



capítulo 4

dos santos aos heróis
a transição na pintura

A imponência da edificação religiosa no Terreiro de Jesus convida o transeunte a uma visita. No interior do templo, o inesperado o aguarda. Nenhuma imagem sacra, nenhum banco para orações, tampouco velas ou flores. Os poucos e desbotados quadros, a carcomida talha dourada, não são suficientes para amenizar a sensação de estranhamento. No grande espaço vazio, o movimento quase impulsivo de retorno à rua já começa a se consumir, quando, distraidamente, o olhar se volta para cima.

A segunda surpresa freia o movimento e a respiração. Transportados, em segundos, da desolação ao arrebatamento, os olhos agora percorrem 173 metros quadrados da mais pura ilusão. Como que baixada dos céus, a cena se oferece com uma força e uma complexidade que torna inevitável a rendição. O olhar alterna-se entre as numerosas figuras de anjos e santos, registra o colorido luminoso, os movimentos dos corpos, as expressões compungidas, as sólidas colunas, a infinitude de detalhes. Divisa, ao centro, a figura de Cristo semi-desnudo, em atitude enérgica.

Mais do que o esforço físico a que a contemplação obriga, é a desistência de captar o significado do conjunto que conduz agora o olhar de volta ao vazio, e o passo de volta à realidade tão mais decifrável da praça.

O misto de espanto e mistério que oferece há alguns anos a desativada Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Domingos, com seu exuberante forro em pintura ilusionista (Fig. 152), sugere uma reflexão sobre a diferença entre uma prática religiosa desprovida dos recursos alegóricos da arte e aquela diligentemente construída pela Igreja Católica na sua estratégia para deter as ameaças representadas pelo movimento conhecido por Reforma, liderado pelo monge agostiniano alemão Martinho Lutero, no início do século XVI.



Figura 152
Último Juízo
José Joaquim da Rocha
Teto da Igreja de São Domingos, c. 1781
Óleo sobre madeira, 2030 x 853 cm
Foto de Zena Tomil

Como reação às investidas protestantes, é que a Igreja realizou na cidade italiana de Trento um concílio que duraria 18 anos (1545-1563), com o objetivo de ajustar as instituições católicas e os princípios da fé às condições e exigências da vida. Dentre as deliberações tridentinas finais, como já registrado, a Igreja decidiu mobilizar os sentidos das grandes massas para a propagação da fé, por intermédio da arte. O Barroco foi o primeiro modelo estético a materializar o programa artístico da Contra-Reforma, na sua cruzada contra a heterodoxia, inclusive na doutrinação cristã do Novo Mundo.

Tanto quanto o discurso verbal, o sermão estético exerceu peso considerável na conquista das sensibilidades e mentalidades. Na antiga colônia portuguesa, como em todo o mundo ocidental, as doutrinas da Contra-Reforma encontraram na arte um recurso eficaz para a sua difusão, na construção de um “sermão plástico” que teve papel relevante na afirmação e consolidação do culto e da fé. Em Salvador, sede do primeiro bispado português nas Américas, o Barroco foi viga estruturante do edifício católico.

Mais de dois séculos depois de Trento, a obra realizada por José Joaquim da Rocha¹ para o teto da Igreja de São Domingos se insere entre os desdobramentos locais da Contra-Reforma, que na Europa se originou numa sociedade abalada por questionamentos religiosos, pelo materialismo alimentado pela expansão mercantilista e pelas instabilidades sociais decorrentes de conflitos de interesses entre as classes dos financistas, camadas médias e campesinato. Nesse cenário germinariam mudanças nas mentalidades, que inicialmente se manifestaram no movimento reformista católico, mas que se ligavam a uma dimensão maior: a busca de uma nova espiritualidade.

A interpretação do artista baiano para o julgamento preconizado no evangelho de Mateus (25: 31-46) tem antecedentes em obras de grande expressão na história da arte. Podem lhe ter servido como fontes de referência "O último grande juízo" (Fig. 153), do barroco flamengo Peter Paul Rubens (1577-1640), criado para uma igreja jesuítica em Neuburg, na Alemanha, no século XVII, e "Juízo Final" (Fig. 154), do renascentista italiano Michelangelo Buonarroti (1475-1564), executado para a parede principal da capela particular do Papa, a Capela Sistina, no século anterior.



Figura 153
O ÚLTIMO GRANDE JUIZO
Peter Paul Rubens, 1617
Neuburg, Alemanha
Óleo sobre madeira, 608,5 x 463,5 cm



Figura 154
JUIZO FINAL
Michelangelo, 1537-1541
Afresco, 1370 x 1220 cm
Capela Sistina, Vaticano

Esta última, particularmente, informa muito sobre a transição entre o Renascimento e a Contra-Reforma. Um dos mais notáveis artistas da época, Michelangelo experimentou, a partir de 1538, um renascimento espiritual que expressou nos afrescos da Capela Sistina.

¹ Restaurada, antes de 1877, por Bento Capinam; naquele ano, por Francisco José Rufino de Sales e posteriormente por José Antonio da Cunha Couto. Cf. Inventário de Proteção do Acervo Cultural, v. I, p. 68.

"Juízo Final" assinala o seu rompimento com a estética da beleza e da perfeição, de que foi um dos principais representantes. A desorientação e perplexidade do quadro refletem o momento interior do artista e o contexto da época, demarcando o declínio do Renascentismo e também do mundo que simbolizava, como destacado por Arnold Hauser (2000, p. 386):

O *Juízo Final* na Capela Sistina é a primeira criação artística importante que já não é 'bela' [...] representa um protesto, realizado com óbvia dificuldade, contra a forma bela, perfeita, imaculada, um manifesto em cujo desequilíbrio de forma existe algo de expressivo e autodestrutivo [...]. Ali estava, na verdade, um mundo em declínio.

O que emergia então era a concepção maneirista, de caráter visionário, que ao libertar-se do rígido esquema renascentista e entregar-se à inspiração espiritual, antecipou as condições para o surgimento do Barroco. Neste, o impulso anticlássico levou à violação dos princípios anteriores de organização plástica, como numa deliberada deformação da imagem do mundo renascentista - o que explica o nome que recebeu, derivado do "barrueco", aplicado pelos comerciantes e joalheiros ibéricos às pérolas de forma bizarra.

O novo modelo se afirmou no século XVII, sob a égide do monarquismo absoluto na França, Espanha, Itália e Portugal e do domínio incontestado do Papa. Um de seus maiores expoentes foi o flamengo Rubens, cuja obra se filiava à corrente sensualista, contemporânea da tendência classicista, representada por Nicolas Poussin. É a estética de apelo sensorial que irá ornamentar, a partir de Roma e de então, as igrejas, capelas, tetos e retábulos do Ocidente. Em meados do século XVII a arte italiana já se internacionalizara, alcançando inclusive os mais remotos domínios coloniais dos reinos católicos de Espanha e Portugal.

A imagem foi adotada pela Igreja como instrumento eficaz para provocar a comoção dos fiéis, e essa estratégia seria perfeitamente assimilada pelas suas lideranças, como atesta a pregação feita pelo padre Antonio Vieira (1997, p. 123/122), na Capela Real de Lisboa, em março de 1655, no Sermão da Sexagésima ou da Palavra de Deus:

Sabem, Padres pregadores, por que fazem pouco abalo os nossos sermões? – Porque não pregamos aos olhos, pregamos só aos ouvidos. [...] as palavras ouvem-se, as obras vêem-se; as palavras entram pelos ouvidos, as obras entram pelos olhos, e a nossa alma rende-se muito mais pelos olhos que pelos ouvidos.

No estudo sobre as pinturas de teto da Igreja de São Francisco, Luís de Moura Sobral (2001, p. 186) observa que se realizou na Bahia, por obra de seus pintores, o que o padre Vieira conclamara os padres católicos a fazerem, para convencimento dos fiéis:

O teto de S. Francisco é o correspondente plástico das hipérboles de Vieira. Fundada na velha tradição tipológica que continuava vigente na literatura, na sermonária e nas artes plásticas da época, a alegoria de Salvador é um soberbo exemplo de narrativa plástica não linear, onde a necessidade de experimentar significados complexos levou à criação de novidades iconográficas.

Em Salvador, nos templos, conventos e sedes de irmandades, portanto, é que o baiano se iniciou, simultaneamente, nas doutrina da Contra-Reforma e na fruição do Barroco, deixando-se envolver no encantamento e nos mistérios das obras que contavam a história da cristandade sem palavras. A despeito da complexidade, na contemplação desse catecismo de linguagem rebuscada passou-se a assimilar tanto os princípios e dogmas do catolicismo quanto o simbolismo da arte figurativa.

Enquanto na Europa o Barroco e a Contra-Reforma traduziram a necessidade de revisão de valores e renovação da religião, localmente ambos atenderam ao imperativo de avançar na construção de um edifício só recentemente fundado. No Brasil, tratava-se ainda da consolidação de uma cristandade luso-brasileira, a que veio se somar, como produto decorrente, o início de uma produção ou tradição artística.

A religião e a arte se afirmaram em Salvador em conformidade com os desígnios de Roma e o ambiente artístico da Itália, sob a mediação da matriz cultural portuguesa. Da metrópole lusa vieram os agentes difusores do culto e da devoção católica, como os jesuitas e fundadores do clero local, hierarquicamente subordinados à autoridade católica de Roma, assim como as referências estéticas, que reportavam-se à Itália, maior influência na pintura religiosa portuguesa durante os séculos XVII e XVIII.

Numa sociedade ainda em incipiente estágio de formação, a Igreja, em aliança com o Estado, foi a estrutura institucional que exerceu influência difusa sobre os assuntos religiosos e artísticos. O fenômeno artístico-religioso constituiu-se, efetivamente, num fato social daquela época, desempenhando uma função catequética, litúrgica e didático-moral que influenciou mentalidades e comportamentos.

A pintura barroca na Bahia afirmou-se, a partir do século XVIII, como testemunho eloquente da presença católica, demarcando igualmente o início do desenvolvimentos da arte figurativa. A narração pictórica dos tetos, painéis, medalhões, quadros e bandeiras expôs nos templos, conventos e procissões os acontecimentos emblemáticos do cristianismo, com

destaque para as figuras de Jesus Cristo e de Nossa Senhora, além de uma extensa hagiografia, em que se destacaram os santos de devoção portuguesa.

O Cristo e a Virgem foram as figuras centrais da iconografia religiosa na Bahia - correspondentemente à hierarquia vigente no culto local e na produção artística de Portugal, como exemplificam duas obras setecentistas portuguesas, "Assunção de Nossa Senhora" (Fig. 155), de 1730, feita por André Gonçalves (1686-1762) e "O Salvador do Mundo" (Fig. 156), de Pedro Alexandrino de Carvalho (1730-1810), feita em 1778 para a Sé de Lisboa.



Figura 155
ASSUNÇÃO DE NOSSA SENHORA
André Gonçalves, 1730
Óleo sobre tela
Palácio Nacional de Mafra, Portugal



Figura 156
O SALVADOR DO MUNDO
Pedro Alexandrino de Carvalho, 1778
Óleo sobre tela
Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

Gonçalves era mestre de afamada oficina artística de Lisboa, onde Carvalho familiarizou-se com o barroco italiano. No final do XVIII, como se nota, este último já registrava a influência do barroco-rococó. Um dos artistas com quem Teófilo teria convivido na sua temporada portuguesa, no final do XVIII, Pedro Alexandrino de Carvalho era apreciado no Brasil. A pesquisadora Anne-Louise G. Fonseca (2003, p. 2-9) realizou estudo sobre duas pinturas suas existentes na Igreja de Sant'Anna, em Belém do Pará, "São Miguel libertando as almas do purgatório" e "Visão do bispo de Alexandria no cárcere", datadas de 1778.

A apologia às virtudes da Virgem Maria, pela dimensão que tomou no catolicismo, mereceu dos protestantes, na Europa do século XVI, acusações de exorbitância em relação à figura de Cristo. Mas foi reafirmada em Trento, e depois localmente, através das Constituições Primeiras do Arcebispado (1853, Livro Quarto, título XX, p. 256):

o que com muito mais cuidado se guardará nas imagens da Virgem Nossa Senhora, porque assim como depois de Deos não tem igual em santidade, e honestidade, assim convém que sua Imagem sobre todas seja mais santamente vestida, e ornada. [...] E no que toca á preferencia dos lugares, que entre si devem ter nos Altares, declaramos que sempre as Imagens de Christo nosso Senhor devem preceder a todas, e estar no melhor lugar; e logo as da Virgem Nossa Senhora; e depois a de S. Pedro Principe dos Apostolos.

Luís de Moura Sobral (2001, p.180) recapitula alguns marcos da grande adoração que Portugal e Espanha devotaram a Maria:

Em Portugal, como, aliás, em Espanha, a época foi fervorosa e militantemente imaculista. Nossa Senhora da Conceição foi declarada Padroeira do Reino por D. João IV em 1646, declaração confirmada em 1671 por um breve de Clemente X. Em 1717, por recomendação de D. João V, a festa litúrgica do dia 8 de Dezembro redobra de solenidade e grandeza. Em 1733, numa grandiosa cerimônia em que participam o rei e o príncipe herdeiro, a Academia Real da História decide que todos os acadêmicos devem jurar o sagrado mistério.

No concernente à representação plástica do tema, o autor informa que

desde meados do século XVII que ele se havia reduzido à figura da Virgem sobre o crescente da Lua e acompanhada de dois ou três anjinhos e querubins com um mínimo de atributos, lírios e açucenas, a maior parte das vezes. Assim a representaram Murillo e uma infinidade de pintores, escultores, gravadores e decoradores em todo o mundo ibérico e ibero-americano (Idem).

A devoção mariana instalou-se entre os baianos como legado de Portugal, recorda Marieta Alves (1948, p. 174):

Os antigos portugueses e seus descendentes demonstraram sempre grande preferencia pela Mãe de Deus sob a invocação de N. S. da Conceição, reflexo talvez do ato pelo qual D. João IV em 25 de março de 1646, elegeu aquela Senhora Padroeira de Portugal e seus dominios. Isso explica, de algum modo, as doações constantes feitas à imagem de N. S. da Conceição da Ordem 3^a.

Uma demonstração dessa veneração está registrada no estudo que o etnólogo Thales de Azevedo (1955, p. 295-298) realizou sobre os nomes de naus de bandeira lusitana nos séculos XVIII e XIX. Entre 1699 e 1725, as quase 300 embarcações que aportaram em Salvador, trazendo vinho, azeite e outros produtos da metrópole e ilhas, exibiam nada menos

que 38 diferentes invocações de Nossa Senhora. Entre 1758 e 1772, dentre 26 embarcações autuadas pela saúde pública, havia mais 24 invocações.

O exemplo português disseminou-se na província, alcançando mesmo um universo refratário à prática do mandamento cristão de amor ao próximo. Na obra "Fluxo e refluxo do Tráfico de Escravos entre o golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos" Pierre Verger (1987, p. 697-698) identifica nos navios envolvidos no comércio negreiro, dentre outras denominações, as seguintes: Ave Maria, Nossa Senhora da Esperança, Conceição de Maria, Nossa Senhora da Conceição e Almas, Nossa Senhora da Gloria de Santa Anna, Nossa Senhora da Graça e Nossa Senhora da Guia.

Repetindo costume local, o mercador de escravos Domingo José Martins, na parte do seu testamento em que identifica e reconhece os filhos tidos na Bahia e África, declara, em 1845, ser Nossa Senhora madrinha de todos (Idem, p. 482).

Nos primórdios da industrialização, a partir dos meados do XIX, Maria Helena Flexor identificou fábricas que em sua denominação rendiam homenagens a Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora da Penha, Nossa Senhora do Amparo e Nossa Senhora da Palma.

Na segunda década do século XIX, Tollenare (1908, p. 61) se admirava das demonstrações de devoção à Mãe de Deus que diariamente assistia em Salvador: "Na parede exterior da minha casa ha o nicho de uma Nossa Senhora muito mais festejada do que o Christo. Todas as noites acendem velas em sua honra e os negros vêm cantar litanias". O comerciante francês faz suas próprias deduções sobre o que vê: "estes homens tímidos não ousam dirigir-se directamente ao Todo Poderoso; procuram medeadores, e que medeiação mais tranquilisadora do que a de uma mulher, e, sobretudo, de uma mãe?".

Já no início do século XVIII, levantamento realizado pelo frei Agostinho de Santa Maria (1947, p. 3-83), ex-vigário geral da Congregação dos Agostinianos Descalços de Portugal, identificava em Salvador 54 venerações a Nossa Senhora em ermidas, santuários, conventos e igrejas, sob 35 invocações diferentes, das quais se destacavam, pela ordem, as de Nossa Senhora do Rosário, da Conceição, da Piedade, do Pilar e da Soledade.

A publicação relaciona os milagres que a população atribuía à intermediação da Virgem, que "a todos acode, & remedeia; por isso he buscada com muyto grande devoção & frequencia; sempre sahem das suas mãos as petições bem despachadas". Dentre os seus

principais prodígios, são citados a salvação em perigos, como naufrágios e ataques de animais selvagens, além de chuvas em períodos de severa estiagem, recuperação da saúde e mesmo o resgate e reconstituição de imagens sacras.

Em retribuição, os devotos lhe ofereciam missas, procissões, romarias, peregrinações, festividades, doações materiais, ex-votos, além da criação de irmandades para a sua veneração, sendo sua imagem descrita sempre como dotada de grande formosura e elegante majestade, realçada por ricos ornamentos.

Fosse produto de fé interiorizada ou meramente de culto exterior, a veneração a Nossa Senhora, cultivada desde a fundação de Salvador por obra da catequese, era presente no imaginário e no cotidiano da população. E assim como a devoção atravessou os séculos, a representação pictórica dos principais episódios relacionados à Virgem - Anunciação, Nascimento de Cristo, Crucificação (Piedade) e Assunção - atravessou as influências estéticas.

As obras apresentadas a seguir, parte de um conjunto numerosíssimo, abrangem, por exemplo, as expressões do barroco em Capinam, do barroco e do rococó em José Teófilo de Jesus e do neoclassicismo em Cunha Couto (Figs. 157 a 160).

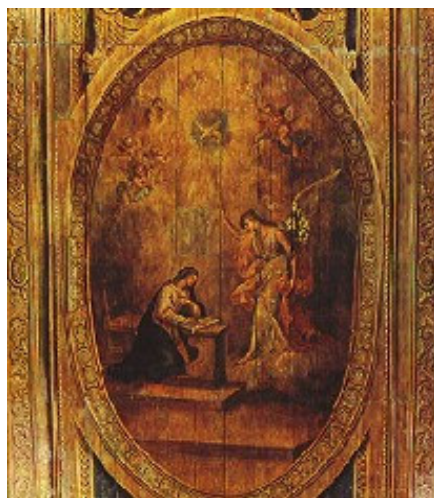


Figura 157
ANUNCIAÇÃO
José Teófilo de Jesus, 1824
Pintura sobre madeira (forro da nave)
Igreja dos Órfãos de São Joaquim



Figura 158
NASCIMENTO DE CRISTO
Bento Capinam, séc. XIX
Óleo sobre tela, 68 x 58 cm
Museu de Arte Sacra de São Paulo



Figura 159
NOSSA SENHORA DA PIEDADE
José Antônio da Cunha Couto, séc. XIX
Óleo sobre tela, 100 x 72 cm
Mosteiro de São Bento da Bahia



Figura 160
ASSUNÇÃO
José Teófilo de Jesus, 1825
Pintura sobre madeira
Igreja da Piedade (altar lateral)

Também a veneração aos santos se fixou como traço cultural da sociedade baiana, em continuidade à tradição de Portugal, onde foram reverenciados pelo exemplo e adotados como intermediários na obtenção dos favores divinos. Retomando o estudo sobre as naus portuguesas, entre 1699 e 1725, de quase 300 embarcações aportadas em Salvador, os proprietários e marinheiros lusos deram nomes de santos a 25 (AZEVEDO, T. de, 1955, p. 295-298). A maior incidência era de Santo Antônio, o taumaturgo de Lisboa.

No tráfico negreiro, Pierre Verger também aponta, dentre os nomes de embarcações, a predominância da devoção antonina: Santo Antonio, Santo Antonio de Lisboa e Santo Antonio Victorioso eram alguns, além de São Pedro, São Paulo e Santa Anna. Maria Helena Flexor (1999, p. 15) localizou, dentre as primeiras fábricas baianas, algumas que homenageavam São Salvador, São Brás, além de Todos os Santos.

Estes santos estiveram igualmente representados na pintura baiana oitocentista, integrando uma extensa lista, na qual se incluíam, por exemplo, os seguintes (Figs. 161 a 165):



Figura 161
SANTA ESCOLÁSTICA
Veríssimo de Freitas, séc. XIX
Óleo sobre tela, 115 x 79 cm
Mosteiro de São Bento



Figura 163
SÃO FRANCISCO COM O CRUCIFIXO
Franco Velasco / José Rodrigues Nunes, 1831-18334
Pintura sobre madeira (forro da nave)
Igreja da Ordem Terceira de São Francisco



Figura 162
SÃO BENTO
Veríssimo de Freitas, séc. XIX
Óleo sobre tela, 116 x 81 cm
Mosteiro de São Bento



Figura 164
SÃO JOAQUIM E NOSSA SENHORA MENINA
José da Costa Andrade, 1828
Pintura sobre madeira (sacristia)
Igreja do Santíssimo Sacramento e Santana



Figura 165
SÃO LUCAS
Franco Velasco, séc. XIX
Óleo sobre tela, 77 x 64 cm
Museu de Arte da Bahia

Essas obras locais cumpriram o papel didático-evangelizador, a despeito de nem sempre terem logrado extrair da hagiologia a força expressiva que revela o sentido do acontecimento, a verdade interior que marca a experiência espiritual, como aconteceu, por exemplo, em "A conversão de São Paulo" (Fig. 166), do pré-barroco Michelangelo Merisio Caravaggio (1573-1610), ou em "São Paulo na prisão" (Fig.167), do flamengo Rembrandt van Rijn (1606-1669), ou as cenas de martírio, terreno privilegiado para a representação do sensorial nas construções alegóricas, como em "Martírio de São Sebastião" (Fig. 168), de Rubens.

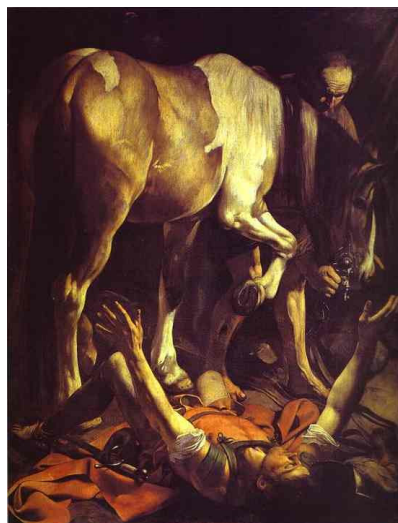


Figura 166
A CONVERSÃO DE SÃO PAULO
Caravaggio, 1600-1601
Óleo sobre tela, 230 x 175 cm
Santa Maria del Popolo, Roma

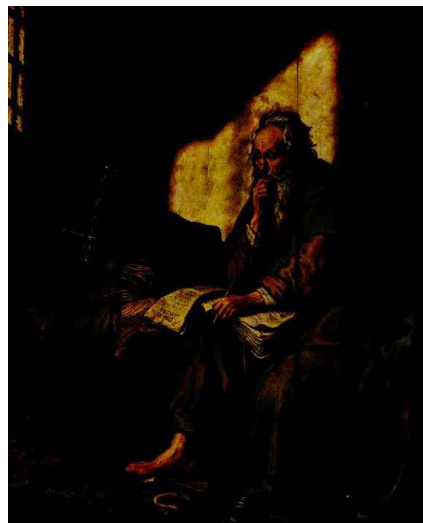


Figura 167
SÃO PAULO NA PRISÃO
Rembrandt, 1627
Óleo sobre tela, 72,8 x 60,3 cm
Staatsgalerie, Stuttgart



Figura 168
MARTÍRIO DE SÃO SEBASTIÃO
Peter Paul Rubens, c. 1618
Óleo sobre tela
Gemäldegalerie, Berlim

Face à longevidade da de
produção artística local, não é

que, se é fato que ambas tiveram a mediação e o estímulo fundamentais da Igreja Católica, seria determinismo atribuir sua duração unicamente à ação institucional, descartando na comunidade de fiéis e nos artistas a possibilidade de influência sobre o processo histórico

ênica da iconografia religiosa na
as influências mútuas. Isto por-

O próprio rumo assumido pela arte barroca, ainda na sua origem, ensina sobre o papel desempenhado pelo público e pelos artistas em contextos nos quais, aparentemente, estes não detêm a direção e o controle do processo.

Os registros históricos demonstraram que, em relação ao seu desenvolvimento formal, o Barroco contrariou as expectativas da Igreja Católica, na sua estratégia de mobilizar as massas para o credo cristão. Embora as deliberações tridentinas houvessem incentivado a difusão da fé através da imagem, o sensualismo de que se revestiu a narração plástica do Evangelho a partir da Contra-Reforma contrariou o rigorismo moral e estético de Roma, gerando inúmeros episódios de censura e mesmo deturpação de obras - especialmente quanto à representação de nus -, a começar pelo "Juízo Final", de Michelangelo (Fig. 154).

Dentre os historiadores que avaliaram essa questão, Hauser (2000, p. 453-454) observa que, enquanto a Igreja desejava que as obras de arte expressassem o significado da ortodoxia "de forma tão independente de qualquer interpretação arbitrária quanto os escritos dos teólogos", em linguagem apurada e elevada, o Barroco afirmou-se, através do talento de seus grandes artistas, como um estilo sensual, emocional e universalmente compreensível. A reação da Igreja à obra de Caravaggio foi emblemática:

Seu naturalismo audacioso, sincero, vigoroso e sem rebuços não conseguiu satisfazer o gosto de seus altos patronos eclesiásticos, que sentiam faltar na obra de Caravaggio a "sublimidade" e a "nobreza" que consideravam essenciais para um quadro religioso. Puseram objeções a suas telas, que eram de uma qualidade insuperável na Itália do tempo, e repetidamente as rejeitaram porquanto viam nelas apenas a forma não-convencional e foram incapazes de compreender a profunda religiosidade da linguagem genuinamente popular do mestre.

Também Francastel (1982, p. 417-421) faz essa análise:

Esse pululamento das imagens, essa revolução iconográfica [...] representam as concessões que a Igreja foi obrigada a fazer à opinião pública [...] a piedade popular subjuguou-a, menos de uma geração após o Concílio [...] se, no tempo do Concílio, foi a arte clássica, nobre e austera que a Igreja pretendeu transformar em sua arte, ela fracassou; foi, ao contrário, a arte viva, desdobrada, florida, barroca, que ele adotou, sobretudo na Itália nas gerações seguinte. Não foi o espírito do Concílio que modelou a arte das gerações seguintes. Foi a Igreja, principalmente os jesuitas, que se deixaram arrastar, bem para além do que haviam desejado, pelas tendências espontâneas do povo cristão ou, mais exatamente, pela forma que vem da tradição, cuja fonte totalmente pagã é absolutamente estranha ao espírito sobrenatural e místico do catolicismo [...] Para tocar o povo, os jesuitas foram obrigados a segui-lo em seu próprio terreno.

Outra fonte de reflexão sobre o assunto vem da situação da Igreja da Ordem Terceira de São Domingos, mencionada no início. Interditada há 14 anos, por necessidade de restauração física, sua desativação faz recordar a interrupção do culto na vizinha igreja da Ordem Terceira de São Francisco, na primeira metade do século XIX. Nesta, as portas se fecharam durante oito anos, entre 1827 e 1835 (ALVES, 1948, p 48/70), não por falta de condições de funcionamento, mas para a execução de uma reforma, com vistas a provê-la de exuberância artística ainda maior.

A diferença entre os dois casos não poderia ser explicada unicamente pelos fatores que se relacionaram à Igreja Católica nesse interregno de tempo - como a perda do poder político, por exemplo. Os motivos que levaram de uma situação de esplendor a outra, em que faltam condições mesmo de preservar o acervo remanescente, têm implicações muito mais complexas e profundas, que se relacionam, inclusive, ao público e aos artistas.

No final do século XIX, além de rompida a aliança com o poder secular, e alteradas as suas condições materiais, a Igreja em Salvador encontrava-se inserida numa realidade que extrapolava a sua capacidade de intervenção. Não mudara apenas a sua relação com o Estado; revestia-se já de peso diferente a sua presença na sociedade, onde fora inicialmente uma das únicas fontes de poder institucionalizado e a fundadora e mantenedora de uma tradição artística.

O saber médico-científico avançara na gestão da direção moral da sociedade, e as mentalidades não buscavam mais apenas a busca de transcendência ou proteção espiritual, mas deixavam-se engajar em preocupações de ordem política. O público não fruía mais quase exclusivamente a pintura religiosa, a clientela dos artistas se diversificara, e estes também já se dedicavam ao exercício de virtuosismo na exploração de outras temáticas e estilos.

Ali mesmo, no centro histórico de Salvador, perto das igrejas barrocas, como a de São Domingos, algumas edificações civis contam, de outro ângulo, a história dessa transição. Ao adentrar as sedes de instituições como a Faculdade de Medicina, o Liceu de Artes e Ofícios, a Associação Comercial, o Instituto Geográfico e Histórico (Figs. 169 a 172), ou mesmo a Câmara de Vereadores, o transeunte irá se deparar com outra face da pintura baiana oitocentista.



Figura 169
Sala da Congregação da Faculdade de Medicina



Figura 170
Auditório do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia



Figura 171
Salão nobre da Associação Comercial da Bahia



Figura 172
Salão dos Beneméritos do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia

Dessa vez, não será preciso contemplar o teto. As obras, de dimensão pequena e média, não estão ao alto, mas à altura dos olhos, ou um pouco mais acima, limitadas por mol-

duras, preenchendo as paredes dos espaços nobres. Nem haverá riscos de arrebatamentos visuais. O colorido é ameno, com uma ou outra tonalidade vivaz. As figuras, individualmente apresentadas, não estão em movimento. Encontram-se em pose frontal, vestidas sobriamente, e com expressões fisionômicas invariavelmente contidas. Dessa vez, não há dificuldade de compreensão. Aquelas obras suscitam apenas uma curiosidade elementar: quem são e por que estão ali aquelas figuras?

A pouca distância das obras das igrejas, encontra-se aí um outro discurso plástico, originário do mesmo século. No decorrer dos Oitocentos, segmentos da sociedade baiana, como a Igreja já fazia, passaram também a lançar mão da arte para difundir os seus ideais e modelos de conduta. Nas telas de linguagem simples, óbvia até, os artistas locais veicularam as mensagens da nova clientela. E estas introduziram uma novidade que responde à curiosidade suscitada antes: quem está no centro da cena agora é o ser humano.

A despeito da simplicidade formal, aqueles retratos, portanto, difundiam um novo credo: a fé no homem enquanto arquiteto dos destinos sociais e individuais. Constituem-se em representações simbólicas dos valores que povoavam as mentalidades daquela época, traduzindo as muitas transformações ocorridas entre a Contra-Reforma e a Revolução Francesa, inclusive a pluralização religiosa e filosófica.

O novo modelo estético tem relação estreita com a Revolução Francesa. A sobriedade da composição e a solenidade com que se apresentam os retratados remetem aos ideais de perfeição que passaram a orientar e conformar a sociedade francesa e europeia após a Revolução. Apostava-se na ordem e na beleza enquanto valores estruturantes de uma nova forma de vida.

A fonte de inspiração explica as denominações adotadas - Neoclássico ou Classicismo Arqueológico. Pois foi no mundo antigo, na história de Roma, principalmente, que os franceses, sob a liderança de Napoleão Bonaparte, foram buscar os elementos para edificar a nova sociedade.

A obra fundante do Neoclassicismo, "O juramento dos Horácios" (Fig. 173), retratou o momento em que os três irmãos Horácios fizeram, perante o pai, o juramento de vencer ou morrer pela pátria, durante a guerra entre Roma e Alba. Exemplo de patriotismo e estoicismo, a cena foi extraída da história romana, na época em que os artistas faziam jornadas de estudos à Itália, para examinar as escavações das cidades de Herculano e Pompéia e explorar a cultura romana das fases imperial e republicana.



Figura 173
O JURAMENTO DOS HORACIOS
Jacques-Louis David, 1784
Óleo sobre tela, 330 x 425 cm
Museu do Louvre, Paris

O quadro foi pintado em Roma, durante a segunda viagem de Jacques-Louis David (1748-1825) à cidade, e se constituiu no manifesto estético do novo estilo, que se difundiria por todo o mundo Ocidental. Foi uma reação incisiva ao rococó, estilo que exacerbava as características formais do Barroco, representando, tematicamente, a corte frívola que se estabelecera no período antecedente, principalmente em Paris.

Em contraste, David apresenta uma arte moral, sustentada em conteúdos edificantes, sobretudo quanto à virtude patriótica, inspirados no classicismo greco-romano. A virtude do mundo clássico foi utilizada para dar expressão ao momento histórico contemporâneo, buscando-se, mediante a associação com os mais instrutivos exemplos da Antiguidade, afirmar os valores morais da Revolução Francesa, aumentando-lhe a legitimidade histórica, a consistência moral e contribuindo para a difusão da sua imagem e ideário por todo o mundo ocidental – um recurso auxiliar valioso na estratégia expansionista de Napoleão.

Do ponto de vista formal, já nesta primeira obra David esboça os cânones do que viria a ser definido como a gramática neoclássica. A sua pintura, da qual já se disse que recorda os sarcófagos da Roma antiga ou os vasos gregos, é caracterizada pela austeridade, clareza expressiva, equilíbrio e precisão das formas. O traço firme do desenho prevalece sobre a cor, e as composições, a um só tempo simples e grandiosas, são despidas de ornamentos e detalhes.

Em "O Juramento dos Horácios", a arquitetura, assim como as atitudes dos guerreiros, são regidos por uma rigorosa geometria, e os diferentes personagens recebem tratamentos distintos. Os corpos enérgicos dos homens, em linhas retas e colorido forte, estabe-

lecem nítida polarização com a representação das mulheres, em linhas sinuosas e cores suaves.

Uma infinidade de obras, com temática e iconografia similares, são produzidas a partir de então, sob a influência de David, que consolida o estilo com novas produções, como "Os lictores trazendo a Brutus os corpos de seus filhos", "Regulus e sua filha" (desenho), "As sabinas", "Leonidas nas Termopilas", "Os funerais de Patrocle" e "A morte de Sócrates".

Na produção local oitocentista, os exemplos que poderiam ser associados a esse ideário de reverência à virtude antiga encontram-se na obra de José Teófilo de Jesus, único artista da sua geração a estudar em Portugal, entre 1794 e o início do século XIX - quando o Neoclássico já se propagava por toda a Europa.

Da coleção de Abbott, constavam oito quadros seus, de inspiração histórica, mas não exclusivamente relacionados à mitologia cristã. O primeiro inventário da coleção, de 1871, menciona quatro obras intituladas "História", das quais uma traz as figuras de um centurião e alguns legionários. Além dessas, há "Judite e Holofernes", "O Rapto de Helena", "Morte de Lucrecia" e ainda um outro, em relação ao qual não se firmou consenso quanto à hipótese de retratar a morte de Judas Macabeus, herói da iconografia cristã medieval.

Destes quatro últimos, dois seguramente reportam-se a Roma e à Grécia, em período anterior à fundação da cristandade. "Morte de Lucrecia" retrata o desfecho da virtuosa esposa de Colatino, desonrada por Sexto Tarquínio, episódio que teria gerado, em 510 a. C., o estabelecimento da república romana. "O rapto de Helena", extraído da mitologia grega, trata do estopim do conflito de 10 anos entre espartanos e troianos, a Guerra de Tróia.

No Museu de Arte da Bahia está "Judite e Holofernes" (Fig. 174), interpretação de um episódio do Antigo Testamento, incluído no Cânon pelo Concílio de Trento (1546), entre "Os Livros da História do Povo de Deus"². Trata-se de uma novela histórica de conteúdo edificante, em que se mesclam fortemente a religiosidade e o nacionalismo. A heroína, a bela e virtuosa viúva de Manassés, arrisca a própria vida para salvar a comunidade de Betúlia, que se encontrava cercada pelas tropas do general Holofernes, do exército de Nabucodonosor. Usando de argúcia e sedução, ela degola o general em seu acampamento, permitindo assim a derrota dos inimigos do seu povo.

² Cf. Bíblia Sagrada. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 542-543.



Figura 174
JUDITE E HOLOFERNES
José Teófilo de Jesus, primeira metade séc. XIX
Óleo sobre tela, 47,5 x 64 cm
Museu de Arte da Bahia

Além do elogio à virtude que encerra em sua temática, o quadro permite estabelecer outras associações com o modelo que deu fama a David. Embora não traga marcadamente a caracterização formal do neoclássico, nota-se a busca do geometrismo na diagonal que se estende desde a figura do general até a da sua visitante. Também se percebe o contraste entre a caracterização enérgica da principal figura masculina, através dos traços e cores fortes, e a sinuosidade e suavidade cromática reservada à figura feminina.

Nesta, o panejamento das vestes e a composição geral recordam mais uma produção barroca, ou mesmo rococó, em contraste com a evocação da mulher clássica que se vê nas figuras femininas do quadro de David. Mesclando religião e nacionalismo na temática, e barroco e neoclássico na forma, esta obra de Teófilo poderia ser incluída entre as representativas da transição entre os dois modelos - considerando-se as dificuldades de afirmação de uma filiação efetiva ao neoclássico ou de uma possível influência de David.

Levando-se em conta a passagem de Teófilo pela Europa em época posterior ao surgimento do Neoclássico na França, e as possibilidades de acesso a reproduções de obras européias em Salvador, através do comércio marítimo, a hipótese não parece descabida. Contam também a favor o distanciamento que, no retorno à Bahia, a sua produção estabeleceu em relação ao Barroco praticado por seu mestre, José Joaquim da Rocha, e a influência do Neoclássico, apontada anteriormente em outras obras da sua autoria.

Interessa ressaltar que na ambiência social de Salvador o Neoclássico encontrou, desde a primeira metade do século, espaço para acolhimento. A sociedade local já era então influenciada pelas idéias da Revolução Francesa e da Revolução Americana, presentes no ideá-

rio libertário que mobilizou forças coletivas para a sustentação das lutas pela Independência da Bahia. A importação de produtos franceses e ingleses, inclusive artísticos, já se tornara representativa, e ademais a estética barroca completava um longo período de vigência quase exclusiva, num momento em que à devoção católica se somava, no âmbito das mentalidades, o ideário cívico-nacionalista.

Na França, o Neoclássico se afirmou não apenas através da rememoração de exemplos virtuosos do classicismo greco-romano. Na nova iconografia, o passado exemplar funcionou como instrumento para a exaltação de momentos contemporâneos marcantes, apresentados como sua atualização histórica. A representação dos feitos heróicos do período revolucionário e pós-revolucionário, através de narrativas plásticas, viria conferir nova dimensão e repercussão não somente à era napoleônica, como à pintura histórica em todo o mundo.

As cenas de batalha veicularam o patriotismo e bravura dos combatentes, com destaque absoluto à figura de Bonaparte. Como na Antiguidade, o elogio ao heroísmo revestiu-se de magnanimidade, contemplando também os adversários, como neste quadro de Jean Baptiste Debret (1768-1848), "Napoleão presta homenagem à coragem infeliz" (Fig. 175). Trata-se de um registro da campanha na Itália, no momento em que o imperador cruza com um comboio de austríacos feridos. Atribui-se a Napoleão a saudação "Honra à coragem infeliz!", acompanhada do gesto de levantar o chapéu, em reverência aos derrotados.



Figura 175
NAPOLEÃO PRESTA HOMENAGEM À CORAGEM INFELIZ
Jean Baptiste Debret, 1805
Óleo sobre tela, 390 x 621 cm
Museu de Versailles, França

Surpreende que, na Bahia, única província onde a Independência foi conquistada com uma resistência prolongada ao domínio português, que se estendeu por 21 meses, culminando com a luta armada, tenha sido tão escassa a produção da pintura histórica nos Oitocentos - a julgar pelos raros exemplares remanescentes.

Muitos dos pintores atuantes no período aqui focado decerto testemunharam ou ouviram relatos de testemunhas oculares, sobre os embates da Guerra da Independência, como ficou conhecida. Da mesma forma, posteriormente, não devem ter desconhecido o Mataroto (1829-1831), a Revolução Federalista (1832-1833) e a Sabinada (1837), sem contar as rebeliões escravas, iniciadas em 1807 e estendidas até 1835, com a Revolta dos Malês.

Tiveram aí um rico manancial para a produção de telas grandiosas, de apologia ao patriotismo, à bravura e ao heroísmo. Como atuavam sob encomenda, pode-se argumentar que nem todos esses acontecimentos desfrutaram de consenso ou que não interessava à clientela, situada na elite, reproduzir conflitos sociais.

Também é possível que tenham se deparado com os desafios de ordem técnica inerentes à pintura histórica, que exige o domínio simultâneo de gêneros como paisagens e naturezas-mortas, para a construção de cenários, e de retratos e cenas de costumes, para a caracterização de personagens e ambiências. Mas o gosto pelo virtuosismo, que desde sempre orientou a produção local, não sustenta esse raciocínio.

Situação bem diferente se registrou entre os neoclássicos do Rio de Janeiro, onde a pintura histórica predominou na produção artística na segunda metade do século, notabilizando artistas como Victor Meirelles e Pedro Américo. A diferença que de imediato se pode apontar entre as duas cidades é que no Rio, desde 1816, os artistas conviveram diretamente com o grupo de neoclássicos franceses integrantes da denominada "Missão Francesa", inclusive Debret, primo de David e integrante do grupo de pintores que gravitara em torno do poder napoleônico.

O episódio da declaração da Independência do Brasil, por exemplo, que, a despeito da sua importância histórica, nem de longe ofereceu, em termos visuais, potencial comparável ao das lutas travadas no Recôncavo baiano, foi registrado na gigantesca tela "O Grito do Ipiranga" ou "Independência ao Morte" (Fig. 176), por Pedro Américo.

As suspeitas de que a obra tenha copiado o esquema de composição de "1807, Friedland" (Fig. 177), criada pelo artista francês Ernest Meissonier, 13 anos antes, para registrar a vitória de Napoleão na batalha de Friedland, não impediram que viesse a se constituir, como até hoje, um marco da pintura histórica brasileira.



Figura 176
O GRITO DO IPIRANGA
Pedro Américo, 1888
Óleo sobre tela, 760 x 415 cm
Museu do Ipiranga / Museu Paulista da Universidade de São Paulo



Figura 177
1807, FRIEDLAND
Ernest Meissonier, 1875
Óleo sobre tela, 543 x 465 cm
Museu de Versailles, França

Na Bahia, restou como único exemplar do que se poderia chamar de pintura histórica oitocentista, a litografia representando a entrada do Exército Pacificador (Fig. 101) em Salvador, de autoria de Bento Capinam, pertencente ao Instituto Geográfico e Histórico. Além disso, tem-se, através de reprodução fotográfica, o registro do quadro histórico sobre o assassinato, pelas tropas portuguesas, da abadessa soror Joana Angélica (Fig. 178), de autoria do pintor fluminense Firmino Monteiro, provavelmente durante a sua breve estadia em Salvador, em 1887. Esta é a única pintura oitocentista conhecida que documentou uma ação da guerra da Independência.



Figura 178
O ASSASSINATO DE JOANA ANGELICA
Firmino Monteiro, c. 1887
Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, n. 48

A fotografia foi publicada na revista do Instituto Geográfico em 1923, como ilustração da monografia do professor Bernardino José de Souza (1923, p. 435/440) sobre a religiosa. O autor lamenta apenas que no "quadro notável", na "primorosa tela", o artista tenha incorrido num pequeno engano, "e é que há degraus em cujo cimo se vê posta a veneranda Madre; ora, segundo as mais certas informações, jamais houve escada á parte interna daquelle mosteiro, como a idéou o artista: o contrario é o que ainda hoje se verifica". A seguir, ressalva que "isso em nada desmerece o valor de Firmino Monteiro, que foi de uma felicidade extraordinaria ao fixar as idéas evocativas do grande acontecimento da nossa historia".

O comentário, em tom elegante, deixa notar a assimilação inexata, pelos pósteros, dos cânones do Neoclássico, modelo que se fundamenta, justamente, na idealização de fatos e figuras do presente, quando não os busca em modelos ideais do passado. Nesse sentido, a par do compromisso com o acontecimento histórico, a sua reprodução deveria projetá-lo idealmente, extraindo do assunto a exemplaridade que se pretendia difundir como virtude.

No quadro de Firmino, é lícito supor que a introdução de alguns degraus inexistentes cumpriu uma função clara: a de elevar a figura da mártir acima das de seus algozes. Se o recurso não guardou fidelidade à realidade física, expressou uma verdade do ponto de vista da estatura moral – e era este, sobretudo, o objetivo da pintura neoclássica.

Diga-se ainda que Souza não foi o único a enxergar o neoclássico sem atentar devidamente para a sua lógica. A obra de Pedro Américo até hoje é criticada por não reproduzir fielmente as circunstâncias da declaração da Independência, apontando-se nela omissões, como o suposto motivo que teria levado D. Pedro I a se encontrar naquele momento às margens do riacho Ipiranga (um desarranjo intestinal); substituições, como a troca dos uni-

formes da guarda de honra por trajes de gala, além de acréscimos, como o carro de bois e o carreiro, que teriam entrado na composição para conferir cor local e marca popular ao quadro – uma influência do romantismo.

Também o retrato histórico ganha um novo impulso com o Neoclássico. Novamente a figura referencial é David. Dentre as obras de sua autoria que esculpem a imagem de Napoleão como herói, está "Napoleão cruzando os Alpes no Grand-Saint-Bernard" (Fig. 179). Nesta obra de propaganda, o artista constrói uma figura monumental, quase mitológica. O tratamento formal destaca a intrepidez que marcava a personalidade do militar, colocando-o em pé de igualdade com os grandes conquistadores que realizaram antes o feito, Anibal e Carlos Magno, cujos nomes foram inscritos na pedra, no canto inferior esquerdo.



Figura 179
NAPOLEÃO CRUZANDO O SAINT-BERNARD
Jacques-Louis David, 1800
Óleo sobre tela, 260 x 221 cm
Museu Nacional do Château de Malmaison, França

Em Salvador, dentre os retratos individuais dos heróis da saga de libertação do jugo português, há os do coronel José Joaquim da Lima e Silva (Fig. 180), que assumiu o comando geral do Exército, em substituição ao marechal Pedro Labatut, a uma semana do desfecho final, e de Maria Quitéria de Jesus Medeiros (Fig. 181), a heroína da zona rural do Recôncavo que disfarçou-se em trajes masculinos para participar dos embates, destacando-se na defesa da barra do rio Paraguaçu³.

³ Além desses, há no Instituto Geográfico dois retratos, de autor e data desconhecidos, do tenente João das Botas, que comandou a flotilha de barcos e saveiros responsável pelo bloqueio dos rios Jaguaripe e Paraguaçu, e do brigadeiro Antônio de Souza Lima, que defendeu as posições na ilha de Itaparica. Manoel Querino (1911, p. 154) informa que houve no Liceu de Artes e Ofícios da Bahia um retrato em tamanho natural do brigadeiro em frente do seu acampamento de Itaparica, que pode ter sido pintado pelo Barão de S. Angelo, Manuel de Araujo Porto Alegre. Waldemar Mattos (1959, p. XVII) cita um retrato do general Pedro Labatut, feito por J. Macario em 1848.



Figura 180
 JOSÉ JOAQUIM DE LIMA E SILVA
 Agostinho da Mota, 1857
 Óleo sobre tela
 Câmara Municipal de Salvador



Figura 181
 MARIA QUITÉRIA
 Autor desconhecido, s. d.
 Óleo sobre tela, 151 x 101 cm
 Instituto Geográfico e Histórico da Bahia

O primeiro é do pintor fluminense Agostinho da Mota (1824-1878), que à época lecionava no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e cujos dados biográficos⁴ não incluem nenhuma passagem pela Bahia, o que sugere que o quadro deve ter sido feito no Rio, para oferta à Câmara, ou por encomenda desta. O comandante veste traje de gala do Exército e traz no peito condecorações.

O segundo, não assinado, é uma cópia de estampa encomendada e publicada em Londres, em 1824⁵, pela visitante inglesa Maria Graham, que foi visitada por Quitéria em Salvador. A heroína exibe o uniforme do Batalhão dos Voluntários do Príncipe D. Pedro, ou Batalhão dos Periquitos, com saiote, além do boné e penacho, segura uma carabina e tem ao fundo uma paisagem rural – que sugere, pela vegetação, o Sítio do Licurizeiro, em Cachoeira⁶, onde viveu.

Ambos foram retratados em poses estáticas, sem evocações nítidas às circunstâncias em que o heroísmo se afirmou, ausentes quaisquer alusões às ações e tensões do campo de batalha. A percepção de conteúdos edificantes ou mesmo idealizantes nas duas obras resulta praticamente nula para quem desconhece as informações históricas, ainda que ressalvadas as insígnias de poder no retrato do coronel e o uniforme e a arma nas mãos de Quitéria – inusitados para uma mulher da época.

⁴ Cf. resumo biográfico da Enciclopédia de Artes Visuais do Instituto Itaú Cultural.

⁵ Cf. Bernardino José de Souza (1920, p. 289): *Journal of a voyage to Brazil and residence there during part of the years 1821, 1822, 1824. London, 1824.*

⁶ Cf. Edith Mendes de Gama e Abreu (1956, p. 271-272), então comarca de Nossa Senhora do Rosário do Porto da Cachoeira

David também pintou o imperador francês, no início do século XIX, em célebre retrato no seu estúdio nas Tuilleries (Fig. 182), que se tornou modelo para retratos históricos em todo o Ocidente. Mostra-o na madrugada, como indica o relógio ao fundo, trabalhando no Código Napoleônico, antes de passar as tropas em revista, tendo próximos um sabre, um mapa de campanha e um volume sobre a vida de Plutarco. Com essa obra, o artista modelou o perfil do Napoleão imperador e legislador, líder militar e estadista, administrador e legislador.



Figura 182
O IMPERADOR NAPOLEÃO EM SEU ESTÚDIO NAS TUILLERIES
Jacques Louis-David, 1812
Óleo sobre tela, 203,9 x 125,1 cm
National Gallery of Art, Washington

No Brasil, o modelo foi aplicado intensivamente para retratar os príncipes D. Pedro I, elevado à categoria de herói nacional desde a proclamação da Independência, e D. Pedro II, cujos retratos acompanharam quase toda a sua trajetória de vida: adolescente, ainda imberbe, logo após proclamada a maioridade; jovem e esguio, e já idoso, com barbas brancas.

Repete-se praticamente o mesmo esquema de composição. Os retratados são mostrados de corpo inteiro, em uniforme de grande gala, de Chefe da Armada Nacional e Imperial, fitão a tiracolo, por vezes ostentando sabre, num recinto que sugere privacidade, como no estúdio do imperador francês, tendo geralmente sobre um móvel cerimonial a coroa imperial.

Há exemplares que evocam o monarca legislador, como aqueles em que o primeiro imperador ostenta a Constituição ou a lei de 1º de outubro de 1828. Em alguns casos, foi reproduzida inclusive a postura, levemente de perfil, com a perna esquerda ligeiramente arqueada e avançada em relação à direita. Dispensou-se apenas o detalhe informal da mão introduzida sob o uniforme, que ficou como rubrica de David.

Em Salvador, os exemplares remanescentes são muitos. Além dos retratos do Imperador D. Pedro I, de Bento Capinam, preservado no memorial da Câmara (Fig. 104), e o de D. Pedro II, de autoria de Cunha Couto, no Liceu de Artes e Ofícios, (Fig. 115) há, também de Couto, retratos dos dois imperadores no Instituto Geográfico, e de D. Pedro II na Faculdade de Medicina (Fig. 183). A Câmara possui um exemplar de D. Pedro II, de autoria de João Francisco Lopes Rodrigues (Fig. 184). Há ainda dois retratos do imperador jovem, o primeiro na Associação Comercial (Fig. 185), do francês Claude Joseph Barandier, e uma cópia deste, na Sociedade Montepio dos Artistas, de João Francisco Lopes Rodrigues (Fig. 186).



Figura 183
IMPERADOR D. PEDRO II
José Antônio da Cunha Couto, 1874
Óleo sobre tela, 230 x 136 cm
Faculdade de Medicina da Bahia



Figura 184
IMPERADOR D. PEDRO II
João Francisco Lopes Rodrigues, séc. XIX
Óleo sobre tela, 275 x 190 cm
Câmara Municipal de Salvador



Figura 185
IMPERADOR D. PEDRO II
Claude Joseph Barandier, 1859
Óleo sobre tela
Associação Comercial da Bahia



Figura 186
IMPERADOR D. PEDRO II
João Francisco Lopes Rodrigues, 1862
Óleo sobre tela, 219 x 130
Montepio dos Artistas

Havia retratos dos imperadores ornamentando a Sala das Sessões da Câmara e o gabinete do Prefeito, convivendo com a "figura de eleição predominante em tôdos os palacios e repartições públicas do país", a de Jesus no Calvário (Mattos, 1959, p. XVII). Também o Palácio do Governo possuía uma coleção de retratos dos reis de Portugal e de membros da família imperial no Brasil. Dentre os primeiros, estavam D. Sebastião, D. Henrique, Afonso VI, Felipe II, João V, João VI, José I, Manoel I e D. Maria. Entre os brasileiros, se incluíam Pedro I, Pedro II, D. Teresa Cristina e o Conde d'Eu (REVISTA, 1975, p. 206-283).

Não se sabe o destino que a Câmara e o Prefeito deram à tela "Jesus no Calvário", de José Rodrigues Nunes (1857), após a separação formal entre os poderes secular e temporal, inscrita na Constituição de 1891. Quanto à coleção do Governo, após a proclamação da República foi doada, em 1894, ao Instituto Histórico e Geográfico da Bahia (REVISTA, 1894, p. 318). Não convinha continuar ostentando representações reais e imperiais na era republicana que se iniciava. Deu-se a substituição de heróis, agora eleitos entre os fundadores da República. Em 1920, o Instituto recebia um retrato do marechal Manuel Deodoro da Fonseca, de composição semelhante, ofertado pelo capitão de fragata Pedro Mont Serrat.

O modelo de David foi replicado para retratar personalidades locais ilustres, como se pode verificar nos retratos existentes na Associação Comercial, a exemplo dos Presidentes da Província, Pedro Luiz Pereira de Souza (Fig. 123) e Mauricio Wanderley, o Barão de Cotegipe, quando jovem (Fig. 187), além de D. Marcos de Noronha e Britto, o Conde dos Arcos (Fig. 188), e do senador Manoel Alves Branco, o segundo Marquês de Caravelas (Fig. 189).



Figura 187
JOÃO MAURICIO WANDERLEY
E. Muller, 1853
Óleo sobre tela
Associação Comercial da Bahia



Figura 188
MARCOS DE NORONHA E BRITTO
Francisco da Silva Romão, 1854
Óleo sobre tela
Associação Comercial da Bahia



Figura 189
MANOEL ALVES BRANCO
Claude Joseph Barandier, 1854
Óleo sobre tela
Associação Comercial da Bahia

Como se pode ver do conjunto de obras apresentadas, no programa artístico da revolução francesa o rigor formal apela ao rigor moral, estabelecendo-o como princípio para o artista e a sociedade. Em contraponto ao Barroco, a pintura reintroduz a superfície plana e as linhas retas. A linguagem descarta a retórica e a emoção para estabelecer um diálogo de fácil apreensão, convenções simples que permitam a imediata assimilação do significado. Essas características contribuíram para a difusão internacional do Neoclássico.

O historiador Giulio Carlo Argan (1999, p. 14) destaca a racionalidade, no plano intelectual, e a didática, no plano moral, como fatores que tornaram o modelo universal e abstrato, inibindo o desenvolvimento de escolas nacionais ou localizadas:

Com a cultura francesa da revolução, o modelo clássico adquire um sentido ético-ideológico, identificando-se com a solução ideal de conflito entre liberdade e dever; e colocando-se como valor absoluto e universal, transcende e anula as tradições e as "escolas" nacionais. Esse universalismo supra-histórico culmina e se difunde em toda a Europa com o império napoleônico.

Louis Hautecoeur (1964, p. 35) identifica na tipologia neoclássica a busca da beleza fundada na razão, que, adotou naturalmente o arquetipo da arte clássica para alcançar os atributos de unidade e simplicidade: "Reconhecida pelo espírito, essa Beleza é universal e, por conseguinte, necessariamente indeterminada; ela exprime, portanto, não o indivíduo, mas o tipo. Os antigos é que souberam representar essa beleza ideal; cumpre, pois, imitá-los".

A despeito da inspiração nos modelos antigos, no contexto de Salvador, com o Neoclássico, é como se a arte descesse das alturas celestiais, do outro mundo (aquele da transcendência) para sobrevoar a realidade dos humanos. O sobrevôo se faz suavemente. Não se trata ainda de tocar o chão – ainda mais em se tratando da realidade complexa e precária de um país ainda em processo de institucionalização e definições.

Antevê-se, através das telas, apenas uma nesga dessa realidade, uma face apenas, representada por alguns personagens. Estes são mostrados idealmente, como figuras notáveis que se elevaram acima da massa anônima pela sua origem, posição social e virtude moral. Essas foram as medidas adotadas para a atribuição da estatura heróica ou virtuosa na pintura baiana - que também contemplou a prática da beneficência, através dos numerosos retratos de beneméritos. Mas estes geralmente se enquadravam nessas medidas.

Com a sua ampla disseminação, o modelo neoclássico, através do gênero retrato, foi exaustivamente utilizado para fixar a imagem dos ocupantes do topo da pirâmide social, de que resultou uma diluição dos conteúdos edificantes e morais, que constituíram a essência do modelo, conforme fora concebido na França. A idealização é que predominou, através da nobilitação da imagem de todos quanto puderam pagar o preço de um retrato.

O caráter idealizante do modelo explica por que a escravidão não sensibilizou ou mobilizou os artistas baianos (e brasileiros), diferentemente do que ocorreu ao olhar estrangeiro, que registrou esse aspecto gritante através de obras documentais, como as do pintor francês Jean Baptiste Debret, integrante da Missão Francesa; do austriaco Thomas Ender, da expedição de ciências naturais de Spix e Martius; do militar, desenhista e cartógrafo português Joaquim Candido Guillobel; do tenente inglês Henry Chamberlain e do artista alemão Johann Moritz Rugendas, integrante da expedição Langsdorff. (NAVES, 1997, p. 86-111)

Dito de forma direta, a realidade da escravidão não cabia no modelo. A crueldade e a degradação humana não se adequavam aos ideais de beleza nem aos propósitos edificantes. A escravidão representou, efetivamente, um entrave decisivo à aplicação, em regra, dos princípios neoclássicos à realidade nacional, como avaliou o crítico Rodrigo Naves (1997, p. 68-71), no ensaio em que analisa as dificuldades enfrentadas por Debret para desenvolver no Brasil o modelo francês, e que resultaram na sua opção pela pintura documental, como solução para compatibilizar o exercício artístico com a precariedade do meio social:

Decididamente, a existência da escravidão impedia de vez qualquer tentativa de transpor com verdade a forma neoclássica para o Brasil [...] As noções de virtude, heroísmo e exemplo adquiriam pleno sentido histórico – desvinculando-se portanto de uma universalidade vazia e tagarela – apenas quando relacionadas a um movimento revolucionário que, embora tendo raízes sociais bem marcadas, buscava a *regeneração* de toda a sociedade. Artisticamente, essa concepção universalista pedia formas idealizantes, adequadas a uma temática modelar. Como, então, encontrar aqui a mais remota correspondência a todos esses aspectos? Nem reis nem ricos, pobres, pretos ou brancos ofereciam uma base em que apoiar o formalismo moralizador do movimento neoclássico. Onde encontrar virtudes exemplares numa sociedade toda assentada no trabalho escravo, a não ser por meio de um inaceitável falseamento?

Outra realidade contrastante com o ideário neoclássico, o da opressão e confinamento das mulheres na sociedade patriarcal, pelos mesmos motivos não foi registrada na pintura - ainda mais que não esteve na pauta das discussões, como a escravidão. Mas, enquanto os negros estiveram absolutamente ausentes das telas, a população feminina foi razoavel-

mente representada, sob critérios a um só tempo semelhantes e diferenciados daqueles válidos para a inclusão dos homens - qual seja, a origem, posição social e virtude moral. As retratadas, todas integrantes da elite, apresentam uma particularidade: a sua inclusão na galeria se dá estritamente enquanto elemento subsidiário de figuras masculinas, reproduzindo, assim, o esquema dominante na vida social.

O acervo de obras do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia propicia essa constatação. Do total de 168 telas catalogadas em 1975 (REVISTA, 1975, p. 206-283), há 74, aproximadamente, do século XIX. Neste universo há 15 retratos de mulheres, cuja identificação é totalmente vinculada a homens.

O conjunto representa uma imperatriz, uma condessa, duas baronesas (uma das quais é também mãe de visconde), uma mãe de barão, uma irmã de barão, uma filha de barão, uma mulher de brigadeiro, uma esposa de capitão-mor, uma senhora de engenho e duas mulheres de médicos. Há ainda Luiza Amélia Zuane Devoto, retratada em Paris (*igualmente a* Lourenço Devoto), além de Francisca de Assis Viana Moniz Barreto de Aragão, de família nobre baiana, e uma última não identificada.

A identificação através de uma figura masculina é regra também nas demais coleções de retratos femininos, a exemplo dos expostos no Museu de Arte da Bahia. Um olhar mais atento sobre essa produção revela, como traço comum, personagens que não ostentam condecorações nem realizaram feitos exemplares. Sua presença na galeria dos retratados prende-se essencialmente à condição de integrantes da elite.

As mulheres baianas encarnam um tipo social prestigioso, mas não um percurso singular. O que justifica o seu “protagonismo” é o poder, que por herança e/ou matrimônio lhes foi dado portar. O que se destaca nos retratos - às vezes mais do que as retratadas - são as indumentárias, as jóias, a postura senhorial. Representam o poder, porém como figuras secundárias, sem tónus ou história própria.

Assim, são apresentadas através de títulos de nobreza que remetem diretamente aos méritos dos maridos, pais, filhos ou irmãos. Noutras, o sobrenome da família restou como principal elemento de identificação, caso de Ana de Jesus Moniz Viana (Fig. 190) Noutras ainda, a exemplo da “Senhora baiana com leque e mantilha” (Fig. 191), o título improvisado, aparentemente vago, resulta informativo, apropriado mesmo: é a posição social e a riqueza que interessa retratar, e estas se encontram evidenciadas nos adereços e trajés.



Figura 190
RETRATO DE ANA DE JESUS MONIZ VIANA
Pintor não identificado, século XIX
Óleo sobre tela, 100 x 77 cm
Museu de Arte da Bahia



Figura 191
SENHORA BAIANA COM LEQUE E MANTILHA
Cândido Ribeiro, primeira metade século XIX
Óleo sobre tela, 86,7 x 62 cm
Museu de Arte da Bahia

Os vistosos ornamentos se conjugam às ricas vestes que, à exceção do colo, cobrem todo o corpo, revelando a contenção feminina, conforme o modelo social ditava então às mulheres, enquanto coadjuvantes da trajetória dos homens da família e da classe social a que pertenciam. Na expressão fisionômica, o olhar mortífero também chama a atenção, excitando a imaginação a especular sobre as histórias de vida que traduzem.

Observe-se que as mulheres reproduzem perfeitamente - como habitadas a fazer no espaço público - a postura de altivez de seus consortes. Alguns retratos femininos são como cópias dos retratos masculinos correspondentes, diferenciando-se apenas pelos atributos femininos - postos discretamente. É o que se pode observar, por exemplo, nas representações do barão e da baronesa de São Francisco, retratados por Miguel Cañzares (Figs. 139 e 112). A baronesa ainda carrega, na jóia posta ao centro do peito (Fig. 112-a), o retrato do marido, reforçando assim a sua identificação social.



Figura 112-a
Terceira baronesa de São Francisco - detalhe

Na galeria feminina da pintura baiana oitocentista, fogem a esse padrão unicamente as heroínas, aquelas que se destacaram por feitos cívicos. São duas: Joana Angélica e Maria Quitéria, ambas personagens da Guerra da Independência, e também de origem popular - outro fator a diferenciá-las das senhoras da elite. A primeira era originária do meio rural, enquanto a segunda se insere no contexto urbano da Salvador oitocentista.

Firmino Monteiro retratou Joana Angélica na sua experiência-limite, durante a invasão do Convento das religiosas concepcionistas pelas tropas portuguesas. No quadro, ela aparece no flagrante do gesto heróico de reação - que antecede a sua eliminação física pelos militares. Antes desse momento episódico, que a elevou à condição de mártir da Guerra da Independência na Bahia, a soror encarnava um dos papéis reservados às mulheres pela sociedade da época: a de religiosa, enclausurada e invisível atrás dos muros dos conventos.

Sua imagem, nesse quadro, estabelece forte contraste com a contenção que marca os retratos das senhoras baianas. Destemida, ela ousa se afirmar, numa situação impensável de ser vivenciada nos limites presumidamente protegidos do convento, espaço tido como sagrado, intransponível, inatacável. Surpreendida pelo ataque e audácia dos homens armados, ela sai da invisibilidade para interpor o corpo e a voz - tão ocultos na vida clausural - como escudos de defesa da imunidade religiosa.

É curioso como se mesclam a história e a religião, o mundano e o espiritual, o masculino e o feminino, nesse episódio que envolve as duas estruturas institucionais mais fortes à época, a Igreja e o Estado, num momento decisivo para a o nascimento do Estado e da nacionalidade brasileiros. O impacto provocado pela morte da abadessa, à época, e a força com que sua imagem passou à história, devem-se a todos esses simbolismos, que a sensibilidade do artista fluminense foi capaz de perceber e explorar na pintura, potencializando-os com a abordagem edificante do neoclássico, cerca de 65 anos depois.

Uma terceira heroína, Catarina Paraguaçu, não viveu no século XIX, mas foi incluída no panteão das heroínas por uma conjunção de motivos, relacionados à história da cidade, da catequese na Bahia e ainda à influência do Romantismo, que no século XIX estimulava a prospecção e a afirmação de mitos da nacionalidade. Catarina é, dentre todos os personagens femininos (e masculinos), a única de origem étnica diferenciada, representando um grupo não branco, não descendente de europeus.

Compare-se agora aqueles retratos de senhoras baianas com a sua representação (Fig. 192), que Manoel Lopes Rodrigues criou, em 1871⁷, para os beneditinos.



Figura 192
SONHO DE CATARINA PARAGUAÇU
Manoel Lopes Rodrigues, 1871
Óleo sobre tela, 194 x 124 cm
Mosteiro de São Bento da Bahia

De imediato, é a cor da pele, de um moreno forte, que contrasta com a alvura das senhoras. A tez de Catarina já introduz um diferencial na representação. Remete à tribo, aos trópicos, ao sol, ao ar livre - a exposição à natureza e à vida, enfim. De fato, está ali uma mulher que se expôs ao mundo - na sua nudez corporal, em seu estilo original de vida, visceralmente integrado ao ambiente natural, e, depois, num contexto diferente, na relação que passou a estabelecer com a cultura branca ocidental.

Ainda na comparação com as mulheres da elite baiana, repare-se que a profusa saia não impede o observador de adivinhar a feminilidade do corpo, nas formas perfeitamente insinuadas: seios, cintura, ventre, quadris e coxas fazem parte da sua imagem, indicando que ali está uma mulher na sua corporalidade e sensualidade.

Catarina encarna a mulher que ousou o contato com um mundo estranho à sua origem étnica e familiar. Ela realizou passagens, transpôs o portal que demarcava diferenças e

⁷ O Mosteiro de São Bento da Bahia, proprietário da obra, na publicação "400 anos do Mosteiro de São Bento da Bahia" registra o ano de 1871. No "Pequeno Guia das Igrejas da Bahia", Afonso Ruy informa que em 1881 o artista executa para a Igreja da Graça, "a reprodução do seu quadro, então conservado no parlatório do convento e ora na sacrista, apresentando Catarina Caramuru, em vestes européias, de joelhos e mãos postas em posição de êxtase, eliminando o artista a igreja que figura no quadro como motivo alegórico".

fronteiras. Não se uniu a companheiros predestinados dentro do universo da tribo. Aventurou-se, por amor, num mundo que lhe era francamente desfavorável e hostil, e que lhe reservava não mais que três opções - a escravidão, a aculturação ou a resistência. E eis que ela se impôs no mundo dos brancos como figura marcante e depois mito nacional.

É verdade que a afirmação se dá através da união com um herói branco e civilizado, mediante a necessária iniciação em ritos europeus e aceitação tácita do seu novo lugar e papel, como mulher de Diogo Álvares Correia, o Caramuru. No quadro de Lopes Rodrigues, a veste se destaca como marca da sua migração para outro universo cultural e de adesão aos códigos civilizados europeus. Signo visual óbvio da aculturação, a roupa que veste a índia é o elemento que estabelece, em relação à coleção de retratos femininos oitocentistas, sua aproximação com as senhoras baianas.

Do ponto de vista artístico, a obra encerra aproximações entre modelos, própria de períodos de transição. Na sua temática, reúne duas figuras que simbolizam culturas, épocas, mentalidades e estéticas distanciadas no espaço e no tempo. A imagem de Nossa Senhora, símbolo da origem da cristandade, consolidou-se na Bahia, na devoção popular e na iconografia religiosa, na época barroca, entre os séculos XVIII e XIX. Catarina nasce cerca de 1.600 anos depois da Virgem, estreando na iconografia baiana no século XIX, num contexto artístico em que se mesclavam as influências do neoclássico, barroco e romantismo.

A tela retrata esse encontro inusitado entre diferentes sistemas de vida e modelos de representação, unindo o surgimento da Cristandade às origens da formação do povo brasileiro. Destinada a um cliente religioso, lembra os ex-votos com que os católicos retribuem atos prodigiosos dos santos, e exhibe tratamento formal tipicamente barroco. Do canto direito superior emerge, como na aparição relatada pela índia, a imagem de Nossa Senhora, semelhante a tantas encontráveis nas igrejas baianas, tendo abaixo a ermida que Catarina mandou erguer em Salvador para a sua veneração. Tendo Jesus menino ao colo, a Virgem paira entre nuvens róseas, circundada por halo de tons alaranjados.

A tela também pode ser enquadrada no gênero retrato histórico, típico do Neoclassicismo, que apresenta um personagem virtuoso, inserindo na composição símbolos que permitam a leitura dos fatos em que se afirmou o seu heroísmo ou singularidade. Mas o tratamento formal distancia-se bastante do esquema clássico.

O artista é um dos que representaram, na Bahia, a transição para o Romantismo, e Paraguaçu é um dos mitos que conquistaram reconhecimento e visibilidade a partir da valo-

rização que os românticos passam a dispensar aos símbolos nacionais, com destaque para a figura do índio, eleito símbolo da tradição nativista que se desejava construir, para diferenciação da cultura portuguesa

Foi assim, com essa obra eclética, que o autor retratou o sonho atribuído à índia Catarina no século XVII. A habilidade para expressar diferentes referenciais estilísticos numa mesma criação encontra explicação no contexto de transição experimentado pela sociedade baiana nos Oitocentos. Durante aquele século, os pintores vivenciaram e reproduziram as oscilações que marcaram as mentalidades - entre um passado de forte presença da religiosidade e os ideais civilizatórios de ordem e beleza, que introduziram novos pontos de vista sobre o mundo e a realidade cotidiana.

Na produção de muitos pintores baianos daquela época, é possível identificar evidências da transição, através de representações de santos e heróis. Além dos exemplos já apresentados anteriormente, há o de José Rodrigues Nunes, na metade da década. Em 1855 ele pintou, para a procissão do Senhor dos Passos, o painel barroco "Ecce Homo" (Fig. 193) representando o momento em que Pôncio Pilatos apresenta Jesus Cristo aos judeus com as palavras "Eis aqui o homem" (São João, 19:6).

Apenas dois anos depois, Nunes vem a retratar, para a Câmara de Veradores, duas ilustres personalidades da política nacional, o Patriarca da Independência, José Bonifácio, ao lado do Visconde de Cairu, o baiano José da Silva Lisboa (Fig. 194), em estilo caracteristicamente neoclássico. No primeiro, portanto, simbolicamente e formalmente, o artista exalta a santidade, enquanto, no segundo, modela o mito dos heróis virtuosos.



Figura 193
ECCE HOMO
José Rodrigues Nunes, 1855
Óleo sobre tela, 166 x 153,3 cm
Museu de Arte da Bahia



Figura 194
JOSÉ DA SILVA LISBOA E JOSÉ BONIFÁCIO
José Rodrigues Nunes, 1857
Óleo sobre tela, 276 x 190 cm
Câmara Municipal de Salvador

Hauser (2000, p. 450) observou que "na realidade, nunca se deveria falar de um 'estilo do tempo' uniforme dominando todo um período, uma vez que em qualquer momento dado existem tantos estilos quanto os grupos sociais artisticamente produtivos", o que também é ressaltado por Francastel (1982, p. 443):

Para uma dada situação história, não existe uma solução expressiva única. Em nenhum caso uma única forma de estilo se impõe durante uma determinada época num determinado domínio cultural. Sempre formas tradicionais persistem na produção corrente e sempre as novidades, as obras que traduzem os valores duradouros que a sociedade engendra se encontram contestados ou pelo menos isoladas entre as outras.

A coexistência de santos e heróis, a simultaneidade da ocorrência do Barroco e do Neoclássico na pintura baiana oitocentista, além da emergência de influências do Romantismo, já no final do século, renunciando o início de um novo ciclo, revelam, assim, a diversidade de mentalidades numa sociedade em transição, que realizou a seu modo e conforme as suas condições o desafiante ritual da passagem do tempo.

