagem pela Aula Pública, durante a visita feita a Salvador em 1826, oferecendo-lhe ainda alguns estudos da sua autoria (Idem, p. 238-240).



Figura 100
D. PEDRO I, IMPERADOR DO BRASIL
Franco Velasco, c. 1826
Óleo sobre tela, 90 x 72 cm
Museu de Arte da Bahia

A movimentação de Velasco entre protagonistas da cena política local e nacional é outro diferencial do seu perfil, comparativamente aos dos pintores que o antecederam e que, na luta cotidiana pela sobrevivência, movimentavam-se entre conventos e igrejas, relacio-

nando-se basicamente com personalidades do meio religioso. Assim é que o seu estudo biográfico traz a observação de que "gozou sempre da estima de seus comprovincianos e das autoridades e ocupou diversos cargos civis" (Idem, p. 240).

A opção pelo retrato, gênero intensamente explorado pelo Neoclassicismo francês como veículo para a construção da imagem pública de Napoleão, aproximou-o do poder estatal e de personalidades políticas. Velasco retratou ainda Jerônimo Bonaparte quando este aportou em Salvador com a esquadra francesa, em 1806, e pintou um retrato de corpo inteiro do VIII Conde dos Arcos, D. Marcos de Noronha e Brito, destruído depois pelos opositores deste, no clima de exaltado nacionalismo experimentado após a vitória nas lutas pela autonomia política.

O ideário nacionalista tocou profundamente a sensibilidade de um seu discípulo, o pintor Bento José Rufino da Silva (1791-1874), que também dominava a técnica da gravura, tendo montado em 1845 uma oficina litográfica. Combatente da Guerra da Independência, ele decidiu, a exemplo de outros baianos seus contemporâneos¹², substituir o sobrenome luso por um nativista, Capinam (ALVES, 1976, p. 44).

É da sua autoria o *crayon* que reproduz a entrada do Exército Pacificador e o arco levantado em homenagem aos heróis pelas religiosas do convento da Lapa. A obra, recentemente restaurada pelo Instituto Geográfico e Histórico, ilustrou a edição especial do Diário Oficial, comemorativa do Centenário da Independência, em julho de 1923 (Fig. 101):



Figura 101
ENTRADA DO EXÉRCITO PACIFICADOR
Bento Capinam
Diário Oficial, 2 de julho de 1923

Legítimo representante das gerações de transição, Capinam conciliou o idealismo e a temática política com uma significativa produção de pinturas religiosas. Alguns dos painéis

¹² Dentre outros casos, há o do padre Manoel José de Freitas Batista Mascarenhas, vigário da Igreja da Conceição da Praia, combatente nas lutas pela Independência, que adotou o nome de Manoel Dendê Bus.

que criou para a igreja de Nossa Senhora da Ajuda (1845) e para a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco (1849), integram atualmente o acervo do Museu de Arte Sacra, em São Paulo. Uma dessas obras, "A flagelação de Jesus segundo o mistério doloroso do rosário" (Fig. 102), pela coincidência de temática, permite uma comparação com o estudo que o seu mestre Velasco realizou anteriormente para a Igreja do Bonfim, em 1818 (Fig. 103).



Figura 102
A FLAGELAÇÃO DE JESUS segundo o mistério doloroso do rosário
Bento Capinam, década 40 do século XIX
Óleo sobre tela, 68 x 58 cm
Museu de Arte Sacra de São Paulo / Itau Cultural



Figura 103
A FLAGELAÇÃO - Estudo para painel da Igreja do Bonfim
Franco Velasco, 1818
Óleo sobre tela, 63 x 24,5 cm
Museu de Arte da Bahia

A despeito da possível condicionante da exigência de criação de cópias, comum no período, pode-se constatar como, no tratamento formal, o discípulo criou uma composição de feição mais caracteristicamente barroca, sem faltar a presença dos anjos e da auréola em torno da cabeça de Cristo. O olhar do observador percebe primeiramente o conjunto, podendo depois percorrer e fixar-se em qualquer dos elementos, para o que colabora grandemente a debilidade expressiva dos personagens.

Já o mestre concentrou-se na figura central, conferindo-lhe destaque através da configuração anatômica, da expressão facial e dos efeitos de luz. O olhar, aqui, é atraído de imediato para a figura principal, na sua ostensiva impotência, e a seguir para a ação violenta dos dois algozes, posicionados logo atrás. Mais acima, o detalhe da grade completa o sentido da cena, sugerindo uma masmorra ou prisão.

Além da superioridade técnica do mestre, a comparação entre as duas obras deixa perceber como a estética neoclássica se insinuou na produção barroca. Nessa representação de um episódio marcante do cristianismo, Velasco já elimina a profusão de detalhes, hierarquiza os elementos, dispõe-os segundo uma ordenação geométrica pré-concebida. Em vez da conformação em quase manchas de cor, característica do barroco, o desenho promove a definição plástica. Mais do que o propósito de comoção, a obra parece enfatizar o heroísmo e a dignidade do torturado. Formal e conceitualmente, Velasco já adentrava o território do Neoclássico.

Na análise que fez da sua produção, o crítico José Roberto Teixeira Leite (1988, p. 34) destaca esse aspecto, sugerindo, ainda, uma possível influência dos neoclássicos franceses estabelecidos no Rio de Janeiro depois de D. João VI, ao apontar que "estilisticamente entremostra já a influência dos postulados neoclássicos e pré-românticos postos em voga no país pela Missão Artística Francesa em 1816".

Assim como o mestre, Capinam explorou o gênero retrato. É da sua autoria o retrato de corpo inteiro de D. Pedro I (Fig. 104) que se incluía entre as obras que ornamentavam a Sala das Sessões da Câmara e o Gabinete do Prefeito, como informa Waldemar Mattos (1959), na publicação "Pinacoteca do Paço Municipal". Considerado retratista de menor talento que Velasco, esta sua obra, de 1830, sobre motivo já explorado pelo mestre poucos anos antes (Fig. 100), evidencia com nitidez a transição para o Neoclássico.



Figura 104
D. PEDRO I
Bento Capinam, 1830
Óleo sobre tela, 270 x 180 cm
Câmara Municipal de Salvador

O Imperador ostenta as insígnias de poder do recém-criado Estado brasileiro: na mão esquerda segura o largo sabre, lavrado e dourado, e as luvas brancas; na direita exhibe a Lei de 1 de outubro de 1828, que organizou os municípios brasileiros; na escrivania, o desenho da Coroa Imperial; largo fitão a tiracolo; pendente do pescoço, o toão de ouro, a mais alta condecoração da Casa de Habsburgo; ao peito, placas das ordens honoríficas do Cruzeiro, São Bento de Aviz, Cristo, Torre e Espada, D. Pedro I e Vila Viçosa (Idem).

O conjunto é perfeitamente ajustado ao formulário do retrato histórico, que ganhou maior impulso em todo o mundo a partir da ascensão de Napoleão e da imagem que o Imperador da França projetou de si e do Estado francês, através da pintura neoclássica. A composição desta obra local não estabelece dissonância com o novo modelo estético, seja na idealização da figura central, ou do cenário - este claramente acorde com a tendência de revalorização das linhas clássicas.

Vale lembrar que essa sua criação dista apenas 14 anos da chegada dos neoclássicos franceses (Missão Francesa) ao Rio de Janeiro, e apenas quatro anos da criação da Academia Imperial de Bellas Artes, que difundiria o modelo neoclássico no Brasil. Como são desconhecidas, até aqui, relações ou influências diretas dos integrantes da Missão ou da Academia sobre a produção baiana de então, entende-se que a influência francesa se estabeleceu por meio das relações que Salvador passara a estabelecer com a Europa, através da importação de livros, gravuras, estampas, fotografias, da presença de estrangeiros na cidade e das viagens que os baianos aquinhoados, clientela potencial dos artistas locais, empreendiam a Paris - onde muitos posaram para neoclássicos franceses.

Sob diversos aspectos, portanto, a pintura e a atuação dos três artistas enfocados aqui como exemplos - Teófilo, Velasco e Capinam - anunciaram as transformações que começavam a se processar nas sensibilidades da sociedade baiana naquela primeira metade dos Oitocentos, prenunciando as significativas alterações que ocorreriam, a partir de então, nos modos de aprendizado e produção artística.

3.2 OS MODOS DE APRENDIZADO E PRODUÇÃO NO NEOCLÁSSICO

O "Lyceu de Artes e Offícios da Bahia" e a "Academia de Bellas Artes" representaram, na segunda metade do século XIX, os marcos da institucionalização do ensino artístico na Bahia. Fundados ambos na década de 70, com um intervalo de cinco anos, foram igualmen-

te representativos da ambiência social da Salvador oitocentista, materializando, no campo artístico-cultural, a metamorfose que se operava na realidade objetiva e nas mentalidades.

A face urbana de Salvador já expunha, então, os efeitos da Revolução Industrial. Os baianos circulavam em bondes ou *wagons* movidos a vapor, no sistema americano *tram-road*; o Parafuso ou Elevador Hidráulico da Conceição permitiria, a partir de 1873, o trânsito entre a Cidade Alta e a Cidade Baixa em cabinas a vapor d'água, no sistema *hoisting machinery*; as notícias chegavam por telégrafo, via cabo submarino, e à noite a cidade era iluminada pelo gás produzido no Gasômetro do Bom Gosto da Calçada, a partir do carvão-de-pedra importado da Inglaterra (FLEXOR, 2003, p. 1-11; TAVARES, 1987, p. 155-156).

Também se verificava a incipiente integração do sistema produtivo local à etapa histórica de industrialização. O movimento industrial, iniciado em 1841, com a criação da Companhia para Introdução e Fundação de Fábricas Úteis na Província da Bahia, contabilizava já então sete fábricas de tecidos, outras de vinagre, chapéus, sabão, gelo, carroças, além de três fundições de ferro implantadas pelo capital inglês (TAVARES, 1987, p. 152).

Nesse contexto, a qualificação da mão-de-obra destacava-se na pauta de discussões. Como já visto anteriormente, a preocupação motivou a deflagração de uma política e de um programa de estímulo às imigrações, que, juntamente com as destinações para o fundo de emancipação dos escravos, absorveram grande parte dos recursos públicos, concorrendo para o agravamento da crise que se registrou na década de 70, suscitada por fatores conjunturais, externos e internos, desfavoráveis à cultura e à exportação da cana-de-açúcar.

Uma pergunta inquietante se impunha então à sociedade baiana: o que fazer com a massa de braços livres e ociosos que vinha sendo liberada no processo de extinção do escravismo? O temor não se relacionava apenas à eclosão de revoltas e rebeliões, como as ocorridas entre 1807 e 1835, sob a liderança de escravos e emancipados (VERGER, 1987, p. 329-357, 371). As mudanças que se prenunciavam no mundo do trabalho intranquilizavam toda a sociedade, em função do seu potencial de desestabilização estrutural, como observou Celso Furtado (1979, p. 132):

Constituindo a escravidão no Brasil a base de um sistema de vida secularmente estabelecido, e caracterizando-se o sistema econômico escravista por uma grande estabilidade estrutural, explica-se facilmente que para o homem que integrava esse sistema a abolição do trabalho servil assumisse as proporções de uma "hecatombe social".

Na década de 70¹³, a supressão do trabalho escravo já ganhara contornos de tendência irreversível, e não apenas em razão das pressões do Império Britânico, motivadas pelas diferenças de custos entre os produtos da colônia portuguesa e os das suas colônias nas Antilhas, onde a escravidão fora abolida.

É que também nas mentalidades havia se fixado, desde a abertura dos portos, o ideário liberal da Revolução Francesa, propugnando a liberdade e a igualdade de direitos. Na segunda metade do século, por influência do positivismo, a sociedade baiana assimilava o ideário civilizatório, expresso no discurso do progresso material, científico e tecnológico, que apresentava o trabalho livre como força-motriz da civilização.

Em síntese, os fatos e as tendências convergiam para a necessidade incontornável de qualificar a mão-de-obra brasileira para que atuasse adequadamente num quadro de mudança de perfil econômico e social. A criação do Liceu de Artes e Ofícios, em 1872, sob a denominação inicial de Sociedade de Artes e Ofícios da Bahia, relaciona-se diretamente a essas circunstâncias históricas.

A discussão, que então se travava, sobre a criação de escolas profissionalizantes, levou o Império a adotar a política de criação de liceus nos principais centros urbanos, com a finalidade de proporcionar instrução e ensino técnico aos trabalhadores. O primeiro liceu, nesses moldes, foi criado no Rio de Janeiro, em 1858.

Para a área rural, em 1859, durante viagem ao Nordeste do País, o Imperador D. Pedro II deflagrou iniciativas modernizadoras, com vistas a solucionar os problemas de mão-de-obra, capital e atraso tecnológico da produção agrícola brasileira. Foram criados imperiais institutos agrícolas na Bahia, Sergipe, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul.

Em Salvador, já em 1851, o Diretor-Geral dos Estudos, Casemiro de Sena Madureira, defendera a "necessidade de escolas industriais" (TAVARES, 1987, p. 155). Em 1864, o médico substituto da Faculdade de Medicina, Antônio Álvares da Silva, havia elaborado projeto de lei criando uma escola de artes e ofícios, de caráter eminentemente laboral. A proposta foi rejeitada. Quatro anos depois, em 1871, voltaria à cena, por iniciativa dos artífices:

Em 1871, diversos artistas e operários desta cidade, julgando demasiado estreitos os moldes de acção em que estavam assentadas as sociedades Montepio dos Artífices e Montepio dos Artistas e, desejando ampliar os horizontes da classe, começaram a cogitar os meios de levar a efeito a criação de um estabelecimento de ensino profissional,

¹³ A década se iniciara com a promulgação, em 1871, da Lei do Ventre Livre, de autoria de José Maria da Silva Paranhos, o Visconde do Rio Branco.

theorico e pratico, que não só proporcionasse a instrução, mas, também, de futuro, por meio da beneficencia, garantisse a invalidez dos socios e amparasse suas familias (QUERINO, 1911, p. 111-112).

A concretização se deu no ano seguinte, durante audiência concedida pelo Imperador ao Presidente da Província, João Antônio de Araújo Freitas Henriques:

Estavam as coisas neste pé quando chegou a esta capital o Sr. Pedro II, vindo da Europa. O Presidente da Província, desembargador Freitas Henriques, em conversa com o monarca, dando conta dos actos de sua administração, este lhe perguntou: "Por que não creou um estabelecimento para a instrução dos artistas?" (Idem, p. 112).

Instalado inicialmente no Montepio dos Artistas, depois num sobrado da rua Direita do Palácio, a partir de 1875 o Liceu passou a funcionar no Paço do Saldanha (Fig. 105), após acertada a compra com o 2º Barão de Pirajá, José Joaquim de Carvalho e Albuquerque.



Figura 105
Paço do Saldanha, 1906
Sede do Lyceu de Artes e Officios da Bahia
A arte de ter um ofício

Sua criação tem vinculação estreita com a questão da diferenciação entre artistas e artífices, abordada no início deste capítulo. A denominação que recebeu já é expressão da nova mentalidade e da influência do movimento "art and crafts", surgido na Inglaterra: as artes e os ofícios apresentam-se agora sob designações distintas, embora abrigados sob o mesmo teto. Critério diferente pode ser identificado na denominação escolhida para a Sociedade Montepio dos Artistas, criada anteriormente, em 1853.

Na sua origem, o Liceu representou essencialmente os interesses do poder público e dos representantes dos ofícios, a mão-de-obra trabalhadora. Na publicação "A arte de ter um ofício: Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, 1872-1996", a historiadora Maria das Graças de Andrade Leal (1996, p. 123) afirma que

O Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, foi, desta maneira, viabilizado pelo Estado. Como obra meritória, requisitada pela sociedade e, especificamente, pelas classes populares, tinha por objetivos oferecer à cidade uma opção de educação popular, com características profissionalizantes, e atender a uma clientela alijada do sistema de educação formal, que representava a força produtiva requerida pela modernidade.

A prioridade ao trabalhador também se evidenciou no ato oficial de criação, de 9 de março de 1872, em que o presidente da Província explicitou a motivação governamental, ao se declarar "convencido de que o bem-estar das classes menos favorecidas da fortuna, sem prejuízo de amor ao trabalho, e a educação profissional dos menores artistas, devem ser preocupações de primeira ordem dos governos bem intencionados" (Idem, p. 124).

Concebida nesses termos, a criação do Liceu viria a mobilizar principalmente os artífices. É o que atesta, por exemplo, a composição das comissões paroquiais que angariaram fundos para a sua estruturação (Idem, anexo VI). Da relação de 30 nomes, 27 eram artífices: quatro ferreiros, três carapinas, três marceneiros, três ourives, dois carpinteiros, dois maquinistas, um chapeleiro, um fundidor, um funileiro, um marmorista, um pedreiro, um tipógrafo, além de um escultor de ornato, um escultor, um dourador e um modelador.

Havia, ainda, um professor e apenas dois pintores: Olympio Pereira da Mata, o devotado discípulo de Teófilo de Jesus, e Angelo da Silva Romão, desenhista do Arsenal da Marinha, irmão do pintor Francisco da Silva Romão, morto em 1856 e iniciado na arte pictórica por Mata, conforme o manuscrito anônimo da Biblioteca Nacional (NOÇÕES, p. 212).

Dentre os que se ofereceram para ensinar gratuitamente no Liceu, entre 1872 e 1875, não há um único pintor (LEAL, 1996, anexo VII). A primeira diretoria (Idem, anexo VIII) também não teve representação artística. Além do Presidente da Província, Freitas Henriques; de um empregado público, João da Silva Romão (filho de Francisco), e de um professor de História e Geografia, João José de Moura Magalhães, os demais eram artífices.

Da relação de diretores, o único nome que se poderia enquadrar na classificação de artista era o do pintor-dourador Manoel Egydio Vanique que, em 1855, executara a encarnação da imagem do Senhor de Bouças, para um túmulo da Capela de S. Miguel e, em 1860,

o douramento de um florão de cedro para o teto da Capela do Asilo Santa Isabel, da Ordem Terceira de São Francisco (ALVES, 1976, p. 186).

Os objetivos e a composição inicial da instituição, portanto, não priorizavam a dimensão artística, contrastando, portanto, com a iniciativa deflagrada anteriormente, em 1856, por dois colecionadores de arte, Jonathas Abbott e Antonio José Alves¹⁴, além de “homens de letras”, com vistas à criação da Sociedade de Bellas Artes (QUERINO, 1911, p. 105). Os objetivos, neste caso, eram eminentemente artísticos:

[...] na residência do Conselheiro Jonathas Abbot, á ladeira do Caminho Novo do Gravatá, o dr. Antonio José Alves, bastante conhecido pela distincção de seus estudos scientificos e literarios, reunia um grupo de bem intencionados homens de letra, que ahi fundaram a Sociedade de Bellas Artes com o objectivo de despertar o gosto pelas manifestações liberaes, dotando a antiga provincia de gabinetes peculares a cada uma dellas, elevando moralmente a classe dos artistas e, ao mesmo tempo, offerecendo ao publico exposições annuaes, em que a utilidade se reunisse ao deleite do espirito, ás fascinações do bello.

A iniciativa contou com o apoio do já citado Barão do Pirajá, que cedeu o solar de sua propriedade, mais tarde vendido ao Liceu, para que a sociedade, que assumira o ensino da música, custeado pelo Governo Provincial, ali promovesse concertos musicais, como nas datas comemorativas da Independência da Bahia (Idem, p. 106-107).

Anteriormente, pode-se assinalar, em relação ao ensino artístico, a iniciativa de Paul Geslin, pintor de Historia da Academia de Paris, que em 1841 anunciava na imprensa um curso de desenho e pinturas para principiantes, e o estabelecimento de Luiz Antonio Dias. Quanto ao curso público de desenho, criado desde 1813, despertou o interesse de amadores e aspirantes à carreira artística, mas suas práticas e conteúdos eram considerados distanciados da dimensão artística, conforme Querino (Idem, p. 103):

[...] o filho do povo frequentava quatro e seis anos o curso publico de desenho, sem o menor resultado ou proveito; desenhava o corpo humano com medida de compasso, como se tratasse de demonstração de um teorema de geometria. Fizeram do desenho um objecto de luxo e não uma necessidade artística.

A partir da sua fundação, o Liceu, a despeito da ênfase na instrução prática dos trabalhadores, efetivamente constituiu-se em espaço para o desenvolvimento do fazer artístico,

¹⁴ Pai do poeta Castro Alves.

absorvendo pintores no seu corpo de professores e alunos. As informações a seguir apresentadas abrangem até o ano de 1891, limite temporal deste trabalho.

O primeiro quadro de aulas e professores, referente a 1873, registra o nome do pintor Francisco José Rufino de Sales, como professor de Desenho (LEAL, 1996, anexo XII). Em reconhecimento, a instituição lhe conferiu o diploma de sócio benemérito e expôs o seu retrato (Fig. 106) no salão nobre (QUERINO, 1911, p. 83).



Figura 106
FRANCISCO JOSÉ RUFINO DE SALES
Autor desconhecido, século XIX
Óleo sobre tela, 61 x 45 cm
Liceu de Artes e Ofícios da Bahia

Sales contava, então, no seu currículo, com diversos serviços executados para ordens religiosas, principalmente restaurações, douramentos e engessamentos de talhas, além da pintura de um quadro para o forro da capela de Nossa Senhora do Rosário de Itapagipe, e de duas medidas largas do Senhor do Bonfim, oferecidas ao Imperador D. Pedro II e à Imperatriz D. Teresa Cristina em 1872, durante a passagem destes por Salvador, de retorno de uma viagem à Europa (ALVES, 1976, p. 156).

Na publicação "Artistas Bahianos", o cronista Manoel Querino, que foi aluno da instituição na fase inicial, menciona outros dois pintores que atuaram como professores. Sem especificar datas, diz que o pintor João Francisco Lopes Rodrigues lecionou ali por algum tempo. Quanto ao filho e discípulo deste, Manoel Lopes Rodrigues, em 1876, com a idade de 17 anos, já ensinava ali à primeira classe de Desenho (ALVES, 1876, p. 98).

Naquele ano de 1876, o Liceu reforçaria seus quadros com o ingresso de um pintor estrangeiro que, de passagem para o Rio de Janeiro, resolvera demorar-se em Salvador, receoso com as notícias de ocorrência da febre amarela na capital do Império. O espanhol Miguel Navarro y Cañizares (Fig. 107), em ofício à direção do estabelecimento, se ofereceu

para fundar ali um curso superior de pintura, para o que lhe foi disponibilizada uma parte do andar superior da sede (QUERINO, 1911, p. 119). Permaneceu na Bahia até 1881, quando se transferiu para o Rio de Janeiro, onde morreu em 1913 (ALVES, 1976, p. 120).



Figura 107
MIGUEL NAVARRO Y CAÑIZARES
Miguel Navarro y Cañizares, 1886
Óleo sobre tela, 73 x 60 cm
Escola de Belas Artes da UFBa

Natural de Valencia, Cañizares vivera oito anos em Roma, depois de fazer jus a uma viagem-prêmio, pela conquista da medalha de terceiro lugar na Exposição Nacional de 1866, com "Santa Catarina transportada pelos anjos" (Fig. 108). Por ordem real, o quadro foi então adquirido pelo valor de 1 mil escudos e encontra-se sob a guarda da Universidade de Barcelona, como peça integrante do acervo do Museu do Prado, em Madri¹⁵.



Figura 108
SANTA CATARINA TRANSPORTADA PELOS ANJOS
Miguel Navarro Cañizares, 1866
Óleo sobre tela, 249 x 345 cm
Museu do Prado, Madri

¹⁵ Informações e imagem gentilmente fornecidas pelo setor de Consultas à Coleção Permanente do Museu do Prado, em julho de 2005.

No quadro, Cañyzares retratou o desfecho da mártir que, torturada em Alexandria por ordem de Maximius II, após a sua morte, no ano 307, teria sido conduzida por anjos até o Monte Sinai. Uma comparação com duas outras representações da santa evidencia os contrastes entre a filiação estética da obra do valenciano e de dois modelos que antecederam o Neoclassicismo na Europa - o Renascentismo e o Barroco-Rococó.

Em "Santa Catarina" (Fig. 109), obra da Renascença espanhola, criada pelo castelhano Fernando Yáñez de la Almedina (1465-1536), no início do século XVI, em Valencia, destaca-se o modelo de beleza clássica difundido por Leonardo da Vinci, que reveste a intenção de monumentalidade com traços de distinção e serenidade nas figuras humanas. Em "O martírio de Santa Catarina" (Fig. 110), criada por Francesco Fontebasso (1709-1769) em meados do século XVIII, sobressaem o aparato teatral, os elementos ornamentais e a vivacidade de colorido, que fixaram-se como marcas do Barroco-Rococó.



Figura 109
SANTA CATARINA
Fernando Yáñez de la Almedina, 1505-1510
Óleo sobre tela, 212 x 112 cm
Museu do Prado, Madri



Figura 110
O MARTÍRIO DE SANTA CATARINA
Francesco Fontebasso, c. 1744
Óleo sobre tela, 42,9 x 61,9 cm
Smart Museum of Art / Universidade de Chicago

Na obra de Cañyzares, o desfecho do martírio se materializou através de uma leitura que traz a marca do Neoclássico, modelo que elegeram Roma como fonte de inspiração, a fim de traduzir plasticamente o ideário moral edificante e a estética solenizante reivindicados pelo poder napoleônico. Ambos os atributos podem ser identificados em "Santa Catarina transportada pelos anjos", onde, ao lado de traços românticos, a influência clássica se mostra nítida na sobriedade da composição, colorido, cenário, indumentárias e figuras.

Nas coleções baianas, dentre os trabalhos de sua autoria se incluem o seu auto-retrato e o retrato da sua mulher, da pinacoteca da Escola de Belas Artes da UFBA; o retrato da educadora Maria (Sofia) Gomes da Piedade Costa (Fig. 111), do acervo do Instituto Feminino da Bahia; os retratos do Terceiro Barão de São Francisco e Presidente da Província (1878-1879), Antonio de Araujo de Aragão Bulcão (Fig. 139), e da Terceira Baronesa de São Francisco, Maria José Moniz Viana (Fig. 112), do Museu de Arte da Bahia, além do retrato do médico Virgílio Clímaco Damásio, no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia.



Figura 111
SOFIA GOMES DA PIEDADE COSTA
Miguel Navarro y Cañizares, 1879
Óleo sobre tela, 61 X 46 cm
Instituto Feminino da Bahia



Figura 112
TERCEIRA BARONESA DE SÃO FRANCISCO
Miguel Navarro y Cañizares, c. 1881
Óleo sobre tela, 73,5 X 59,7 cm
Museu de Arte da Bahia

O convencionalismo, traço que, *a posteriori*, foi frequentemente apontado na pintura de Cañizares, refletia os cânones do Neoclassicismo. Tendo morado em Roma, meca artística no período de revalorização da arte greco-romana, ele aplicava em sua produção o virtuosismo técnico e a sobriedade de composição, linhas e cores requeridos por aquele modelo, como reação à exuberância e prolixidade do Barroco. No Neoclássico, não se buscava mais provocar a comoção do público, como nas pinturas ilusionistas religiosas, mas produzir tipos que pudessem ser percebidos como ideais da sociedade civilizada.

A difusão desse novo modelo mereceu de pronto o reconhecimento da direção do Lyceu, como consta do relatório do presidente da Província, Freitas Henriques (apud QUERINO, 1911, p. 119):

Effectivamente, o Sr. Canysares se acha ali installado; muitos de seus trabalhos honram a galeria do nosso Lyceu; as suas aulas funcionam todos os dias; são poucos os seus

alunos, mas, pode-se dizer, sem receio de errar, que cada um destes poderá, em pouco tempo, exceder a muitos que se intitulam mestres; taes são os conhecimentos profundos de que dispõe o ilustre professor e o seu excellent methodo de ensino [...] Estamos, pois, convencidos de que foi uma excelente aquisição, e que só teremos motivos de nos felicitar por semelhante resolução

O pintor valenciano também incursionou pela pintura histórica, como se vê neste quadro (Fig. 113), criado no ano de 1888¹⁶, quando os pintores foram frequentemente solicitados a produzirem registros iconográficos alusivos à assinatura da Lei Áurea pela Princesa Isabel. Na tela, ao lado da data, encontra-se registrado: "Original de Cañyzares".



Figura 113
REDEMPÇÃO
Miguel Navarro y Cañyzares, 1888
Óleo sobre tela, 65,5 x 55,6 cm
Escola de Belas Artes da UFBa

O artista interpretou a abolição conforme o receituário do Neoclássico - conferindo solenidade ao ato e dimensão heróica à figura da princesa Isabel, situada no centro. Abaixo, de joelhos, uma mulher branca e duas negras a saúdam, uma delas estendendo-lhe a pena com que assinaria a Lei. À esquerda posicionam-se oito figuras masculinas, em trajes civis de gala. À direita, mais oito, em uniformes de gala do Segundo Reinado, incluindo o Conde d'Eu. No extremo superior esquerdo do quadro, o pintor inseriu, num círculo, a inscrição "José Bonifácio, 1822", e no extremo superior direito, "Rio Branco, 1871" - homenageando assim ao "Patriarca da Independência" e ao autor da Lei do Ventre Livre.

¹⁶ Naquele ano, o mesmo assinalado no seu auto-retrato e no retrato da mulher, o pintor já morava no Rio de Janeiro.

O que chama a atenção na alegoria histórica - além da presença, até então inédita, de negros na pintura local - é a inserção de elementos comumente presentes na pintura barroca religiosa. A princesa é ladeada por dois anjos femininos, de estatura superior à sua, e mais um terceiro, ao alto, que de asas abertas sustenta nos braços um anjo menor. Ela ergue uma cruz onde se lê, na barra vertical, as palavras "Deus" e "Caridade", entrecortadas pela expressão "A Redempção", inscrita na horizontal.

A associação entre política e religião pode ter atendido ao suposto desejo de um cliente, ou à espontânea deliberação do pintor, que além do quadro de Santa Catarina, em Valência, criou em Salvador pelo menos duas obras de temática religiosa: a tradicional bandeira de dupla face da Santa Casa da Misericórdia (ALVES, 1976, p. 120) e um painel para a Igreja da Misericórdia, representando, de um lado, Nossa Sra. da Piedade, e do outro a Virgem, rodeada de reis, papas e outras dignidades eclesiásticas (QUERINO, 1911, p. 124).

Sua inclinação pelo barroco foi assinalada pelo menos uma vez, por Laudelino Freire (1916), em "Um século de pintura: apontamentos para uma história da pintura no Brasil, de 1816 a 1916". O comentário teve por objeto "O Remorso"¹⁷, executado em 1887, no Rio de Janeiro. Na obra, que se aproxima do gênero paisagem fantástica, o artista representou, com figuras humanas masculinas e femininas, o tema do purgatório (Fig. 114). Freire observou:



Figura 114
O REMORSO
Miguel Navarro y Cañizares, 1887
Óleo sobre tela, 61 x 50,5 cm
Pinacoteca do Estado de São Paulo

¹⁷ Imagem e ficha técnica da obra gentilmente fornecidas pela Museologia da Pinacoteca do Estado de São Paulo, em maio de 2005.

O Retrato da Princesa Isabel, executado em 1888 e hoje no Museu Imperial de Petrópolis, exemplifica a sua arte, convencional ao extremo, caracterizada por um bom desenho, mas chã e sem vibração. Existe, porém, um outro Cañizares, encontrável nos raros momentos em que se entregava livremente à pintura, sem a preocupação de satisfazer ao gosto de terceiros. Nesses momentos, o pintor se distingue pela inventiva, pelo desenho, de um barroquismo incomum, e pela composição teatral, quase maneirista.

Em 1877 ingressou no Liceu o pintor e fotógrafo José Antonio da Cunha Couto (1832-1894), que foi discípulo de Bento Capinam (NOÇÕES, p. 211). Somente ali, pintou 11 retratos de benfeitores (QUERINO, 1911, p. 84-86), dentre os quais o do médico Luiz Alvares dos Santos e do Imperador D. Pedro II (Fig. 115). Foi um dos artistas mais profícuos do seu tempo, a julgar pelo vasto rol de obras remanescentes - o que também pode indicar que tenha atentado, antes e mais do que os colegas, para a importância de assinar suas obras.



Figura 115
IMPERADOR D. PEDRO II
José Antônio da Cunha Couto, 1880
Óleo sobre tela, 232 x 122 cm
Liceu de Artes e Ofícios da Bahia

Por aquela época, Couto já havia constituído sólida clientela nas instituições religiosas e laicas, pintando tanto santos e cenas bíblicas, quanto retratos de benfeitores e personalidades. Para a Faculdade de Medicina pintou outro retrato de D. Pedro II e de 18 professores. No Museu de Arte da Bahia há o retrato de um Presidente da Província, Francisco Vicente Viana, primeiro Barão do Rio das Contas, e a tela "Disputa entre Cosmógrafos". No Instituto Geográfico e Histórico da Bahia há outro retrato de D. Pedro II e dois de D. Pedro I.

No Dicionário de Artistas e Artífices (ALVES, 1976, p. 59) figuram, dentre outros trabalhos seus para o meio religioso, o forro e dois painéis na sacristia da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco; dois painéis para a capela-mor da igreja do Passo; cinco retratos para a Santa Casa da Misericórdia; nove painéis e dois retratos de beneméritos para a Ordem Terceira de São Domingos. O Mosteiro de São Bento da Bahia possui, além de retratos de abades e autoridades eclesiásticas, quadros bíblicos como "Nossa Senhora da Piedade" (Fig. 159), "Virgo Immaculata" (Fig. 133) e "Descanso na fuga para o Egito" (Fig. 116).



Figura 116
DESCANSO NA FUGA PARA O EGITO
José Antônio da Cunha Couto, séc. XIX
Óleo sobre tela, 148 x 98 cm
Mosteiro de São Bento da Bahia



Figura 117
DESCANSO NA FUGA PARA O EGITO
Bartolomé Esteban Murillo, c. 1665
Óleo sobre tela, 136,5 x 179,5 cm
Museu Hermitage, St. Petersburg

Este último diz muito das mudanças ocorridas na pintura baiana desde a primeira metade do século XIX. Diferentemente do que pode ser apontado antes, em Teófilo, Velasco ou Capinam, não se trata mais de um pintor de formação barroca experimentando os cânones neoclássicos, mas um pintor identificado com o neoclássico e conhecedor da fotografia, executando encomendas para uma clientela religiosa, ligada à tradição barroca. A simples comparação com o "Fuga para o Egito" (Fig. 119), do pintor sevilhano Bartolomé Esteban Murillo, permite constatar o quanto Couto se encontrava distanciado da iconografia barroca.

Na interpretação do artista sevilhano, a jovem maternidade de Maria e os temas da infância e da inocência, representados por Jesus Menino e pelos querubins, desempenham papel central numa narrativa plástica de grande expressividade, que serve ao reconhecimento de um episódio bíblico. Já o artista baiano construiu uma composição idílica, onde se destacam a paisagem natural e a figura estática de Maria, em postura de pose, muito mais adequada às convenções utilizadas pela pintura e fotografia para a produção de retratos.

Como se vê na diversidade da sua clientela e produção, Couto transitava com desenvoltura entre o mundo religioso e o laico, executando tanto encomendas barrocas quanto neoclássicas. Como quase todos os artistas de seu tempo, atendia às demandas de uma sociedade em transição. O que se processava nas mentalidades encontrava, assim, representação simbólica correspondente na cultura plástica.

O próprio espaço físico onde ele, Cañyzares, Francisco e Manoel Lopes Rodrigues, Manoel Querino e outros, exercitaram-se nos cânones neoclássicos, era uma das edificações mais tipicamente barrocas da cidade, mas já exibia na fachada as marcas da transição.

Ao instalar-se no Paço do Saldanha, o Liceu substituiu o brasão dos antigos proprietários por uma placa em mármore, com inscrição (Fig. 118), o que resultou num curioso contraste entre a tipologia gráfica desta, caracteristicamente neoclássica, e os demais elementos arquitetônicos do pórtico, tão tipicamente barrocos. O resultado irritaria alguns observadores, como o genealogista Herman Neeser (1952, p. 153), que considerou a inserção do novo elemento "um atentado ao bom gosto".



Figura 118
FACHADA DO PAÇO DO SALDANHA
(detalhe)
Liceu de Artes e Ofícios da Bahia

O ambiente que se criou no Liceu em torno da figura de Cañyzares duraria somente até 1877. O pintor se retirou em dezembro daquele ano, seguido pelo grupo de discípulos e admiradores. As discordâncias com a direção do estabelecimento teriam relação com a escolha de Couto para produzir o retrato do Imperador. Sem indicar fonte, Walmir Ayala (1986, p. 167), relata que, "ao inaugurar um Curso Superior de Pintura, atraiu o desafeto do influente retratista pintor Cunha Couto, que forçou a anulação de um contrato pelo qual Cañyzares faria o retrato em tamanho natural de D. Pedro II. Diante dessa manobra, o artista demitiu-se do quadro docente do Liceu e recolheu-se às atividades de seu atelier".

Conforme Querino (1911, p. 86), Couto "era de genio reservado e não entretinha relações com os collegas de arte". Produziu um quadro satirizando a obra de Cañizares, expondo-o publicamente, o que mereceu pronta reação do discípulo deste, Manoel Lopes Rodrigues, nos mesmos termos.

Duas iniciativas contribuíram para assegurar a continuidade da presença do Liceu na cena artística local, no período posterior à saída de Cañizares e seu grupo: as galerias e a realização de exposições artísticas.

A instituição criou duas galerias de arte – ao que se sabe, as primeiras fundadas em Salvador. A galeria Gavazza, formada por gessos, a partir da doação feita pelo marceneiro italiano Francisco de Nicoláo Gavazza, foi inaugurada em 1875. A galeria Abbott reunia a coleção de pinturas e litografias do médico inglês Jonathas Abbott, que o Governo, em 1886, transferira do Liceu Provincial, onde as obras permaneciam quase desconhecidas do público, dispostas num estreito corredor da área improvisada no Convento da Palma para abrigar aquele estabelecimento de ensino (VALLADARES, 1951, p. 32).

Inspirado nas grandes exposições internacionais de produtos artísticos, industriais, artesanais e agrícolas que se realizavam nas principais capitais européias, e nas exposições nacionais e provinciais surgidas posteriormente no Brasil, o Liceu promoveu em Salvador, nos anos de 1876 e 1877, as suas primeiras exposições (MELLO, 1878, p. 41), com distribuição de medalhas de ouro, prata e cobre aos premiados pelo júri.

O abalo provocado pela saída de Cañizares e seu grupo seria revertido, cerca de uma década depois, conforme o relato de Acácio França (1923, p. 147-148), sob a gestão de Manuel Victorino, a quem a instituição homenageou no nome da sua biblioteca.

Teve o Lyceu a sua phase de ouro, quando pela administração do Dr. Manuel Victorino, de 1886 a 1890. Foi esse homem extraordinario quem transformou a orientação do ensino naquella casa, europeizando-o, enriquecendo a pinacotheca com quadros estrangeiros e brasileiros, reproducções e originaes, como o *Sacrificio de Joanna Angelica*, a martyr bahiana, e *Lealdade de Martins Freitas*, ambos do celebrado Firmino Monteiro. Importou consideravel numero de gessos artisticos, de que se destaca a *Pietá* de Miguel Angelo.

De fato, em 1887, o Liceu abrigou outro professor convidado, o pintor fluminense Antônio Firmino Monteiro (1855-1888) (Fig. 119) que ali permaneceu por cinco meses (QUERINO, 1911, p. 149). Ex-encadernador, caixeiro e tipógrafo, havia estudado na Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, com Victor Meirelles, Zeferino da Costa, Pádua de Castro e Agostinho José da Mota. No mesmo ano, indicado por Firmino, substituiu-o ou-

tro pintor fluminense, Rafael Pinto Bandeira (1863-1896) (Fig. 120), também egresso da Academia Imperial¹⁸. Estabelecia-se assim uma conexão entre a terceira geração de neoclássicos fluminenses (desde a chegada da Missão Francesa) e os pintores baianos.



Figura 119
FIRMINO MONTEIRO
Portal Artes



Figura 120
RAFAEL PINTO BANDEIRA
Fundação de Arte de Niterói

Além das origens artística e racial, outros traços em comum marcam as biografias dos dois artistas: a melancolia, a relação com Niterói, cidade natal de Bandeira, e a morte precoce, ambos aos 33 anos. Firmino morreu quando iniciava uma grande tela, sobre a assinatura da Lei Áurea, para a Prefeitura de Niterói¹⁹. Bandeira, após tentar criar na sua cidade, sem êxito, uma escola de belas artes, suicidou-se jogando-se ao mar da Cantareira, na Baía da Guanabara.

Na época em que esteve em Salvador, Firmino já realizara duas viagens de estudos à Europa. No Liceu, transmitiu as regras do academicismo enquanto professor de Perspectiva e Teoria da Sombra. Não se tratava mais da perspectiva ilusionista para as iconografias religiosas, mas da perspectiva aérea exigida para a criação de paisagens. Na sua passagem pela cidade, criou dois quadros históricos: "Lealdade de Martins de Freitas" sobre episódio da história portuguesa, e "O Assassinato de Joana Angélica" (Fig. 178).

Embora tenha conquistado notoriedade com o gênero então em voga na capital do Império, a pintura histórica, seu talento se destacava, sobretudo, como paisagista, conforme observou Gonzaga Duque Estrada (1995) na publicação "A arte brasileira: pintura e escultura":

¹⁸ As informações sobre os dois artistas basearam-se em Manoel Querino, Laudelino Freire, Fundação de Artes da Prefeitura de Niterói, Enciclopédia de Artes Visuais do Instituto Itaú Cultural, além de autores citados por estas fontes.

¹⁹ Na época, ele também preparava uma representação de Zumbi dos Palmares.

A 'Fundação da Cidade de S. Sebastião' elogiada com maior complascência que justiça, veio transviar-o do caminho seguido, para illudil-o com os estrondosos sucessos da pintura historica. O emprehendimento antecipado de obras n' este difficil genero, não podia nunca garantir-lhe resultados iguaes aos que foram colhidos. As figuras apresentadas em os seus novos quadros historicos [...] vieram provar que ao artista faltava uma das principaes qualidades requeridas no pintor historico - estudo perfeito do corpo humano..

Bandeira ensinou Desenho e Pintura no Liceu até 1890. José Roberto Teixeira Leite (1988) informa, no Dicionário Crítico da Pintura no Brasil que, em 1889, o artista expôs em Salvador 15 obras, dentre as quais "São Jerônimo", "Judas Iscariotes", "Muçulmano em Oração", "Paisagem de Niterói", "Marinha - Pedra Furada" e "Retrato do Aluno Conceição".

Como se vê, praticou grande diversidade de temas, o que era costume e até obrigatório então, para atender às diferentes demandas de gosto da clientela e acompanhar as tendências que se apresentavam no meio artístico brasileiro. Igualmente a Firmino, seu talento é destacado, sobretudo, como paisagista. Foi um dos pintores naturalistas que, no Rio de Janeiro, buscavam inspiração diretamente na natureza. No ano anterior à sua vinda para Salvador, realizou uma excursão artística com Antônio Parreiras pela Serra de Petrópolis.

Em 1889, o Liceu sediou a Exposição Provincial, a fim de selecionar obras e produtos para a Exposição Universal de Paris. A relação de participantes (QUERINO, 1911, p. 50-153) demonstra o empenho de Governo e artistas para assegurar uma boa representação na capital francesa. Assim, foram reunidas obras de artistas já falecidos, como José Teófilo de Jesus (6), Antônio Joaquim Franco Velasco (14) e José Rodrigues Nunes. Dentre os vivos, constavam nomes como Cunha Couto, João Francisco Lopes Rodrigues, Archimedes José da Silva, Guilherme Foeppel, Maria Julia David, Carlos Costa Carvalho, dentre outros.

A instituição também chegou a anunciar uma viagem-prêmio à Europa, com estadia de quatro anos em Paris, Roma ou Florença, incluindo passagens de navio de ida e volta e uma pensão mensal de 200 francos. O agraciado deveria assumir o compromisso de remeter semestralmente um trabalho que atestasse "aplicação e proveito". No retorno, deveria apresentar um certificado de suas habilitações no exterior e lecionar, durante seis anos, uma disciplina de sua especialidade. Mas o anúncio não se efetivou (Idem, p. 150).

Se, do ponto de vista da difusão das artes, o Liceu permaneceu presente no cenário da cultura local, do ponto de vista do ensino artístico o foco das atenções, desde aquele final de 1877, foi deslocado para o destino tomado pelo grupo egresso, liderado por Cañyzares. À decisão de sair seguiu-se, de imediato, a de criar um novo estabelecimento artístico, ex-

clusivamente voltado para o ensino acadêmico, nos moldes da Academia Imperial de Belas Artes, do Rio de Janeiro, fundada em 1816.

Ao então presidente da Província, Henrique Pereira de Lucena, o Barão de Lucena, os integrantes encaminharam um projeto de estatuto para a criação de uma academia artística, que mereceu pronta e afirmativa resposta daquele:

Attendendo a que a idéa de instalação da mesma Academia é um acto de patriotismo e de interesse pelo progresso das artes nesta provincia, por V. S praticado, o qual partindo da iniciativa individual merece por isso todo o apoio e protecção do governo, podem fazer a instalação da referida Academia no edificio que fez o governo a aquisição para as escolas do Curato da Sé, e nelle funcionar até que se dê principio ás obras que tem de ser executadas para a adptal-o ao fim a que está destinado (LUCENA, apud QUERINO, 1911, p. 119-20)

Em dezembro de 1877 foi fundada a Academia de Bellas Artes, que teve a primeira sede à rua do Caminho Novo do Gravatá (atual rua 28 de Setembro) a pouca distância do Paço do Saldanha, no sobrado conhecido como Solar Jonathas Abbott (Fig. 121), que o governo adaptara para receber as escolas do Curato da Sé, e onde residira anteriormente o já então falecido médico inglês e colecionador de arte.



Figura 121
SOLAR JONATHAS ABBOTT
Primeira sede da Academia de Bellas Artes da Bahia

As gestões empreendidas para a sua criação envolveram, além do Presidente da Província, de Cañzares e integrantes do seu grupo de professores e alunos, também personalidades da sociedade local, principalmente o médico Virgílio Clímaco Damásio, o professor Austriciano Ferreira Coelho o engenheiro-arquiteto José Allioni (QUERINO, 1911, p. 119). Este último assumiria o ensino de Arquitetura na nova academia.

A iniciativa nasceu, portanto, sob a proteção do poder público, e cercada de expectativas quanto à ação determinada do grupo, notadamente quanto à liderança de Cañyzares. Querino, que fora seu aluno no Liceu e com ele aderira ao novo projeto, refere-se com admiração ao papel desempenhado pelo mestre naquele momento:

Data dessa época o renascimento do verdadeiro ensino do desenho, em todas as suas aplicações, cabendo ao professor Cañyzares, principalmente, a glória desse cometimento. [...] A Bahia deve ao professor Canysares o serviço inestimável de ter feito ressurgir, vantajosamente, o ensino do desenho (Idem, p. 120,123).

Cañyzares foi o primeiro diretor do estabelecimento. Sob sua condução, já a partir de 1878 a produção artística passou a ser levada ao público através de exposições anuais, que conferiam medalhas de premiação aos melhores trabalhos. Quatro anos depois da fundação, em 1881, devido a divergências internas, Cañyzares retirou-se para o Rio de Janeiro.

A segunda grande liderança da Academia, de que se tem notícia, depois de Cañyzares, é a do pintor e professor João Francisco Lopes Rodrigues (1825-1893) (Fig. 122). Manoel Querino (Idem, 77-79), informa que ali ele exerceu as funções de professor da segunda classe de desenho, de pintura a óleo e de vice-diretor²⁰.



Figura 122
JOÃO FRANCISCO LOPES RODRIGUES
Manoel Lopes Rodrigues, século XIX
Óleo sobre tela, 74 x 60 cm
Escola de Belas Artes da UFBA

²⁰ Marieta Alves (1976, p. 97) afirma que Rodrigues "veio a ocupar, no final da vida, o cargo de Diretor da atual Escola de Belas Artes da UFBA". No relatório do vice-presidente da Província, Aurélio Ferreira de Oliveira, de 1889, referente ao ano anterior, este informa que "sua administração geral pertence ao corpo docente constituído em congregação, sendo os trabalhos dirigidos por um Presidente, que não é professor", no caso, Virgílio Damazio.

Rodrigues, que por algum tempo frequentou as lições de Teófilo de Jesus, além da Aula Pública de Desenho (NOÇÕES, p. 212), era um profissional de múltiplas atividades: aposentou-se como desenhador da repartição das Obras Públicas, e além do Liceu e da Academia, também atuou como professor em colégios e casas particulares. Como pintor, a sua biografia registra uma profícua produção, para uma clientela diversificada.

Para os clientes do meio religioso, produziu, por exemplo, telas para a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, Santa Casa da Misericórdia e Colégio dos Órfãos de São Joaquim (ALVES, 1976, p. 97). Para a classe dos comerciantes, pintou retratos como o do presidente da Província, Pedro Luiz Pereira de Souza (Fig. 123), exposto na Associação Comercial da Bahia. Para a classe política, fez retratos do Imperador D. Pedro II. Para a classe médica, pintou sete retratos para a Faculdade de Medicina, e ainda o do médico inglês Jonathas Abbott (Fig. 149).



Figura 123
PEDRO LUIZ PEREIRA DE SOUZA
João Francisco Lopes Rodrigues, 1882
Óleo sobre tela,
Associação Comercial da Bahia

Seu filho, Manoel Lopes Rodrigues (1860-1917), depois da experiência inicial como professor no Liceu, ensinou na Academia de Belas Artes, para a primeira classe de Desenho, quando o pai respondia pela segunda classe. Entre 1882 e 1885 viveu no Rio de Janeiro, passando daí a uma temporada de 10 anos na Europa, subvencionado por D. Pedro II. Retornou à Bahia somente em 1896, quando expôs, no Teatro São João, as telas produzidas em Paris, filiadas ao romantismo. Passou a produzir retratos de personalidades locais, inclusive o de seu pai (Fig. 122).

Também iniciada na arte pictórica pelo pai, a filha de Lopes Rodrigues, Maria Constança, frequentou depois a Academia de Belas Artes, tendo sido diversas vezes premiada por sua aplicação (QUERINO, 1911, p. 143). Assim como o pai, também foi professora de colégios e casas particulares, além de ter ministrado Desenho para a primeira classe da Academia.

Constança Lopes Rodrigues foi uma das primeiras pintoras da Bahia a trabalhar publicamente, ao lado de duas alunas-mestras da antiga Escola Normal, Maria Julia David e Etelvina Rosa Soares, que também se tornaram alunas da Academia. A primeira veio a ser professora do Liceu e do Instituto Normal, e a segunda, premiada por duas vezes com medalha de ouro, tornou-se professora da própria Academia (Idem, p. 143-146).

De Etelvina, Querino diz que produziu quadros representando paisagens, naturezas-mortas, flores e frutas, tanto em óleo sobre tela quanto sobre seda, além de crayons. De Maria Julia, a relação dos produtos que apresentou na exposição de 1889 inclui principalmente paisagens: "Campo da Pólvora", "Gamelleira vista ao longe", "Vista do Tororó" e "Ruínas ao lado do Quartel da Palma".

Esse repertório ainda prevaleceria por algumas décadas entre as pintoras baianas, como indica a análise que Célia Maria Barreto Gomes (1995, p. 76) faz da produção feminina, na dissertação "Do laço ao traço... a mulher artista em Salvador de 1900 a 1945":

Poucas eram as profissionais de arte. O amadorismo feminino em desenho e pintura só se define a partir das três primeiras décadas do século atual, e, quando pintavam ou desenhavam, as mulheres sempre se dedicavam a temas bem definidos e subalternos em relação aos artistas homens: flores, frutas, pássaros, paisagens, naturezas-mortas, ou cópias dos mestres.

Ainda que considerando esse aspecto, tão revelador da cautela ou timidez com que se deu a estréia da mulher baiana na pintura, não é de pequena importância o fato de que, rompendo o confinamento doméstico, sem descuidar das irrecusáveis obrigações da vida familiar, tenha conseguido se introduzir num espaço público de domínio masculino. E que tenha firmado um paradigma inegável: é a partir de então que a mulher deixa de ser exclusivamente objeto para exercer também a condição de sujeito da produção artística local.

Na sua fase inicial, a academia chegou a registrar, segundo Querino (1911, p. 121), mais de 400 alunos matriculados e a produção anual de 600 a 800 desenhos. Nos seus es-

paços, os baianos passaram a desenvolver a vocação artística conforme os cânones das academias artísticas da Europa, principalmente as parisienses, exercitando as regras formais do estilo neoclássico. O ensino privilegiava o virtuosismo, mediante a aplicação da destreza técnica e do apuro formal na reprodução de cópias e modelos importados, principalmente estampas e gessos (PARAISO, 1996, p. 9).

Na tese "Desenho, ensino, comunidade", Zélia Maria Póvoas de Oliveira (1970, p. 19-20) destaca que, à época, a ênfase recaía sobre o desenho, considerado base indispensável para a o aprendizado da pintura, o que resultou na utilização intensiva de materiais como o crayon, a sépia, o grafite e o *fusain*, além da tinta-da-china, com vistas à obtenção dos efeitos de luz e sombra. A autora identificou, também, a existência de uma cadeira de Mitologia Greco-Romana, o que atesta a valorização da cultura clássica, que marcou a estética neoclássica desde o seu início, um século antes, na França.

Comparativamente ao início ou meados do século, no fim do XIX o cenário artístico na Bahia apresentava diferenças significativas em relação ao aprendizado e à produção, que deixaram de ser realizados exclusiva ou principalmente nos templos e conventos para ocuparem os espaços de duas instituições laicas, o Liceu e a Academia, além de ateliês particulares.

Ali, a transmissão de conhecimentos e experiências não se dava mais somente através do fazer prático, mas também do estudo metódico e sistemático. Na nomenclatura do ensino, os termos "mestre" e "aprendiz" - comuns à categoria dos artífices - foram substituídos por designações próprias do universo educacional, "professor" e "aluno".

Com relação à produção, ficara para trás, definitivamente, a indissociação em relação aos artífices. Os artistas baianos passaram a ter atuação individualizada, enquanto profissionais liberais, através da venda de serviços e produtos artísticos a uma clientela predominantemente laica e razoavelmente diversificada, se comparada com o monopólio inicial do meio religioso.

Do ponto de vista artístico, entretanto, a atuação das duas instituições e dos artistas daquela época geravam, como resultado, um acervo de obras com temáticas e configurações formais tão assemelhadas, que torna difícil a identificação de um estilo individual. A prática da cópia de modelos importados continuava a caracterizar a pintura local, o que justifica a pouca expressividade atribuída aos artistas do período, posteriormente, com base em

outros critérios estéticos, como se lê na dura avaliação retrospectiva feita por Acácio França (1923, p. 143):

Tal como Joaquim da Rocha, fizeram os seus discipulos outros muitos discipulos, mas é sincero confessar que á maioria delles não poderemos chamar de artistas na expressão cabal do termo. Mediocridades, uns, dotados de habilidades, alguns, vocações atrofiadas pelo meio, outros, quase que não passaram de meros copistas de seus mestres ou uns dos outros, restrictos nos motivos religiosos ou fazedores de retratos que, na maior quantia, não recommendam muito as caras de nossos avós.

3.3 CÓPIA E CRIAÇÃO: A QUESTÃO DA AUTORIA E DA ORIGINALIDADE

O conceito de originalidade se afirmou na produção artística baiana somente a partir do século XX. Até então, a cópia era um aspecto inerente à produção, e de importância capital: a capacidade de copiar era tida como medida de avaliação do mérito dos pintores. Esse primeiro aspecto, de natureza artística, explica, em parte, a ausência da assinatura em muitas obras e as dificuldades posteriores para a identificação de autorias.

Mas o anonimato também decorreu das próprias condições laborais em que se dava o fazer artístico. No período barroco, devido ao seu caráter coletivo, o trabalho assumido pelos mestres costumava envolver não apenas este, mas também os oficiais e aprendizes na execução das encomendas - o que resultou, frequentemente, em diferenças flagrantes no tratamento formal.

No artigo "Revisitando a escultura barroca brasileira", a historiadora Maria Helena Flexor (1999, p. 9, 4) alinha esta entre as principais razões que determinaram o anonimato na escultura. Ressalvadas as singularidades de cada atividade, mas considerando a semelhança de condições, a conclusão pode ser aplicada, extensivamente, à pintura:

O trabalho coletivo, próprio do período barroco, e que já o fora no período medieval, fez omitir o nome da maioria dos autores das imagens cultuadas no Brasil. [...] A falta de assinatura ou indicação do autor fazia parte do contexto do trabalho coletivo de oficina, ou tenda, que deve ser considerado. E, como obras coletivas eram anônimas.

Finalmente, um fator de ordem cultural também concorreu para o ocultamento da autoria: a mentalidade que se consolidara ao longo dos séculos anteriores, como traço da colonização portuguesa, em relação à visibilidade pessoal:

Além do mais, no século XVIII e parte do XIX, a nenhum artista, enfim, a nenhum personagem social era permitida a notoriedade individual, sob pena de ser apontado como régulo, ainda mais em se tratando de negros e mulatos. O culto à personalidade, a não ser a do Rei, não fazia parte desse mundo luso setecentista (Idem, p. 9).

A questão da originalidade na pintura barroca da Bahia oitocentista vincula-se intimamente à relação dos artistas com a sua clientela. Os condicionantes do meio religioso restringiram fortemente a liberdade de criação. Mais do que questões de ordem estética, prevaleciam, como pressupostos para a produção artística, a obediência às orientações teológicas - ou mesmo, de forma mais simplificada, o desejo de reprodução, literal ou quase, de estampas e gravuras importadas. Estas eram condições impostas para a aprovação e pagamento das encomendas, como comprovam as documentações. A isso se somou, não raro, a própria disciplina religiosa dos pintores.

A influência exercida pelo clero e ordens religiosas e leigas na produção artística extrapolava em muito a escolha dos executores das encomendas. Os contratos, firmados após seleção, mediante concorrência por lance, para a execução de uma peça ou empreitada, contemplavam igualmente a aprovação prévia dos desenhos e, posteriormente, das obras. No caso das ordens terceiras, constituídas por comerciantes e lideranças locais, prevalecia a orientação teológica das respectivas ordens religiosas.

Um registro exemplar, nesse sentido, pode ser conferido na documentação da Venerável Ordem Terceira da Penitência do Seráfico Padre São Francisco da Congregação da Bahia. No contrato firmado pelo pintor Manoel Joaquim Lino, em 1855, para o douramento e pintura da Casa dos Santos, ou Capela do Noviciado, este obrigava-se a seguir "os preceitos d'arte" e empregar "os materiaes de melhor qualidade", podendo os trabalhos "ser pela respectiva Comissão regeitados os que não julgar bons" (ALVES, 1948, p. 50-73). As determinações do cliente para a intervenção no nicho de Nossa Senhora são bastante precisas:

O interior do Nicho de Nossa Senhora, sobre o Altar, será dourado, representando tella rica, e em todos os mais das outras Imagens, pintados ao gosto da respectiva Comissão, devendo o empreiteiro preparar hum d'elles, e merecendo a aprovação da Comissão fazer os mas identicamente, aliás modificar, ou reformar a pintura, até que mereça a aprovação da referida Comissão.

Igualmente em relação ao teto da capela:

O tecto de toda a Capella será pintado á oleo, e os cordões ou filetes da moldura superior do seu circulo, douradas; e igualmente dourada toda a talha do quadro central do mesmo tecto, segundo a Arte.

O painel do teto foi objeto dos condicionamentos mais severos, abrangendo a temática:

O quadro, ou claro do centro do tecto guarnecido de talha deverá conter hum Painel historico-Symbolico, que a comissão indicar e aprovar, pelo desenho ou desenhos que previamente o empreiteiro deverá submeter á aprovação da mesma Comissão.

As advertências e restrições contidas no contrato refletiam a vigilância católica quanto às iconografias religiosas. A origem dessa preocupação pode ser localizada no Concílio de Trento (SACROSSANTO, 2005, sessão XXV), realizado entre 1545 e 1563, quando, "contra as inovações doutrinárias dos protestantes", a Igreja incentivou a difusão da imagética cristã em todo o mundo, ao estabelecer que:

Manda o Concílio a todos os bispos, aos encarregados do ensino e aos que mantêm cura, que instruem diligentemente os fiéis, sobretudo no que diz respeito à intercessão e invocação dos Santos, à veneração das suas Relíquias e ao uso legítimo das imagens [...] Quanto às Imagem de Christo, da Santíssima Virgem e de outros Santos, se devem ter, e conservar, e se lhes deve tributar a devida honra, e veneração [...] Os bispos ensinam, pois, diligentemente, com narrações dos mistérios de nossa redenção, com quadros, pinturas e outras figuras, pois assim se instrui e confirma o povo, ajudando-o a venerar e recordar assiduamente os artigos de fé. Então, sim, grande fruto se poderá auferir do culto das sagradas imagens, não só porque por meio delas se manifestam ao povo os benefícios e as mercês que Deus lhes concede, mas também porque se expõem aos olhos dos fiéis os milagres que Deus opera pelos seus Santos, bem como seus salutarexemplos.

As recomendações do Concílio foram codificadas localmente, a partir de 1707, pelas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, que vigoraram para todo o Brasil. No seu título XX, Livro Quarto, as Constituições (1853, p. 256-257), publicadas no início do século XVIII, reafirmaram o disposto em Trento, recomendando que as igrejas expusessem imagens de Cristo, da Cruz, da Virgem Maria, dos santos canonizados ou beatificados, e que se pintassem retábulos e figuras dos mistérios cristãos.

Ameaçavam, porém, com as penas de excomunhão e de 20 cruzados²¹, aos que produzissem essas obras sem prévia análise, aprovação e licença eclesiástica:

nem uma pessoa Ecclesiastica, ou secular, de qualquer estado, ou condição que seja, ponha, ou consinta pôr-se em qualquero Igreja, Ermida, Capella ou Altar de nosso Arcebisado, posto que seja de Regulares, ou por qualquer outra via isentos, Imagem alguma de Deos nosso Senhor, da Virgem Nossa Senhora, dos Anjos, ou Santos pintada, ou de vulto, sem ser vista e approvada por Nós, ou nosso Provisor, e se conceder licença, pela qual se não levará cousa alguma.

O controle alcançou mesmo a comercialização de pinturas fora dos espaços religiosos, como se pode deduzir da seguinte determinação:

E mandamos ao nosso Meirinho, sob pena de ser suspenso de seu officio a nosso arbitrio, que onde quer que achar uns paineis, a que chamão ricos feitos, e em que estão muito mal pintados alguns Santos, os leve ante nosso Vigario Geral, que procederá nesta materia como lhe parecer justo, e conveniente, não permittindo se vendão paineis, que em lugar de exercitar a devoção provoquem riso.

As fontes de orientação adotadas para a produção iconográfica eram os parâmetros fixados pela Igreja Católica através de seus dogmas, ou ainda obras literárias, lâminas, missais, catecismos, riscos e coleções de estampas.

No estudo que publicou sobre as pinturas em caixotões do forro da Igreja de São Francisco, o pesquisador Luís de Moura Sobral (2001, p. 175) aponta algumas das fontes mais conhecidas. Para a representação da infância e vida pública de Jesus Cristo, por exemplo, valiam as orientações dos "Exercícios Espirituais", de Inácio de Loyola, fundador da Companhia de Jesus. O método alegórico de interpretação das escrituras tinha como referências a "Bíblia Pauperum" e o "Speculum Humanae Salvationis", manuais de divulgação da doutrina tipológica desenvolvida pela patrística, que apresenta as personagens e episódios do Antigo Testamento como prefigurações daquelas do Novo Testamento.

São comuns, nos estudos sobre o assunto, as referências à existência de manuais iconográficos em Salvador, naquela época, dos quais se conhece um dos volumes da obra de Andrea Pozzo, no Mosteiro de São Bento. No XVIII, funcionaram sobremaneira as diversas interpretações tipológicas das passagens bíblicas, inscritas nas estampas italianas, alemães, flamengas e francesas que os religiosos locais recebiam de Portugal.

²¹ Esta última foi extinta no século XIX.

No século XIX, havia também muitas referências facilmente acessíveis no comércio local. Em "Notícias da Bahia - 1850", Pierre Verger (1999, p. 172), ao relacionar as ofertas das livrarias, cita uma publicação, "Mês de Maria ou nova imitação da Santíssima Virgem", em "edição ricamente encadernada e com gravuras muito finas".

Nesse contexto, fortemente marcado pela prática da cópia, considera-se um marco divisor o ano de 1837, quando Teófilo de Jesus inscreveu a frase "Teófilo inventou e pintou" no painel "Cristo e a adúltera" (Fig. 124), feito para a sacristia da Igreja do Bonfim.



Figura 124
CRISTO E A ADÚLTERA
José Teófilo de Jesus, 1836-1837
Óleo sobre tela - Igreja do Bonfim

Antes disso, alguns artistas já vinham adotando a prática de assinar os trabalhos, como atesta o retrato do papa Leão XII (Fig. 125), pertencente ao Mosteiro de São Bento. Na margem inferior, o pintor Lourenço Machado de Barros registrou, no ano de 1830, o próprio nome, além do local e data, de forma abreviada: "L. Mx^{do}. de Brr^{os}. o P. na B^a em 1830".

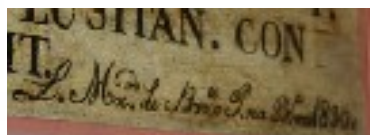


Figura 125
PAPA LEÃO XII
Lourenço Machado de Barros, 1830
Óleo sobre tela, 111 x 79 cm
Mosteiro de São Bento

A iniciativa de apor a assinatura pode ter sido motivada pelo sentimento de reconhecimento profissional, face à deferência que o quase anônimo pintor mereceu dos beneditinos, ao ser incluído entre os demais artistas da sua pinacoteca²². De qualquer forma, a inscrição de Barros já revela o desejo de firmar autoria sobre a obra.

Mas a de Teófilo foi mais incisiva, na afirmação não apenas da autoria, como também da originalidade, o que ele julgou necessário num meio onde a cópia era a regra. Com isto, pretendeu distinguir-se da massa dos artistas que meramente copiavam, abrindo mão do exercício da criatividade e da introdução da sua marca pessoal nos resultados.

A marca pessoal, em muitos casos, não estava desligada das influências indiretas dos grandes mestres - portugueses, italianos ou de outras nacionalidades. Mesmo nos casos em que se pudesse efetivamente atribuir originalidade à criação artística, esta não incluía a liberdade de escolha temática. Esta era, invariavelmente, do livre arbítrio daqueles que encomendavam e pagavam o trabalho do artista.

Na segunda metade do XIX, quando o Neoclássico já se afirmara localmente, a cópia permanecia fator determinante da produção artística. O lento trabalho das gerações conferira aos artistas identidade social inequívoca, haviam mudado os modos de produção e aprendizado, mas a pintura permanecia refém das cópias, com a diferença de que a majoritária influência portuguesa fora substituída pelos cânones estéticos gerados na França e Itália.

O retrato, gênero por excelência do Neoclássico francês, passou a ser reproduzido intensivamente em Salvador, para representar a nova clientela, formada principalmente por políticos, médicos e instituições laicas. Esses novos clientes, interessados em imitar a elite europeia, é que passaram a impor seus gostos e exigências aos pintores.

Uma coleção remanescente dos Oitocentos, a do médico inglês Jonathas Abbott, oferece-se como um rico campo de observação para o dimensionamento do papel então desempenhado pelas cópias na pintura baiana - tanto as filiadas ao Barroco quanto ao Neoclássico. Apresentada mais detalhadamente adiante, a coleção será aqui enfocada exclusivamente em função deste aspecto. A fonte de referência é a catalogação mais antiga das peças, feita em 1871²³, quando estas ainda se encontravam abrigadas no Liceu Provincial.

²² Clarival do Prado Valladares (1982, p. 19) destaca a presença, na pinacoteca do mosteiro, desse "modesto pintor de encarnação de imagens e dourador de talhas", conforme deduziu da limitada relação de trabalhos de Barros identificados por Marieta Alves no Dicionário de Artistas e Artífices (1976, p. 34).

²³ Catalogo dos paineis a oleo, litographias, gravuras e photographias que compoem a Galeria Abbott estabelecida no Lyceu. Bahia: Typographia Constitucional, 1871. Reproduzida no v. 59 da Revista do Instituto Geographico e Historico da Bahia, 1933.

Incluindo originais e cópias, as obras de pintores locais naquele catálogo somam 41 - o correspondente a 10,5% do total de 391 peças, ou a 14,5% do total de 283 quadros a óleo. São 10 os artistas baianos relacionados: Franco Velasco (10), José Rodrigues Nunes (9), José Teófilo de Jesus (7), Francisco Nunes (3), Cunha Couto (3), João Francisco Lopes Rodrigues (3), Francisco Romão (2), Luis Gomes Tourinho, pai (2), Luis Gomes Tourinho, filho (1) e Bento Capinam (1).

Quatro desses artistas comprovadamente copiaram obras estrangeiras ou locais. Todos os nove quadros de José Rodrigues Nunes são cópias, inclusive três de obras locais: o retrato de Padre Vieira, que Marieta Alves (1976, p. 124) classificou como cópia e que no catálogo do Museu de Arte da Bahia (1997, p. 61) figura como reprodução de um quadro de Franco Velasco, e dois painéis da Sé, representando a Santa Virgem e a Ressurreição. Também são cópias os três exemplares do seu filho, Francisco Nunes; a única obra de Francisco Romão, e uma das três de José Antônio da Cunha Couto.

Das 41 obras, oito, o correspondente a 19,5%, são originais, como apresentado a seguir (Tab. 1). São retratos dos imperadores e de personalidades locais, executados em conformidade com os padrões neoclássicos.

Catálogo da Coleção Abbott - 1871

OBRAS LOCAIS ORIGINAIS

Tabela 1

ARTISTA	OBRA(S)	Nº
Bento Capinam	Arcebispo Romualdo Seixas ²⁴	1
Franco Velasco	D. Pedro I, Conde dos Arcos, Dr. Amaral, Dr. Paiva	4
João Francisco Lopes Rodrigues	Conselheiro Jonathas Abbott	1
Luis Gomes Tourinho, filho	D. Pedro II	1
Luis Gomes Tourinho, pai	Conde da Ponte	1
TOTAL		8

Outras 14 telas, ou 34,2% das obras locais, são classificadas como cópias - algumas com identificação de autor e obras originais (Tab. 2):

Catálogo da Coleção Abbott - 1871

OBRAS LOCAIS ORIGINAIS

Tabela 2

ARTISTA	OBRA(S)	Nº
Francisco Nunes	Naufrágio da Medusa, Jantar de dous velhos, Cabeça de velho	3
Francisco da Silva Romão	Santa Cecília, Francisca de Remini	2
João Antônio da Cunha Couto	Ressurreição	1
José Rodrigues Nunes	Padre Vieira, Santa Virgem, Ressurreição, A Santa Família (nas pirâmides), O mendigo, Santa Isabel com São João e São Zacarias, Socrates, Santa Família	8
TOTAL	—	14

²⁴ Há um retrato de D. Romualdo Antônio de Seixas, de autoria de Bento Capinam, datado de 1857, no acervo do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia.

As 19 obras restantes, ou 46,3% do total local, não foram classificadas como cópias, nem contêm indicação de serem originais. É um conjunto que se encontra no limiar entre cópia e criação. Isto porque, ainda que tenham sido, formalmente, invenções originais de seus autores, as temáticas são coincidentes com as do acervo de obras estrangeiras – originais ou cópias – integrantes da coleção (Tab. 3).

Catálogo da Coleção Abbott – 1871
TEMÁTICAS DE OBRAS LOCAIS E ESTRANGEIRAS
 Tabela 3

ARTISTA	OBRA LOCAL	CORRESPONDENTE TEMÁTICA	Nº
Teófilo de Jesus	Sacrifício da filha de Japhet	-	1
" "	Judith e Holofernes	Judith e Holofernes ("francez, parece original")	1
" "	Santa Cecília ²⁵	Santa Cecília, além de uma fotografia	1
" "	Historia I, II, III, IV	Historia profana (2), Historia sagrada, Historia sacra	4
Franco Velasco	Via Sacra	-	1
" "	Scena familiar	Scena familiar (2), Scena familiar (francez)	1
" "	São João Evangelista (estudo)	S. João, S. João Evangelista	1
" "	São Matheos (estudo)	São Matheos (francez)	1
" "	São Lucas (estudo)	São Lucas (2)	1
" "	David (estudo)	David (original italiano)	1
Cunha Couto	Scena de botequim	-	1
" "	Fructas (estudo)	Fructas (2), Fructas (Ingalls, 4), Fructas (italiano), Fructas (pastel)	1
Lopes Rodrigues	Aves (estudo)	Aves (francez), Coelhos (francez)	2
Tourinho, pai	Retrato	Retrato (3), Retrato (flamengo), além de 3 fotografias	1
José Rodrigues Nunes	Velho escrevendo	-	1
TOTAL			19

Note-se, nesta última relação, que as três obras locais que não têm correspondência temática no acervo de obras estrangeiras da coleção, representam motivos bastante frequentes na produção iconográfica europeia do século XIX.

Algumas obras remanescentes da coleção, hoje no acervo do Museu de Arte da Bahia, podem ser comparadas com os respectivos originais. É o caso por exemplo, de "O sono do pequeno São João" (Fig. 126), do pintor florentino Carlo Dolci (1616-1686) e da sua cópia, "Santa Isabel, São João e São Zacarias" (Fig. 127), produzida por José Rodrigues Nunes. À exceção de alguns poucos detalhes - as auréolas que circundam as cabeças dos pais, e os anjos posicionados à esquerda de Santa Isabel, presentes somente no original - o artista baiano empenhou-se na execução de uma transcrição literal.



Figura 126
O SONO DO PEQUENO SÃO JOÃO
Carlo Dolci, séc. XVII
Óleo sobre tela, 66 x 86,5 cm
Le Musée Royal



Figura 127
SANTA ISABEL, SÃO JOÃO E SÃO ZACARIAS
José Rodrigues Nunes, séc. XIX
Original de Carlo Dolci
Óleo sobre tela, 66 x 86,5 cm
Museu de Arte da Bahia

Dotada ainda de mais literalidade que a anterior é a cópia "Naufrágio da Medusa" (Fig. 128), que Francisco Rodrigues Nunes, filho de José Rodrigues, fez da obra "A balsa da Medusa" (Fig. 129), com que o pintor francês Théodore Géricault (1791-1824) registrou os aspectos humanos e políticos da tragédia francesa de 1816: o naufrágio, próximo à costa do Senegal, da fragata Medusa, conduzindo 150 soldados da Marinha Real para as tarefas da colonização, mortos após 13 horas de agonia, inclusive com cenas de canibalismo.



Figura 128
A Balsa da Medusa
Théodore Géricault, c. 1819
Óleo sobre tela, 491 x 716 cm
Museu do Louvre, Paris



Figura 129
A Balsa da Medusa
Francisco Rodrigues Nunes, meados séc. XIX
Original de Théodore Géricault
Óleo sobre tela, 63 x 81cm
Museu de Arte da Bahia

Diferenças sutis podem ser percebidas apenas na intensidade dos jogos de contraluzes e na coloração. Enquanto na obra do artista francês o colorido desaparece quase que completamente, intensificando os efeitos dramáticos da composição, a versão de Nunes conserva resíduos de colorido barroco.

A cópia foi feita diante do original, no Museu do Louvre, em Paris, onde o artista esteve, em viagem de estudos, entre 1846 e 1851. O trabalho de Nunes revela dois aspectos significativos, como ressaltado no catálogo do Museu (1997, p. 118). O primeiro é a data da sua realização. Um tempo relativamente curto, para os padrões daquela época, o separa da criação original, datada de 1819. Em segundo lugar, o quadro é emblemático de um novo momento de transição artística que se gestava na Europa. A obra de Géricault constituiu-se no manifesto plástico do Romantismo, que, tendo se desenvolvido, na sua fase inicial, simultaneamente ao Neoclássico, assinalou o declínio deste.

A distância temporal indica como os baianos já reproduziam com menor defasagem o surgimento das tendências artísticas da Europa. O Barroco, por exemplo, teria o seu apogeu na Bahia somente quase um século e meio depois de se difundir no continente europeu, a partir do início do século XVII. E o Neoclássico - se considerada como obra inaugural "O juramento dos Horácios", de Jacques Louis David, de 1784 - demoraria mais de meio século para se afirmar localmente.

É curioso notar, entretanto, como os artistas baianos, que já haviam copiado o Barroco e o Neoclássico, continuavam ainda apegados à cópia, passando a reproduzir obras de um movimento que, na sua proposta de renovação estética defraldava a bandeira da liber-

dade de criação artística, em oposição à tradição mimética de escolas e mestres. Como observa o historiador húngaro Arnold Hauser (2000, p. 650, 651, 664), o Romantismo

reflete uma nova concepção de vida e do mundo, e cria, sobretudo, uma nova interpretação da idéia de liberdade artística. Essa liberdade deixa de ser um privilégio do gênio para se tornar o direito inato de todo artista e de todo indivíduo de talento [...] O movimento romântico converte-se agora numa guerra de libertação não só contra academias, igrejas, cortes, patrocinadores, amadores, críticos e mestres, mas contra o próprio princípio de tradição, autoridade e regra [...] A arte deixa de ser uma atividade social guiada por critérios objetivos e convencionais, e torna-se uma atividade de auto-expressão a criar seus próprios padrões. [...] Desde o gótico, o desenvolvimento da sensibilidade não recebera um impulso tão forte, e o direito do artista de obedecer ao chamado de seus sentimentos e disposição pessoal provavelmente jamais fora enfatizado de maneira mais absoluta.

Há um terceiro aspecto que a obra revela: a presença de um artista baiano em viagem de estudos na Europa, fato só registrado anteriormente no final do século XVIII, com a ida de Teófilo de Jesus para Portugal, e na primeira metade do século XIX, com a temporada de José Joaquim da Rocha Bastos em Paris.

Outras viagens só ocorreriam entre o fim dos Oitocentos e início dos Novecentos, com Manoel Lopes Rodrigues, Francisco Terêncio Vieira de Campos, Antônio Olavo Baptista, Guilherme Foepfel e Archimedes José da Silva - todas em período ou data de retorno que extrapolam os limites temporais deste trabalho, algumas custeadas pela Academia de Belas Artes, como premiação de concursos.

Conforme o manuscrito anônimo da Biblioteca Nacional, a viagem de Francisco Rodrigues Nunes foi subsidiada pela Assembléia Provincial, e na França ele frequentou academias de desenho e pintura sob direção de Mr. Droling, enquanto em Roma contemplou pinturas de Rafael e Michelangelo. No retorno, passou a atuar como substituto e depois efetivo da cadeira pública de desenho, além de professor particular (NOÇÕES, p. 211).

Já Bastos era "filho do negociante Rocha Bastos, o qual, dedicando-se a princípio como amador ao estudo d'arte, viajou depois até a França, onde no gênero de minaturas exercitou-se, como adquiriu teorias, visitando os museus e as galerias parisienses". No retorno, passou a atuar como professor substituto na cadeira pública de Desenho, aí aposentando-se (Idem, p. 209). Manoel Querino (1911, p. 75) situa a data da sua viagem em 1833.

Conclui-se dessas informações que o acesso direto aos mestres e obras europeus não resultaram numa atuação artística marcante. Ambos os excursionistas dedicaram-se depois ao ensino, e Francisco Nunes, na atividade de pintor, preferiu seguir a inclinação do pai para a cópia - já que entre os seus trabalhos constam principalmente reproduções de Murillo, Ticiano, Corregio, Battoni, Veronese, Van Dyck e Rembrandt (Idem, p. 79-81).

Assim como Nunes copiou o Romantismo, o neoclássico Francisco Lopes Rodrigues continuava copiando o Barroco no final do século, na execução de encomendas religiosas. Ele copiou "Santa Isabel de Hungria curando enfermos" (Fig. 130), uma das obras do pintor sevilhano Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), inspiradas no tema da caridade, criada para o Hospital de la Caridad, em Sevilha, entre 1667 e 1670. É o que atesta o painel "Santa Isabel de Hungria curando doentes" (Fig. 131), executado para a Ordem Terceira de São Francisco em 1875 (ALVES, 1976, p. 97), quase dois séculos depois.

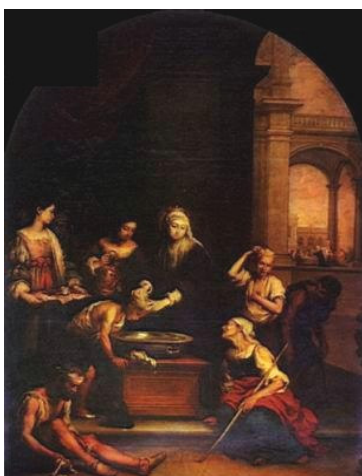


Figura 130
SANTA ISABEL DE HUNGRIA CURANDO ENFERMOS
Bartolomé Murillo, 1667-1670
Óleo sobre tela, 325 x 245 cm
Hospital de la Caridad de Sevilla, Espanha



Figura 131
SANTA ISABEL DE HUNGRIA CURANDO DOENTES
João Francisco Lopes Rodrigues, 1875
Original de Bartolomé Murillo
Óleo sobre tela
Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco

No painel, Lopes Rodrigues utilizou um colorido menos vivaz, introduziu pequenas alterações na veste da santa e eliminou parte do cenário à direita, certamente para adequar o trabalho às medidas da parede lateral esquerda do arco-cruzeiro da igreja. Em tudo o mais, o artista como que debuxou alguma cópia da obra de Murillo trazida a Salvador, uma vez que nunca viajou à Europa.

José Antônio da Cunha Couto, que atuou na mesma época de Lopes Rodrigues, copiou "A Imaculada Conceição"²⁶ (Fig. 132), criada por Murillo cerca de dois séculos antes, na

execução do quadro "Virgo Immaculata protege Congregatio^{nen} tura" (Fig. 133), feito para o Mosteiro de São Bento.



Figura 132
A IMACULADA CONCEIÇÃO
Bartolomé Murillo, c. 1678
Óleo sobre tela, 274 x 190 cm
Museu do Prado, Espanha



Figura 133
VIRGO IMMACULATA
José Antônio da Cunha Couto, séc. XIX
Original de Bartolomé Murillo
Óleo sobre tela, 147 x 97 cm
Mosteiro de São Bento da Bahia

Em relação ao original, Couto introduziu pequenas modificações, principalmente no colorido e na postura da virgem. Mas é evidente o quanto a reprodução perdeu em movimento e expressividade, sinalizando a transição do Barroco para o Neoclássico. Couto já não tenta reproduzir, de Murillo, o estilo vaporoso, as sutis gradações luminosas que criam a profundidade, as formas agradáveis e brandas que criam uma doce ambiência.

O próprio Canyzares foi copiado: Carlos Costa Carvalho copiou dele "Busto de Mulher" e Manoel Lopes Rodrigues copiou "O Christo" (QUERINO, p. 129/137). Talvez, por essa razão, inscrevesse em algumas telas: "Original de Cañyzares". Finalmente, os pintores baianos copiaram os colegas locais. O retrato do padre Vieira, feito por Franco Velasco e copiado por José Rodrigues Nunes, no século XIX, é um exemplo. Já no século XX, Francisco Terêncio Vieira de Campos (1865-1943) copiou, em 1911, um retrato de Castro Alves feito, em 1870, por Cunha Couto – ambos da pinacoteca do Instituto Geográfico e Histórico.

Houve mesmo casos de cópias do próprio trabalho: o retrato do comendador Antônio Vaz de Carvalho, feito em 1846 para a Santa Casa de Misericórdia, foi copiado pelo autor, José Rodrigues Nunes, para o Colégio dos Órfãos de São Joaquim (ALVES, 1976, p. 124).

Constata-se, assim, como a cópia marcou, de forma decisiva, o processo de criação artística na Salvador oitocentista, entre pintores de diferentes gerações, formações e perfis - fosse por exigência da clientela e/ou motivação pessoal, esta com a finalidade de exercitar o virtuosismo. Em qualquer dos casos, é um traço que revela a mentalidade da época, com o seu culto arraigado a formas de existência e expressão estrangeiras.

3.4 O ARTISTA E A SOCIEDADE

Para os pintores baianos do século XIX, a arte representou o ganha-pão e um meio de realização pessoal. Para a sua clientela, funcionou como instrumento para a veiculação de valores próprios e imagens idealizadas. Para os diversos públicos, mesmo aqueles distanciados ou aparentemente indiferentes, a representação figurativa se constituiu em fonte de informação, fosse para o reconhecimento de uma memória comum ou de aspectos da cultura reinante.

Portanto, o lugar ocupado pela pintura na Salvador oitocentista informa sobre a estrutura hierárquica dessa sociedade. Inicialmente, foi a Igreja Católica que deteve os meios para sustentar uma produção artística, para a qual forneceu geralmente as temáticas das obras. Clero regular, ordens religiosas e os leigos das ordens terceiras e irmandades estabeleceram com os pintores uma relação duradoura, com vistas a assegurar a presença e os efeitos da arte na sua ação doutrinária.

O viajante Tollenare, nas suas observações do início do século, destacava o papel desempenhado pela Igreja no cultivo do gosto artístico local, numa época em que este era ainda incipiente entre a população:

O gosto pelas bellas-artes é muito insignificante em um paiz, em que se não sahe da indolencia senão para se ocupar de negócios pecuniarios, onde se é demasiado insensivel ao tédio para procurar distracções delicadas, e onde o zelo não é estimulado pela presença de bons modelos. Entretanto, não se deve crêr que as bellas-artes sejam aqui completamente desdenhadas. A pompa do culto catholico valeu-lhe uma certa protecção. O architecto erigiu templos, o esculptor e o pintor decoraram-lhe o interior e a música ressoa sob a suas abobadas. (TOLLENARE, 1907, p. 123)

Até o século XIX, a Igreja Católica cumpriu quase que com exclusividade essa dupla função - a de mecenas artístico, responsável pela demanda junto aos artistas, e a de difuso-

ra da arte junto à população local, que durante muito tempo teve nos edifícios religiosos praticamente os únicos espaços de fruição da criação artística.

Os principais clientes foram as ordens religiosas, como a beneditina, franciscana, dominicana e carmelita, para as suas igrejas e conventos; as ordens terceiras, como as de São Francisco, São Domingos e do Carmo, e as irmandades, como as de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e da Santa Casa da Misericórdia, para suas igrejas.

A aquisição de obras de arte por parte de instituições católicas não se restringiu à produção local nem a temáticas religiosas. Além das encomendas aos artistas baianos, elas importaram representações mitológicas, históricas e de costumes, como relatado no início do século por Spix e Martius, surpreendidos face à quantidade e diversidade de gravuras estrangeiras encontradas num dos principais templos católicos de Salvador, a Igreja da Conceição da Praia, que já revelam a influência neoclássica:

No vestibulo do templo esperava-nos um espetáculo insolito: as paredes estavam cobertas de fileiras de gravuras multicores em cobre, inglesas e francesas, com as quais se pretendia aumentar, senão a devoção, pelo menos a afluência dos curiosos. Bastante singular era ver-se ali “Leda com o cisne”, ao lado do “Marechal Blucher”; a “Entrada dos Aliados em Paris”, junto da “Ressurreição de Cristo”; os retratos de um grande monarca e seu primeiro ministro, em frente do “Amor em Folia” e de uma “Taverna Holandesa”, copia de Van Ostade (SPIX e MARTIUS, 1981, v. II, p. 144).

Na pesquisa documental sobre a Venerável Ordem Terceira de São Francisco, Marieta Alves (1948, p. 182) informa que em 1845 a mesa diretora comprou à firma Gex & Decosterd, pela importância de 67\$200, um conjunto de 14 quadros, "de molduras doiradas, pintadas ou estampadas a óleo, contendo a via sacra", que eram de "commodo preço" e que a mesa recomendava que "fossem guardadas para não ficarem sujeitas a empréstimos". A firma importadora, já citada antes, foi criada na década de 20, em Salvador, por suíços, obtendo sucesso que logo possibilitou a abertura de filiais em Paris, Londres e Rio de Janeiro.

Em 1862, os documentos da ordem registram a compra de 28 estampas coloridas, colocadas no claustro; em 1864 mais 25 grandes estampas, por 100\$000; em 1868 o irmão Antônio Joaquim de Freitas ofereceu a reprodução de uma pintura de León Benouville, representando a bênção de São Francisco, agonizante, à cidade de Assis; em 1886 foram adquiridas "estampas finissimas", representando "La Création e Naissance du Christ", de Gosse, "Le dernier souffrir du Christ" e "Le jugement dernier", de Gué. Uma ata de 1869 volta a se referir à compra de 14 quadros da via sacra, reproduções em litocromia da pintura

de Charles Émile Wattier, pelo valor de 250\$^{rs}. (Idem, p. 185-190). Alguns desses quadros ainda se encontram nas paredes do claustro (Fig. 134).



Figura 134
 JESUS CAI PELA TERCEIRA VEZ
 Lith. De Turgis, à Paris, d'après les dessins de Wattier
 Claustro da Venerável Ordem Terceira de São Francisco

A popularização da litografia incrementou significativamente as importações da produção artística europeia, como observou Marieta Alves (Idem, p. 190):

A litografia, introduzida na França nos albores do século XIX, logrou uma aceitação espantosa no mundo inteiro. Graças a ela reproduziram-se e popularizaram-se os mais belos quadros de Gosse, Dubufe, Benouville, Jalabert e muitos outros artistas. Na Bahia, inúmeras Igrejas conservam, ainda hoje, magníficas estampas gravadas por Jazet e impressas na grande casa de Adolfo Goupil.

A possibilidade de importar reproduções a preços módicos e o quase monopólio da demanda local de pinturas, possibilitaram às instituições católicas fixar o valor das obras segundo seus critérios e possibilidades. Na tese "A pintura religiosa na Bahia", Maria de Fátima Hanaque Campos reproduz, dentre outras negociações, a verificada entre a Irmandade do Santíssimo Sacramento da Igreja de Sant'Anna e os pintores José Rodrigues Nunes e Bento Capinam, para a execução de uma obra na capela, que teve curioso desfecho.

Em novembro de 1857, a comissão encarregada da obra já apresentara à mesa diretora o orçamento, no valor de 1:730\$000, feito por José Rodrigues Nunes. Mas, "como na mesma ocasião se apresentasse também uma proposta do mestre Bento José Rufino Capinam, comprometendo-se a fazer a obra toda de novo por 1:600\$000, foi resolvido que se oferecesse 1:500\$000 aquelles dous artistas que aceitaram" (CAMPOS, 2003, p. 29-34)

Tollenare (1907, p. 125-126).descreve as dificuldades enfrentadas pelos artistas para sobreviverem num mercado inóspito, que não oferecia meios estáveis de sustento:

[quanto ao] verdadeiro artista pintor este não acharia aqui o que fazer; as igrejas não no empregam; os particulares não suspeitam a magia da sua arte, poucos entre elles sabem que houve um Rubens, um Rafael, um Poussin no mundo. As pessoas ricas adornam as paredes dos seus salões de algumas gravuras; mandam-lhes da Europa lithographies de cinco francos em molduras de cinco luizes

Essa sua observação deixa concluir que a elite, no seu comportamento mimético, consumia basicamente objetos artísticos chancelados pelo gosto europeu, com a finalidade de adornar os interiores das casas. Face à prática de aquisição das obras importadas, compreende-se assim que a sua contribuição, no período barroco, não tivesse repercussão direta no fazer e na sobrevivência dos artistas locais, embora indiretamente respondesse pela introdução de iconografias já consagradas, e até de novas tendências.

A esse respeito, é ilustrativo o repertório dos leiloeiros baianos, que, como já visto, incluía frequentemente, entre os lotes de mercadorias, quadros, estampas e gravuras. Também o Instituto Feminino da Bahia expõe em suas paredes algumas das gravuras importadas então para as residências. A maioria veicula representações neoclássicas, introduzidas em Salvador em época anterior à afirmação do estilo na pintura local. Uma gravura de Jazet, sobre pintura de Horace Vernet (Fig. 135), retrata Napoleão na batalha de Iéna, em 1806.



Figura 135
BATALHA DE IÉNA
Pintura de Horace Vernet, gravada por Jazet
Gravura, 45 x 58,5 cm
Instituto Feminino da Bahia

Devido à não descrição das obras, a consulta aos testamentos e inventários preservados no Arquivo Público do Estado deixa pouca margem à identificação dos quadros que enfeitavam as residências na época. Mas confirma a sua presença nos interiores, e, portan-

to, o investimento na sua aquisição por parte das famílias baianas, mesmo aquelas não incluídas entre as mais abastadas.

É o que atesta, por exemplo, o inventário (1899, f. 1-132) de Manoel Antônio de Souza Beltrão, vitimado em 1899, aos 54 anos, por um aneurisma da aorta. Filho de comerciante português, era empregado no comércio e residia no Areal de Cima. Dentre outros bens móveis adquiridos em anos anteriores, deixou cama, arca, um nicho, lustres, espelhos, e três quadros de valor não declarado, além de outros cinco, avaliados em 60\$000.

A formação de uma nova clientela para os artistas baianos acontece a partir das mudanças registradas na primeira metade do século. Foram fatores determinantes as transformações na economia e na política, com a ascensão da classe dos comerciantes e a abertura a relações comerciais com a Inglaterra e a França; o decorrente aumento da influência de produtos, idéias e imigrantes desses países no modo de vida local, além da progressiva substituição dos padres pelos médicos na ordenação moral da sociedade

Na segunda metade do XIX, as instituições católicas continuaram demandando serviços para os pintores, porém em escala mais reduzida. O Dicionário de Artistas e Artífices registra, como última grande encomenda, a execução do painel central do forro da sacristia da Ordem Terceira de São Francisco, por José Antônio da Cunha Couto, em 1886 (ALVES, 1976, p. 59). Nesse período, muitos pintores ainda continuaram sendo contratados para as restaurações de forros e painéis, mas tornaram-se mais frequentes as encomendas de retratos de autoridades religiosas, provedores e irmãos beneméritos das ordens e irmandades.

A difusão do retrato responde grandemente pelas novas demandas. Iniciou-se pela execução dos retratos de representantes do Estado, que na França tivera um grande impulso a partir de reproduções da figura de Napoleão Bonaparte, como se verá adiante. No Brasil proliferaram os retratos dos imperadores e integrantes da família real, estendendo-se daí à nobreza, aos representantes dos poderes político e econômico, além de segmentos emergentes, como os dos bacharéis e doutores.

É de interesse notar que, à época, o ambiente sócio-cultural já apresentava um cenário mais estimulante para o cultivo do gosto pela arte. Como já relatado anteriormente, os índices de escolaridade, embora insuficientes, haviam se elevado, assim como o universo do público leitor que frequentava a biblioteca pública e as livrarias. Depois de 1875 havia pelo menos duas galerias de arte, a Gavazza e a Abbott, sediadas no Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, que também contava com uma biblioteca literária e artística. Também haviam

se disseminado os costumes de frequentar salões, óperas e recitações poéticas, dominar línguas estrangeiras e realizar viagens à Europa.

O anseio de alcançar os padrões civilizatórios da Europa desempenhou, assim, papel importante para o surgimento de cidadãos ilustrados e até para os denominados "amantes das artes", gerando repercussões também no âmbito da pintura local. A criação da Sociedade de Belas Artes, em 1856, se insere nesse panorama. Os nomes do "escol da intelectualidade" (FRANÇA, 1923, p. 147), que estiveram à frente da iniciativa permitem identificar os segmentos e perfis que, àquela época, na sociedade baiana, manifestavam maior sensibilidade à cultura artística.

Dentre os oito fundadores, figuravam com destaque dois médicos, catedráticos da Faculdade de Medicina da Bahia: o inglês Jonathas Abbott e o baiano Antônio José Alves, pai do poeta Castro Alves. Havia ainda um terceiro médico, João José Barbosa de Oliveira, pai de Ruy Barbosa, que se destacou na política, enquanto deputado provincial e geral, e na educação, enquanto diretor da Instrução Pública e organizador do Liceu Provincial. Outros dois nomes eram Agrário de Souza Menezes, poeta e dramaturgo, que dirigiu o Teatro São João, e o pintor José Rodrigues Nunes²⁷.

A composição aponta para os segmentos surgidos com o declínio da aristocracia rural e a ascensão dos profissionais liberais. Dentre estes, pode-se dizer que a cultura, naquela época, sensibilizava e mobilizava principalmente as personalidades vinculadas ao saber médico-científico, à educação pública e à arte - notadamente ao teatro, à pintura e às letras.

Em 1877, quando foi criada a Academia de Bellas Artes, os nomes que se mobilizaram tinham perfil semelhante (QUERINO, 1911, p. 119). Além do pintor espanhol Miguel Cañzares, então radicado na Bahia, e outros artistas egressos do Liceu, a relação incluía um médico e professor da Faculdade de Medicina, Virgílio Clímaco Damásio, e um professor, Austriciano Ferreira Coelho. Dentre os novos perfis, havia um engenheiro-arquiteto, José Allioni, e - talvez o dado mais significativo - o então Presidente da Província, Henrique Pereira de Lucena, o Barão de Lucena, sinalizando a participação do Estado.

Nessa etapa, os pintores já se haviam distanciado da condição de artífices. Atuavam como profissionais liberais, negociando diretamente com as instituições e os particulares as condições e os preços do seu trabalho, fixados com base em critérios como experiência e renome, além de aspectos técnicos e materiais, como a dimensão da obra.

A nova clientela era formada predominantemente por instituições laicas, além de nobres, políticos e profissionais liberais, que passaram a adotar a prática de posar para pintores locais ou para artistas parisienses, durante as viagens à França. Foi o que fizeram, por exemplo, o comerciante Antônio de Lacerda (Fig. 56) e uma dama baiana (Fig. 136), cujo retrato se encontra no Museu de Arte da Bahia.



Figura 136
RETRATO DE SENHORA
Edouard Vienot
Óleo sobre tela, 35,5 x 27 cm
Museu de Arte da Bahia

O primeiro retrato não identifica o autor. O segundo é de Edouard Vienot, que desde 1869, quando se anunciou pintor de Sua Majestade Imperial do Brasil, passou a receber em seu atelier de Paris a elite brasileira (MUSEU, 1997, p. 65). Somente no Instituto Geográfico há, de sua autoria, cinco retratos de baianos: Francisco Gonçalves Martins, o Visconde de São Lourenço; Gonçalo Alves Guimarães, que dirigiu a Associação Comercial (pai do médico e jornalista Augusto); Lourenço Devoto, sogro do comerciante Joaquim de Lacerda (irmão de Antônio); Luiza Amélia Zuane Devoto, além de um senhor não identificado.

Dentre os políticos locais, foram retratados em Salvador principalmente os Presidentes da Província, a exemplo de Pedro Luiz Pereira de Sousa (Fig. 123), conselheiro da Associação Comercial da Bahia; Francisco Gonçalves Martins, o Visconde de São Lourenço (Fig. 137); João Maurício Wanderley, o Barão de Cotegipe (Fig. 138) e Antonio de Araujo de Aragão Bulcão, o Terceiro Barão de São Francisco (Fig. 139).



Figura 137
FRANCISCO GONÇALVES MARTINS
José Antônio da Cunha Couto, séc. XIX
Óleo sobre tela, 67 x 55 cm
Arquivo Público do Estado da Bahia



Figura 138
JOÃO MAURÍCIO WANDERLEY
Autor desconhecido, s. d.
Óleo sobre tela, 61 x 50 cm
Liceu de Artes e Ofícios da Bahia



Figura 139
ANTONIO DE ARAUJO DE ARAGÃO BULCÃO
Miguel Navarro y Cañizares, c. 1881
Óleo sobre tela, 73,5 x 59,7 cm
Museu de Arte da Bahia

A classe emergente dos comerciantes foi menos retratada que os políticos ou profissionais liberais, mas também se constituiu em clientela, como demonstra a pinacoteca da Associação Comercial, que reúne quadros de autoridades e conselheiros, pintados por João Francisco Lopes Rodrigues, Francisco da Silva Romão, além do córsego Claude Joseph Barandier, estabelecido no Rio como pintor da nobreza, do francês E. Muller, e de Eduardo de Martino, pintor e oficial da Marinha italiana, condecorado por D. Pedro II com o título de cavaleiro da Ordem da Rosa.

A julgar pelos acervo remanescente, a Faculdade de Medicina seguramente pode ser incluída entre um dos mais promissores campos de trabalho que se apresentaram para os pintores baianos nos Oitocentos. O fichário das telas da Sala da Congregação relaciona 165 telas a óleo, das quais sete de data ignorada e 104 produzidas no século XX - em continuidade, portanto, à tradição iniciada anteriormente.

Do século XIX, há fichas sobre 54 pinturas, a exemplo do retrato de corpo inteiro do ex-diretor Ramiro Affonso Monteiro (Fig. 140). Nesse total incluem-se as que, pela autoria ou assunto, podem ser consideradas do período. A maioria é da segunda metade do século. Um total de 22 telas não têm a assinatura do autor; 19 são de José Antônio de Cunha Couto; sete são de Francisco Lopes Rodrigues (duas atribuídas); três de José Rodrigues Nunes, duas de Franco Velasco e uma de Manoel Lopes Rodrigues, de 1889.



Figura 140
RAMIRO AFONSO MONTEIRO
José Antônio da Cunha Couto, séc. XIX
Óleo sobre tela, 230 x 135 cm
Faculdade de Medicina da Bahia

O volume de obras da Faculdade é mais um dado a apontar a relação entre a afirmação do saber médico-científico na sociedade baiana e o desenvolvimento da pintura como arte liberal e expressão do modelo neoclássico. Evidencia igualmente como o retrato se alastrou como modismo, incorporando-se aos ritos e aos custos de uma instituição como a Faculdade, onde, uma vez instaurada a prática, tornou-se permanente a necessidade de renovação das homenagens aos lentes e diretores, mediante a encomenda de telas a óleo.

Um segmento igualmente bem representado na galeria dos retratados locais do XIX é o dos pintores. Não se pode incluí-lo, entretanto, como clientela, já que a maioria das obras compreende auto-retratos, como o de Miguel de Navarro & Cañyzares, retratos feitos por

discípulos, como os de Teófilo de Jesus e Franco Velasco, ou presumidamente por colegas, como o de Francisco José Rufino de Sales, professor do Liceu.

Representando outras áreas de expressão artística, há os retratos, supostamente adquiridos, do poeta Castro Alves (Fig. 148) e do jornalista, poeta e dramaturgo Agrário de Menezes (Fig. 141), falecido durante uma apresentação no Teatro São João, em 1863.



Figura 141
AGRÁRIO DE SOUZA MENEZES
Autor desconhecido, s. d
Óleo sobre tela, 70 x 54 cm
Instituto Geográfico e Histórico da Bahia

Na Santa Casa da Misericórdia há o retrato do benfeitor João Neiva (Fig. 142), baiano que explorou ao máximo o leque de opções facultado pelas profissões liberais surgidas no XIX. Além de juiz de paz, foi funcionário público, jornalista (redator de O Constitucional), administrador do Teatro São João, engenheiro e deputado federal. Pelo empenho na construção da Estrada de Ferro Diamantina, no início do século XX, deu nome a um município do Espírito Santo.



Figura 142
JOÃO NEIVA
José Antônio da Cunha Couto, séc. XIX
Óleo sobre tela, 75 x 62 cm
Santa Casa da Misericórdia da Bahia

O extraordinário acervo do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia permite inferir a dimensão que a moda do retrato ganhou em Salvador no século XIX, assim como informa sobre os critérios ou condições que tornavam um baiano retratável, e ainda as preferências da clientela em relação aos pintores atuantes à época. Quase todas as obras foram doadas.

Do total de 168 quadros a óleo, 74 foram produzidos no século XIX (há alguns poucos atribuídos, em função da autoria ou assunto), 54 são do século XX, três do século XVIII e 37 não indicam data. Do universo de 74 obras criadas nos Oitocentos, há dois quadros históricos e os demais são retratos. Um total de 30 quadros têm assinaturas de baianos, nove têm assinatura estrangeira e 35 não são assinados.

Dentre os pintores baianos, constam Cunha Couto (16), Lopes Rodrigues (5), Joaquim Gomes Tourinho (3), José Rodrigues Nunes (2), Francisco da Silva Romão (2), Bento Capinam (1) e Cândido Ribeiro (1). Dentre os estrangeiros há Vienot e Morriset (5), Miguel Cañyzares (1), L. Meister (1), Augusto Petit (1) e Francisco R. Moreau (1).

Quanto aos retratados, a análise dos 66 identificados revela que desejaram e investiram na sua representação na pintura, ou foram assim homenageados, principalmente os detentores de títulos de realeza, nobreza e eclesiásticos, de patentes militares, os governantes, comerciantes e aqueles que se destacaram nas profissões liberais, inclusive nas artes, ou em feitos cívicos e ações beneficentes. Os parentes de nobres e ilustres também são muitos.

A relação inclui reis (D. João I e D. Manoel I, "O Venturoso"), imperadores (D. Pedro I e D. Pedro II), condes (d'Eu e o 6º da Ponte), viscondes (São Lourenço, Pirajá, Rio Branco), barões (Camassari, dois de Jaguaripe, de Moniz, o 1º de Contas, o 1º de Rio Real, de Sergy, de Araujo Goes), um Ministro da Guerra (e Senador do Império), dois presidentes de província, um vice-presidente (e desembargador), um brigadeiro, um almirante, um marechal, um coronel, um arcebispo, três comerciantes, três médicos, um jurista, um promotor público, um engenheiro, um jornalista (e médico) dois músicos, dois poetas, um pintor, um dramaturgo, um educador, além de um irmão provedor da Santa Casa, um pai de barão, veteranos da Guerra do Paraguai e heróis da Independência. Há ainda 15 mulheres, relacionadas por laços de sangue ou conjugais a personalidades masculinas.

Nesse cenário, um dado curioso é que a clientela religiosa, que já diminuira o volume de encomendas de pinturas para igrejas e conventos, passa a também investir em retratos, a fim de homenagear autoridades eclesiásticas, provedores e beneméritos de ordens terceiras e irmandades. O Dicionário de Artistas e Artífices registra um grande número de encomendas desse tipo, principalmente na segunda metade do século.

Os salões nobres de algumas ordens ainda hoje preservam galerias com esses retratos. No Mosteiro de São Bento há também um grande número de representações de papas, abades e arcebispos, quase todas do século XIX, incluindo as dos freis Thomaz de São Leão Calmon (Fig. 143) e Manoel de São Caetano Pinto (Fig. 145), ex-abades gerais da congregação, e D. Luis da Conceição Saraiva, bispo do Maranhão (Fig. 144) - todas três de autoria de Cunha Couto, atuante na segunda metade do século.



Figura 143
FREI THOMAZ DE SÃO LEÃO CALMON
José Antônio da Cunha Couto, séc. XIX
Óleo sobre tela, 114 x 80 cm
Mosteiro de São Bento da Bahia



Figura 144
FREI D. LUIS DA CONCEIÇÃO SARAIVA
José Antônio da Cunha Couto, séc. XIX
Óleo sobre tela, 115 x 87 cm
Mosteiro de São Bento da Bahia



Figura 145
FREI MANOEL DE SÃO CAETANO PINTO
José Antônio da Cunha Couto, séc. XIX
Óleo sobre tela, 114 x 77 cm
Mosteiro de São Bento da Bahia

Outros exemplares de retratos existentes no Instituto Geográfico e Histórico, no Museu de Arte e no Instituto Feminino permitem concluir que o modismo chegou às famílias, estendendo-se à representação dos chefes, suas cônjuges e filhos. Esses retratos entraram nas residências como mais um elemento decorativo, num tempo em que os interiores domésticos, até então escassamente povoados de móveis, passam a receber profusa decoração.

Na dissertação "Um olhar para o interior: as residências de Salvador, século XIX", Fátima Fontenelle Pessoa (2002, p. 165), descreve o *frisson* decorativo que dominou então as residências baianas, desde os tetos, providos com "molduras decorativas em estuque e pinturas [...] aos moldes do que ocorria nas residências aristocráticas européias", até as paredes, "revestidas com papéis pintados importados, sobretudo os vindos da Inglaterra".

Nas paredes, para quebrar a monotonia ou realçar a presença dos papéis importados, é que se fixaram os retratos criados por pintores baianos ou por seus colegas parisienses - no caso daquelas famílias que podiam arcar com os custos de viagens à Europa e com a remuneração de artistas estrangeiros.

Além das encomendas dos novos clientes, também o desenvolvimento de uma outra área de expressão artística, o teatro, veio contribuir para que a pintura se afirmasse como arte liberal. O Teatro São João, administrado por arrendatários particulares e subvencionado pelo Governo Provincial, se constituiu num novo mercado para os pintores, que ali tanto produziram cenários e panos-de-boca quanto, no final do século, realizaram exposições.

Para a criação dos panos-de-boca (BOCCANERA, 1915, p. 68-73), o São João contratou inicialmente os baianos Manuel José de Souza Coutinho (1812, "América Portuguesa") e José Teófilo de Jesus (data posterior, motivo não sabido). Depois, foram contratados três artistas estrangeiros: o alemão Bauch (1851, "Chegada à Bahia de Thomé de Souza"), o italiano Tassani (1855, "A aurora") e o francês Carlos Chapelin (1859, "Cortinas").

Em 1865 a tarefa voltou a ser confiada a um artista local, Macario José da Rocha ("Batalha de Paysandu"). Em 1880, o pintor espanhol Miguel Navarro y Cañisares, então fixado em Salvador, recriou o pano produzido anteriormente pelo italiano Tassani, sobre o tema mitológico "Aurora" (Idem). Infelizmente, nenhum desses trabalhos foi preservado.

Em 1854, o pano-de-boca foi *pivot* de um episódio que se inscreveu na história do teatro São João como um de seus momentos mais tensos. Mandara anteriormente o então Presidente da Província, João Maurício Wanderley, que, mediante concorrência, se executasse um pano retratando uma cena da história do Brasil. O artista, um estrangeiro, pintou o desembarque de Tomé de Souza²⁸, recebido por Caramuru, tendo à frente os índios, que foram representados prostrando-se perante os que desembarcavam (MATTOS, 1948, *passim*).

No contexto das disputas políticas locais, os nacionalistas passaram a considerar a posição dos nativos "humilde e degradante", concluindo que o dirigente estadual pretendia, com tal representação, cortejar os portugueses. Com a firme disposição de repelir a afronta, é que muitos baianos compareceram à *ouverture* de uma companhia lírica italiana, na noite de 23 de setembro, prestigiada por Wanderley e seu chefe da polícia, Inocêncio Góes.

Para evitar o insuflamento dos ânimos, o pano não foi descido nos entreatos, mas isto não impediu que se ouvissem da platéia protestos alusivos à questão, e ainda que, já à saída, na calçada, o Presidente da Província recebesse "assuadas". Seguiu-se às vaias e pedradas um conflito de rua, com perseguição policial, prisões e feridos, em que esteve envolvido, na fileira dos insurgentes, o tenente João José Alves, irmão do médico Antônio José Alves e tio do poeta Castro Alves.

Esta não fora a primeira vez que em que uma pintura mobilizara as energias da população. Anteriormente²⁹, registrou-se o episódio de destruição do retrato, em tamanho natural, que o pintor Franco Velasco fez do 8º Conde dos Arcos, D. Marcos de Noronha e Brito, por encomenda da Diretoria da Praça do Comércio, para ser instalado no grande salão da Associação Comercial, cuja sede fora construída em seu governo.

Conforme o registro biográfico do pintor, oferecido ao Instituto Geográfico e Histórico por Cândido Figueredo Leite (1928, p. 238-239), "Infelizmente esse bello quadro foi despeçado por uma facção política, que reputava o mencionado Conde antagonista das ideas liberaes ou da Constituição proclamada em Portugal".

Os dois episódios são eloquentes naquilo que evidenciam acerca do papel da arte na sociedade. As violentas reações protagonizadas por segmentos da população no campo político, ao eleger como alvo duas pinturas, demonstram o quanto a representação simbólica pode encerrar, nos seus conteúdos e formas, os jogos de interesse e poder de uma comunidade. É uma demonstração cabal do lugar ocupado pela pintura na Salvador oitocentista, confirmando a afirmativa de que "a linguagem figurativa tem um papel incalculável na manifestação das mentalidades coletivas" (Francastel, 1982, p. 29).

Coincidindo com a formação de uma classe média urbana, a fotografia, estreando em Salvador no ano de 1847, introduziu a concorrência da tecnologia no mercado da pintura, através da produção rápida e mais barata de registros visuais diversos - inclusive aqueles até então não contemplados pela pintura, como ruas, monumentos e tipos humanos populares. O invento caiu no agrado da população - inicialmente da elite, e depois, com o cartão-visita, também das camadas menos ricas, inclusive negros (OLZEWSKI, 1989, p. 46). A desvantagem de não reproduzir as imagens a cores foi contornada pela pintura das placas.

Reproduzindo o modelo da pintura figurativa, especialmente a perspectiva central da iconografia renascentista, a fotografia pairou inicialmente como uma ameaça à atividade dos pintores, principalmente no que se refere à produção de retratos. O temor que gerou nos artistas locais foi expresso pelo autor do manuscrito anônimo (NOÇÕES, p. 213), que centrou as críticas no automatismo da novidade:

sim, a fotografia é aqui novo instrumento de morte e asfixiação da bela arte da pintura. O fotógrafo se anuncia por artista consumado como se poderia anunciar hábil músico e pianista o tangedor da manivela de um realejo

Em vez de confrontar, alguns artistas preferiram tirar vantagem da inovação, como o dublê de pintor e fotógrafo Cunha Couto, que em 1873 publicava no Almanak da Província

da Bahia (apud OLZEWSKI, 1989, p. 46) anúncio da Galeria de Pintura e Photographia de JAC de Couto, "estabelecimento de primeira ordem", localizado ao lado do Largo do Theatro, n. 53, onde "executam-se retratos a óleo até o tamanho natural, copiando a pessoa, ou qualquer photographia, ambrotypo etc" e "tiram-se retratos photographicos para album, de diversos tamanhos pelos systemas mais aperfeiçoados, coloridos ou não".

Já então, Couto era um dos pintores mais solicitados da cidade para a produção de retratos a óleo. A sua incursão pelo negócio da fotografia, independente da possibilidade de atender a uma motivação pessoal, também pode ser indicativa do nível de remuneração da pintura no mercado local. As limitadas condições de sobrevivência material foram uma marca no perfil dos pintores oitocentistas.

José Teófilo de Jesus, por exemplo, evoluiu da condição social de pardo forro para a de artista conceituado, mas, do ponto de vista econômico encerrou a vida, quase nonagenário, em "estado quase de penúria", como informa o autor do manuscrito anônimo da Biblioteca Nacional (NOÇÕES, p. 206).

Franco Velasco, que transitou nos meios religiosos e políticos e foi celebrado como o maior retratista do seu tempo, não deixou fortuna para a família, a julgar pela longa e penosa batalha travada pela viúva, Feliciano Delfina de Velasco, para honrar os termos e resgatar o valor do contrato, de 18 contos de réis, firmado pelo artista para a pintura e douramento da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, obra assumida por ela após a morte do marido, em 1833 (ALVES, 1948, p. 58-63).

Veja-se ainda o caso do artista mais profícuo da sua geração, Cunha Couto. Morto aos 62 anos, em 1894, e sua mulher, Umbelina Peçanha Couto, morta aos 58 anos, em 1898, o inventário (1899, f. 1-11) de ambos revela que deixaram como único bem para os quatro filhos a metade de uma casa com roça, construída em 1693, na Barra, avaliada em 18 contos. O valor legado correspondeu à quitação da dívida vencida do imposto da décima.

Dentre todos, o que parece ter desfrutado de melhores condições foi João Francisco Lopes Rodrigues. O inventário (1885, f. 1-91) da sua mulher, Isabel Ferreira Lopes Rodrigues, morta em 1885, relacionava, além de escravos e móveis, alguns bens de raiz: um sobrado na Gamboa, e parte do terreno contíguo; sobrado de um andar na Barroquinha, além de duas casas abarracadas, uma na rua da Mangueira e outra na Direita do Santo Antônio.

O patrimônio do casal, depois repartido entre os seis filhos, derivava certamente das múltiplas atividades exercidas pelo chefe da família, que foi pintor, desenhista, professor em

casas e colégios particulares, professor do Liceu, professor e dirigente da Academia de Belas Artes, além de desenhador da repartição de Obras Públicas, onde aposentou-se.

Mas não somente entre labutas e agruras transcorria a vida dos pintores de então. Nem o relacionamento com os clientes girava exclusivamente em torno de encomendas. Eles também frequentavam os salões, divertindo-se e abrilhantando as rodas de seus clientes prestigiosos - repetindo assim um comportamento associado, historicamente, ao perfil de muitos artistas, que através da arte firmaram convívio com a classe abastada.

Na obra "Salões e Damas do Segundo Reinado", Wanderley de Pinho (1942) revela que no álbum da viscondessa de São Lourenço, uma das mais animadas damas de então, havia "quadrinhos deliciosos, mimos de desenho", ali deixados por pintores da terra. Cita dois nomes: Tito Capinam, filho de Bento Capinam, e "o velho Lopes Rodrigues" (João Francisco).

No álbum de outra dama, D. Etelvina Soares, Querino (1911, p. 142) conta que o artista Archimedes José da Silva deixou uma "obra-prima": um trabalho em bico-de-pena, reproduzindo os destroços da barca Poseidon, no arrabalde de Amaralina. A citada senhora, como dito antes, era aluna-mestra da Escola Normal, frequentou cursos de Desenho e Pintura, conquistou premiações por duas vezes e foi professora da Academia de Belas Artes.

A despeito das encomendas e das relações pessoais, a sociedade local, como se queixou Querino (1911, p. 101), denegava valor às obras e aos artistas:

É fora de duvida que artistas e obras d'arte nunca lograram, em nosso meio, a consideração devida, salvo, trazendo do estrangeiro a recomendação e o apreço [...] Em geral, o facto é este: admira-se a um bom trabalho artistico, dispensa-se ao seu autor os maiores elogios e louvores; e isso não passa de uma circumstancia toda ocasional. Depois, o artista e a sua obra passam despercebidos.

Quanto ao Estado, somente no final do século passa a assumir responsabilidades em relação ao desenvolvimento da arte. O autor do manuscrito anônimo da Biblioteca Nacional (NOÇÕES, p. 217-218) registra, antes disso, seu descontentamento com a atuação do poder público no campo artístico, notadamente com a falta de reconhecimento de nomes destacados da escultura e pintura:

Todos entretanto como muitos outros nesta pátria brasileira, sem o prestígio de nacional conceito e governamental apreço, nestas como demais Belas Artes, quer do tempo colonial quer da imperial atualidade. [...] No doutoramento em Medicina, no bacharelado em direito, em matemática, engenharia; ou nas ciências eclesiásticas, com a aluvião dos

empregos públicos, se vai cifrando entre nós toda ocupação intelectual; intentando-se até por um projeto da Assembléia Provincial desta Bahia ilustrada e progressista, a extinção das cadeiras públicas de música e desenho!

Tendo viabilizado a fundação do Lyceu de Artes e Officos da Bahia, em 1872, e apoiado a criação da Academia de Bellas Artes, em 1877, o Governo Provincial abraçara, de forma irreversível e irrecusável, o papel de fomentador da produção e da formação artística, com todos os tributos e críticas inerentes à condição de novo mecenas das artes na Bahia.

Querino (1911, p. 102) teceu ácidas críticas a essa atuação, denunciando que o interesse manifestado pela Igreja, sociedade civil e particulares pelas artes não encontrava ressonância no poder público:

[...] a obrigação que têm os poderes públicos de tornar uma realidade a ação moralizadora do trabalho artístico, como parte integrante da grandeza nacional, nunca logrou as honras de uma preocupação séria e eficaz [...] ...essa indiferença criminosa que se tem evidenciado contra a grandeza nacional; isto e alguma cousa mais exprimem a ausência de progresso, a falta de altruismo, a decadencia do nosso meio artistico.

O autor reivindicava atribuição de valor à arte e aos artistas por parte dos governantes, na forma de disponibilização de meios e recursos para a manutenção de unidades de ensino, bem como para a subvenção de viagens de estudos ao exterior. Lamentava, então, no que diz respeito ao desenvolvimento das artes em Salvador, que “tudo derivava da iniciativa particular” (Idem, p. 104).

O fato de já existirem, desde o final do século XIX, duas instituições voltadas ao ensino das artes, não atenuava a acusação de negligência, já que, conforme o autor, “as condições precárias em que se encontram a Escola de Bellas Artes e o Lyceu de Artes e Officos são provas eloquentes, esmagadoras mesmo, do nenhum apreço que dos poderes públicos merecem instituições dessa natureza” (Idem, p. 103).

O próprio texto de Querino, entretanto, encerra evidências do contrário. Por exemplo, ao mencionar o difícil mercado local de arte, insuficiente para garantir condições de sobrevivência satisfatórias a Cañyzares, que contava com convite para atuar no Rio de Janeiro e inclinava-se por aceitar. Os alunos, segundo o autor, se mobilizaram pela permanência deste, e, mediante a intermediação de Virgílio Damásio, obtiveram para a academia uma subvenção de 2:000\$000, requerida pelo então Presidente da Província, Francisco Ignacio Marcondes Homem de Mello, o Barão Homem de Mello, e aprovada pela Assembléia Provincial

em 1878 (Idem, p. 121-122). O autor também registrou a viagem de estudos à Europa, realizada por Francisco Rodrigues Nunes entre 1846 e 1851, às custas da Província.

Na retrospectiva panorâmica da pintura baiana, que assina, na edição histórica do *Diário Oficial* de 2 de julho de 1923, comemorativa do centenário da Independência, Acácio França (1923, p. 147-148) estabelece um contraponto às críticas de Querino, ao alinhar dados circunstanciados sobre o apoio do Estado às duas instituições de ensino artístico.

Com relação aos primeiros e difíceis tempos da Academia de Bellas Artes, cujo mobiliário inicial, segundo Querino, se compunha de caixas de pinho e lanternas de folhas de Flandres, França afirma que foram superados somente graças ao apoio governamental, que também veio a ser decisivo nas fases posteriores:

Não obstante essa penúria, trabalharam os alumnos com animação, graças á competência e boa vontade dos mestres. Melhora a situação devido a favores dos Presidentes Barão Homem de Mello e Barão de S. Francisco, em cujos exercicios foram respectivamente concedidas uma subvenção de dois contos de réis e a casa, onde ainda funciona. Prossegue a atividade, o numero de matriculas cresce, fazem-se annualmente 600 a 800 desenhos. Foi um verdadeiro periodo de vida para as bellas artes na Bahia. Depois, com a retirada de Canisares para o Rio em 1881 começa a decadencia daquelle instituto em que se arrasta, quase inactivo, até a directoria do Dr. Braz do Amaral e governo no Estado do Dr. Rodrigues Lima, em 1895. Aumenta-se a subvenção. Incumbe-se a Manoel Lopes Rodrigues de contractar em Paris o pintor Mauricio Grün, que numa permanencia de quatro annos, plenamente preencheu o cargo

No relatório com que o vice-Presidente João dos Reis de Souza Dantas (1882, p. 60), transfere a administração da Província, em 1882, está registrado que as duas instituições não prescindiam dos aportes oficiais. A receita do Liceu provinha de jóias de entradas e mensalidades dos sócios, do aluguel de alguns cômodos térreos da sua séde e das consignações dos cofres gerais e provinciais, enquanto a receita da Academia se originava das matrículas dos alunos e da subvenção consignada no orçamento provincial.

Satisfatório ou não, o fato é que o apoio do Estado tornou-se, a partir de então, fator indissociável da formação e produção artística na Bahia. Se à época não tomou a si, de forma decidida, como se deu na França, a condição de mecenas artístico, a sua participação no processo de implantação e manutenção do ensino artístico no final do século XIX, assinalou, inquestionavelmente, a ocorrência de mudanças significativas na relação dos artistas com a sociedade, em comparação com a realidade do início do século.

Se à Igreja coube, até a primeira metade do século, o papel de fundar uma produção artística em Salvador, sua relação com os pintores se deu sempre enquanto cliente, e com a prerrogativa de fornecer as temáticas das obras, ou seja, interferindo efetivamente no processo criativo.

Ao jovem Estado brasileiro, fundado há poucas décadas, estava reservado papel diferente. As circunstâncias em que se deu a criação do Liceu e da Academia mostram que o poder público foi instado a apoiar a arte – fosse por questões conjunturais e/ou pressões do meio artístico – e o fez em moldes diferentes: mediante respaldo político, subvenção financeira e sem participação ou influência direta no processo criativo.

O Estado passava assim a cumprir uma missão a que estava obrigado, enquanto instância representativa do interesse público. Disso se pode concluir que o apoio do Estado à arte se deu como atendimento a uma exigência da sociedade. Se antes era à Igreja que interessava o desenvolvimento artístico, por razões de afirmação doutrinária, a partir de então era a sociedade que assim se posicionava - ainda que a muitas camadas e segmentos esta relação não se mostrasse com nitidez.

3.5 A FIGURA DO COLECIONADOR

Na primeira metade do século XIX, surge na Bahia a figura do aficcionado ou colecionador de arte. Foram raros - conforme as informações levantadas até aqui - e suas atividades se desenvolveram em âmbito particular, independentemente da Igreja Católica, ou das representações do Estado. Os nomes que se destacam são o do inglês Jonathas Abott (1796-1868), considerado o mais antigo colecionador sistemático do Brasil (KNAUSS, p. 24), além do baiano Antônio José Alves (1818-1866), pai do poeta Castro Alves.

Como assinalado anteriormente, os dois estiveram à frente da criação da Sociedade de Bellas Artes, em 1856, tendo sido presidente e secretário, respectivamente, da primeira diretoria. Ambos eram médicos e professores na Faculdade de Medicina da Bahia. O interesse que dedicaram à arte revela, além das inclinações pessoais, as mudanças que se processavam nas sensibilidades da Bahia oitocentista, sugerindo ainda uma relação com o saber médico-científico, que se afirmava no contexto local.

De ascendência portuguesa, Antônio José Alves (Fig. 146), logo após diplomado pela Faculdade de Medicina³⁰, realizou uma viagem de dois anos à Europa, custeada pelo futuro

sogro. Esteve em Portugal, França, Bélgica, Holanda e Alemanha, frequentou hospitais e especializou-se em cirurgia. Casado, depois de uma temporada no Recôncavo, mudou-se para Salvador, onde passou a atuar como professor substituto de Cirurgia, tornando-se depois conceituado catedrático em Clínica Cirúrgica (MATTOS, 1948, p. 23-28).



Figura 146
ANTÔNIO JOSÉ ALVES
Autor desconhecido, s. d.
Óleo sobre tela, 69 x 57 cm
Instituto Geográfico e Histórico da Bahia

Após ter atendido às vítimas do *colera morbus*, em 1855, foi condecorado com a Ordem da Rosa. Participa, com outros médicos, dentre eles o escocês John Paterson e o lusogermânico Otto Wucherer, da criação da Escola Tropicalista Baiana, e também da Gazeta Médica da Bahia. Branco e bem apessoado, cultivava barbas à inglesa.

Como tantos outros homens públicos do seu tempo, cultivou o altruísmo, comprometendo o próprio tempo, recursos financeiros e uma propriedade, o Solar Boa Vista, para realizar um sonho: a construção de uma ampla e moderna casa de saúde. O projeto foi assumido, após a sua morte, pelo Governo Provincial, por solicitação da viúva do segundo matrimônio, Maria Ramos Guimarães Alves, que no processo de inventário (1866, f. 33) alega ter sido aquela a causa dos "graves apuros" em que se encontrava a família. O Governo ali instalou, em 1874, o Asilo de Alienados, com o nome de São João de Deus.

Sobre a sua inclinação artística e coleção de pinturas, há duas referências históricas. Xavier Marques (1997, p. 20) informa que o Dr. Alves "revelava gosto para a pintura e talento de caricaturista" e que "com o Dr. Jônathas Abbott, professor jubilado de Anatomia, organizou uma preciosa coleção de quadros". A informação deixa dúvidas sobre se eram duas coleções individuais, ou uma apenas, organizada conjuntamente.

Já Afrânio Peixoto (1942, p. 14-15) informa que "não era o Dr. Alves só um cirurgião procurado pela clientela e acatado pelos discípulos, mas de talento artístico apreciável, com o que conseguiu agrupar em sua casa uma galeria de pinturas estrangeiras e nacionais, rival de outra, tão afamada nesse tempo, que possuía o seu colega de Faculdade, o anatomista Dr. Jonathas Abbott".

No patrimônio deixado pelo médico baiano não consta oficialmente a coleção de quadros. É possível que tenha se desfeito de todas ou de parte das obras, antes de morrer, vendendo-as talvez ao próprio Abbott, durante a fase em que intensificou os investimentos no projeto de implantação da casa de saúde na Boa Vista. Outra hipótese é a de que a sua coleção fosse mais modesta que a do colega.

Os inventários (1862, fs. 6 e 7 ; 1866, f. 34) da sua primeira mulher, Clélia Brasília de Castro Alves, falecida em 1859, no Solar Boa Vista, e dele próprio, morto em 1866, no Solar do Sodré, trazem referências apenas a 17 quadros. O primeiro documento menciona 16 obras: oito quadros a óleo sem molduras, com valor individual de 10\$000, no total de 80\$000, e mais oito quadros a óleo "diferentes", cada um avaliado a 5\$000, no total de 40\$000. O segundo inventário cita apenas "um quadro a óleo de Catão morrendo", avaliado em 8\$000. Entre o primeiro e o segundo, pois, há uma diminuição sensível na quantidade de obras.

A informação sobre o último quadro revela o gosto artístico do colecionador. Provavelmente se trata de um original ou cópia de obra neoclássica, já que a figura e episódio enfocados remetem à revalorização dos ideais de virtude e heroísmo da Antiguidade, aspecto basilar daquele modelo estético. Catão, chefe de um clã de Roma, suicidou-se em defesa dos ideais de liberdade e justiça da República, em oposição ao poder soberano de César.

De propriedade da família Alves, são conhecidos os retratos de alguns integrantes (Figs 147 e 148), todos em óleo sobre tela, doados ao Instituto Geográfico e Histórico da Bahia pelas filhas do médico, Elisa e Adelaide, entre 1927 e 1929.



Figura 147
FAMÍLIA DE ANTÔNIO JOSÉ ALVES
Óleos sobre tela, s. d.
Instituto Geográfico e Histórico da Bahia



Figura 148
ANTÔNIO DE CASTRO ALVES
José Antonio da Cunha Couto, c. 1870
Óleo sobre tela, 45 x 36 cm
Instituto Geográfico e Histórico da Bahia

Os retratos do médico, do filho Guilherme e do genro Augusto Guimarães não registram autor ou data; os dos filhos Adelaide e Antônio foram pintados por Cunha Couto - este último por volta de 1870, um ano antes da morte do retratado e quatro anos depois da morte do pai. A tela registra, numa inscrição: "Feito pelo Couto, retocado pelo próprio Castro Alves, segundo informação de sua irmã D. Elisa de Castro Alves" (REVISTA, 1975, p. 210-219). Há um outro retrato do médico, na Faculdade de Medicina, de autor e data não identificados

Abbott (Fig. 149), entretanto, é que deixou seu nome definitivamente inscrito na história da arte baiana oitocentista, devido à volumosa coleção particular que legou. O seu inventário lista nada menos que 413 peças, a saber: 332 óleos, 45 gravuras e fotografias, 20 litografias, oito quadros não especificados, quatro quadros em baixo relevo, três ditas sobre seda, além de um retrato do imperador e da imperatriz (VALLADARES, 1951, p. 31).

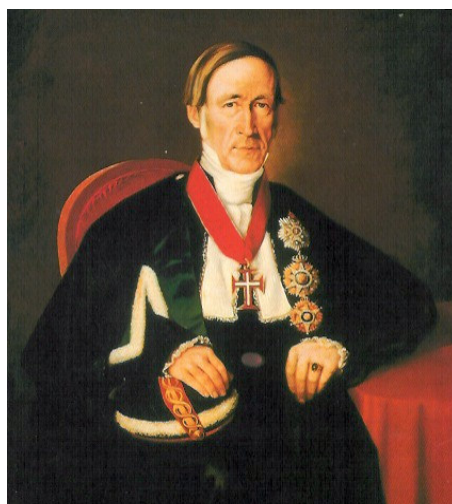


Figura 149
RETRATO DO CONSELHEIRO JONATHAS ABBOTT
João Francisco Lopes Rodrigues, 1861
Óleo sobre tela, 99 x 81 cm
Museu de Arte da Bahia

A coleção, adquirida pelo Governo Provincial em 1871, ficou inicialmente abrigada nas dependências do Liceu Provincial, no Convento da Palma, passando depois, em 1886, à guarda do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, no Paço do Saldanha. Em 1931, com a criação da Pinacoteca do Estado, voltou à guarda do Governo. O remanescente da coleção encontra-se preservado atualmente no Museu de Arte da Bahia. Conforme José Valladares, em 1951 o total inicial já se reduzira a 170 obras, ou menos da metade (Idem, p. 32).

O catálogo (1933, p. 27-39) mais antigo da coleção, realizado em 1871 pelo então diretor do Liceu Provincial, relaciona 391 obras, entre originais e cópias. Dessas, 283, ou mais de 72%, são quadros a óleo. Seguem-se litografias (47), fotografias (21), gravuras (18), desenhos a lápis preto ou vermelho (6), aquarelas (4), têmperas (3), baixos-relevos (3), pintura sobre vidro (3), pinturas sobre seda (2) e pastel (1). O conjunto informa sobre as técnicas em uso na época, bem como a escala hierárquica de valorização pelo público.

As temáticas refletem um gosto eclético, abrangendo representações de cenas e personagens bíblicos, santos, mitos clássicos, personagens históricos, retratos de personalidades locais, paisagens européias, cenas de gênero e naturezas-mortas, além de estudos diversos, sobre animais, caveiras, mulheres, arquitetura, perspectiva etc. Esse rico universo permite identificar o gosto da época, ou as imagens que povoavam o imaginário dos que viviam em Salvador no século XIX.

Dentre os motivos religiosos, lideram as representações da Santa Virgem Maria, da Santa Família, do Menino Jesus e de Cristo, além de personagens como Maria Madalena, David, Judite, Herodes e Suzana. As cenas retratam a Anunciação, a Comunhão, Ecce Homo, Via-Sacra, Ressurreição, além de outras, como a aparição dos anjos a Abraão, Moisés salvo das águas, São João no deserto e a cabeça degolada de São João.

Dentre os santos, são representados principalmente São Lucas e Santa Cecília (padroeiros dos pintores e músicos), São Pedro, São João Batista, São Francisco de Assis, além de São Francisco de Paula, São Francisco Xavier, São Jerônimo, Santo Estêvão, São Luis, São Mateus, Santa Etienne e São Marcos. Há também muitas representações de papas, principalmente Pio IX, e de bispos doutores da Igreja, além de monges e anacoretas.

Na relação de motivos clássicos despontam Diana, Vênus, Cupido, Hércules, Apolo, Jupiter e Leda, Plutão e Proserpina, Dante e Beatriz, além de Sócrates e Lucrecia. Há ainda uma série de reproduções das ruínas de Roma e do Vesúvio. O volumoso acervo de retratos inclui monarcas europeus, como as rainhas da Inglaterra, Elisabeth e Victoria, e o príncipe Eduardo; conquistadores como Américo Vespúcio, Garibaldi e Napoleão; Lincoln e o assassino deste. Há um único retrato de artista, o do flamengo Rubens.

A pintura de gênero, de origens flamenga, italiana, francesa e americana, reproduz cenas domésticas, familiares e de rua, além de figuras como os amadores de vinho e cerveja, a fiandeira, a costureira, o mendigo, e principalmente velhos. Também é significativa a quantidade de paisagens, principalmente cascatas e marinhas, mas também a madrugada, a tarde, o pôr-de-sol, a noite, o luar, a primavera, o estio, o outono, o inverno, vistas de grutas, parques, portos, de Paris e cidades italianas. Uma litografia reproduz a Primeira Exposição de Londres. Da cena local, há unicamente uma fotografia, da Estação do Caminho de Ferro da Bahia ao São Francisco.

Do ponto de vista da filiação estética, as obras vinculam-se ao Renascentismo, Barroco, Neoclassicismo e Romantismo, e notadamente às escolas artísticas flamengas, francesas e italianas, como as de Florença, Bolonha, Milão e Roma. A origem do acervo revela o declínio da influência de Portugal: do total de obras, há apenas três de origem portuguesa, intituladas "Santa Família", "Costumes portugueses" e "Amadores do vinho", além de uma quarta, reproduzindo peixes, cuja atribuição de origem não é assegurada.

Até aqui não foram identificados originais de grandes mestres europeus, mas há cópias de nomes como Rafael, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rubens, Murillo, Rembrandt, Gericault, Aniballe Carraci, Guido Reni, dentre outros. Investigações posteriores, conduzidas por José Valladares e especialistas, acrescentaram os nomes de Tintoretto, Corregio, Caravaggio, Domenichino, Guercino, Dolci e Boucher.

Do ponto de vista do testemunho sobre as mentalidades da época, é igualmente representativo o conjunto das obras locais. Do ponto de vista do desenvolvimento da pintura baiana, a coleção é de grande valor histórico, pela contribuição ao resgate daquela produção. Os retratos formam a maioria deste conjunto, contemplando os imperadores D. Pedro I e D. Pedro II, os condes da Ponte e dos Arcos, os arcebispos Romualdo Seixas e Manoel (Joaquim da Silveira), o padre Antônio Vieira, além do próprio Abbott.

No total a coleção reúne obras de 10 artistas locais, apresentadas anteriormente no subcapítulo sobre cópia e criação. Ali, as tabelas 2 e 3 remetem a especulações sobre a formação da coleção. Considerando o número de obras locais reconhecidamente copiadas de estrangeiras, ou as que adotaram temática correspondente a obras estrangeiras, da mesma coleção, cabe perguntar por que razão o colecionador, já sendo possuidor de determinadas obras, se decidiria a investir na aquisição de cópias destas.

Uma possível resposta seria o altruísmo, ou seja, o desejo desinteressado de contribuir para o desenvolvimento artístico local, incentivando os pintores baianos a exercitarem o virtuosismo. Outra possibilidade é a de que o colecionador, detendo a posse de um acervo raro em Salvador, facultasse o acesso dos pintores locais, e que isto resultasse, por iniciativa do próprio colecionador ou dos artistas, em retribuições na forma de cópias, que vieram a ampliar a coleção particular. Uma terceira hipótese é a de que aquela coleção tenha incorporado coleções ou obras de outros colecionadores ou aficcionados.

De qualquer forma, os registros históricos indicam que Abbott adquiriu peças estrangeiras diretamente, nas viagens que fez à Europa, podendo também ter importado algumas. A determinação que fez constar no seu testamento, para que fosse devolvida uma obra a um certo Senhor Wilson, agente dos vapores ingleses no porto de Salvador (FORTES, 1933, p. 18), deixa entrever que as encomendas dos colecionadores já poderiam, àquele tempo, se inserir no comércio das importações, como assinala o historiador Paulo Knauss (2001, p. 24), em artigo sobre as origens da arte de colecionar no Brasil:

[...] a anotação no testamento indica a ligação com o sujeito social do comércio de importação. Fica demonstrado, assim, o vínculo estabelecido entre colecionador e comerciante como conexão básica que estabelecia, no Brasil, o mercado de arte de origem européia. Isso permite considerar que, mesmo admitindo motivações de experiência sensível, a arte se instalou como mercadoria em torno da prática de colecionar.

O quadro em questão, "Júpiter e Juno", era a representação de um dos temas mitológicos clássicos, e estes exerciam especial fascínio sobre Abbott. No diário da viagem que realizou à Europa, entre 1830 e 1832, ele relata, da Itália, as visitas feitas às ruínas do império romano e às obras da Renascença, e a sua atração pela cidade de Roma. No Capitólio, diante da estátua equestre de Marco Aurélio, exultou até às lágrimas (FORTES, 1933, p. 15):

Eu ouço os quatro milhões de romanos enviar aos céus os seus ardentes votos, estou vendo as mães entregarem seus filhos, suas jóias para a salvação da Pátria; César, Bruto, Régulo e mil outros, eu os vejo e estou convosco no Capitólio! Ah, a minha alma não

cabe no seu cárcere estreito, o coração me bate forte e as lágrimas me impedem ver o que me rodeia.

Essa profunda identificação com o mundo clássico explica o deslize admitido em testamento, de que usara de má fé com o Sr. Wilson, retendo o quadro que este lhe confiara e que julgava queimado. Não foi a única vez em que a pulsão do colecionador lhe fez cometer ato audacioso. Outro já teria ocorrido durante a formação do gabinete de preparações anatómicas que criou na Faculdade de Medicina - considerado então o mais importante do Brasil, pelo volume e variedade de peças naturais e artificiais. Para obter uma peça valiosa, o crânio de um sacerdote portador de lesão craniana rara³¹, ele teria obtido a cumplicidade do coveiro para exumar o corpo e subtrair a parte desejada (Idem, p. 17).

O inglês também teve o nome associado à produção teatral baiana, como tradutor de textos. Em 1844 traduziu do inglês "Figaro" ou "Os espanhóis no Peru", de Molière. Em 1864 traduziu do francês, do mesmo autor, "Tartufo" (NEVES, 1994, p. 26). Sua contribuição à afirmação das artes liberais na Bahia, portanto, que já contemplava a pintura, se estendia ao teatro, na relação com os artistas que gravitavam em torno do Teatro São João.

Além da contribuição ao desenvolvimento artístico local, a trajetória do médico inglês constitui-se igualmente em campo de interesse para a reconstituição das circunstâncias históricas e das visões de mundo que conformavam a vida na Europa e Salvador no século XIX.

Filho de família pobre, Abbott nasceu no final do século XVIII, em Lambeth, na Inglaterra, povoado de raízes medievais próximo a Londres, depois incorporado como bairro (VALLADARES, 1951, p. 15). Chegou à Bahia com 16 anos de idade³², no ano de 1812 – portanto, quatro anos após a abertura dos portos, e apenas dois anos depois do Tratado de Comércio e Navegação, firmado entre Portugal e Inglaterra, que concedia privilégios a súditos ingleses na colônia portuguesa.

A despeito da animosidade que muitos brasileiros nutriam então pelos ingleses (FREYRE, 1977) é inegável que o jovem imigrante foi beneficiário do tratado, considerando o espaço de atuação que este lhe assegurava na cidade. Tanto é que acabou se aproximando de D. Marcos de Noronha e Brito, 8º Conde dos Arcos³³, que governou a Bahia de 1810 a 1818, supondo-se que tenha atuado como tradutor, nas transações comerciais e diplomáticas relacionadas ao tratado.

Começou também a prestar serviços ao Colégio Médico Cirúrgico, matriculando-se como aluno em 1816. Exercitando o pragmatismo e a capacidade de cultivar relacionamentos, empreendeu uma trajetória ascendente, valendo-se, como plataformas de projeção, das atuações no meio médico e junto ao poder público (VALLADARES, 1951, *passim*).

Diplomado médico-cirurgião em 1820, fez o que quase todos faziam à época: foi aperfeiçoar os conhecimentos na Europa, doutorando-se na Real Universidade de Palermo. No retorno, em 1823, foi nomeado intérprete oficial por ato do Governo Provisório recém-instalado. Pouco depois, aproveitou a visita do Imperador D. Pedro I para pleitear a nomeação como oficial de secretaria de governo, quando já atuava como substituto, no Colégio Médico Cirúrgico - o que gerou um protesto formal dos oficiais.

Em 1827, acrescentara ao currículo os postos de primeiro cirurgião da corveta *Princesinha*, intérprete da provedoria-mor da saúde e do consulado inglês. No ano seguinte, quando já casara e enviudara de uma portuguesa do Porto, uma carta imperial lhe promoveu a lente da cadeira de anatomia teórica e prática do Colégio, que lhe subsidiou, em 1830, uma nova viagem à Europa, para estudar e praticar em clínicas parisienses.

Pouco depois do seu retorno, em 1833, o Colégio foi reestruturado, passando a Faculdade de Medicina, e ele a lente da cadeira de Anatomia geral e descritiva. Nos 36 anos em que atuou na instituição (extrapolou o tempo exigido para jubileamento, de 25 anos) construiu uma carreira reputada no campo da anatomia, como professor e também como organizador do gabinete anatômico.

No meio social, exerceu o papel de filantropo, comum aos homens públicos de sua época. Ensinou inglês gratuitamente no Liceu provincial, foi diretor médico dos colonos irlandeses, cirurgião-em-chefe 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 Majestade 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 Viçosa, 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.

As insígnias de poder não eram algo secundário na personalidade de Abbott. Ele as exibia ostensivamente, como no retrato feito por Lopes Rodrigues. No detalhe da obra (Fig. 149-a) pode-se vê-lo como desejou se apresentar à posteridade, investido da beca professoral da Faculdade de Medicina, com anel doutoral na mão esquerda, caindo-lhe do pescoço a comenda da Ordem de Cristo. No peito, placas da mesma ordem, da Rosa e Vila Viçosa.



Figura 149-a
Retrato de Jonathas Abbott - detalhe

A coleção de títulos honoríficos incluía também alguns religiosos, a exemplo de camarista honorário do Sumo Pontífice, comendador da ordem de São Gregorio Magno e membro honorário do Instituto Episcopal do Rio de Janeiro. Revela-se aí um outro ângulo do seu perfil, o de homem religioso, ligado a instituições católicas.

Os documentos da Ordem Terceira de São Francisco, em Salvador, por exemplo, registram que em 1862 ele foi portador de valores e relíquias enviadas pela Santa Sé: "o Revmo Padre Geral, em Roma, enviou à Ordem 3ª, representada naquela solenidade pelo ex-Ministro Dr. Jônathas Abbott, portador igualmente do obolo de 300\$000, uma reliquia de S. Martinho, um dos martires" (ALVES, 1948, p. 189).

Nas correspondências, Abbott usava papel timbrado com o seu brasão de armas e a divisa em latim "Deo patriae amicis" (Figs. 150 e 151). Considerando o tripé que identificava o seu perfil humano e a sua atuação de homem público - os relacionamentos com a Igreja, o Estado e os diversos atores sociais – soa plenamente apropriada a menção a Deus, à pátria e aos amigos.



Figuras 150 e 151
TIMBRE DE CARTA E BRASÃO DE JONATHAS ABBOTT
Anuário Genealógico Brasileiro

Na enfermidade final, foi assistido pelo colega escocês John Paterson, um dos luminares da Escola Tropicalista Baiana. A religiosidade o acompanharia até os últimos momentos de vida, conforme o relato que o médico Antonio Franco da Costa Meirelles fez dos dias que antecederam a sua morte, em 1868, na casa do Caminho Novo do Gravatá (que viria a sediar, nove anos depois, a Academia de Bellas Artes).

Recordo-me ainda das magníficas preleções que fez três ou quatro dias antes de morrer sobre a espiritualidade e imortalidade d'alma, do discurso não menos convincente que proferiu sobre a religião católica, como a única verdadeira, sobre a paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo em 6 de março, dia da procissão do Senhor dos Passos, e finalmente da linda e poetica descrição que na véspera de sua morte fez do jardim das Hespérides, em que, delirando, supunha-se ele estar.

Nas preleções e delírios, além de misturar os idiomas português e inglês, ele alternava o mitológico jardim edênico do mundo clássico e o universo cristão barroco suscitado pela visão da procissão católica. Religioso e pagão, barroco e clássico, brasileiro e inglês, o Abbott dos últimos instantes se afigura como um retrato fidedigno da sociedade que o abrigou, naquele estágio em que se mesclaram tantas influências, relacionadas a instâncias temporais diversas - passado, presente e futuro atuando igualmente no amálgama de uma sociedade em formação.