



Eram os pintores, artistas? | *Kellen Silva*¹

Apresentação

Uma discussão antiga no âmbito da História da Arte brasileira repousa no status do pintor, que aqui residia em meados do século XVIII, início do XIX: ele era um simples oficial mecânico, ou nele repousava a honra de ser considerado um artista, um oficial liberal, que utiliza de todo o seu capital intelectual para criar uma representação imagética?

Eu, como pesquisadora do período, defendo o status do pintor como de artista pleno, de oficial liberal capaz e intelectualmente ativo na construção de interpretações das imagens que aqui chegavam através dos mais variados impressos. Não estou preocupada com a velha questão originalidade x cópia, mas penso mais nos meios de adaptação, na cultura visual predominante na região, nas relações sociais propiciadas pelo trabalho artístico, e, óbvio, pela iconologia das imagens, da sua sobrevivência e, atualmente, na sua resistência perante tantas inovações que aqui aportavam.

Creio que uma coisa precisa ser dita em relação à análise que fazemos sobre a arte colonial brasileira: ela ainda é extremamente eurocêntrica e totalmente analisada levando-se em consideração as balizas europeias para a definição de artista. Gosto de pensar que a nova geração da historiografia da arte brasileira venha se pautando nos discursos decoloniais, para conseguir dar forma à história riquíssima deixada pelos ARTISTAS MESTIÇOS, PRETOS E POBRES que aqui construíram obras de arte que, mesmo no século

¹ Doutora em História pela UFMG. Professora da Rede Estadual de Minas Gerais. Professora Substituta do Cefet-Mg - Campus V



XVIII e XIX já encantavam os olhos dos próprios viajantes estrangeiros.

No meio dessas moradas tão pobres fica-se admirado de ver uma igreja bastante grande para o lugar e muito bem conservada. O interior corresponde ao aspecto externo; é bem iluminado e ornado não só com dourados, mas ainda com pinturas muito superiores as que se viam, nessa época, nas nossas igrejas de campo melhor cuidadas. Parece que há no país muita devoção a virgem da Conceição, pois existe na sua igreja grande número de pequenos quadros, que representam curas operadas milagrosamente por sua intercessão. Esta Igreja não é a única que se vê na vila da Conceição. Por mesquinha que seja, possui ainda outra menor que a primeira. A mania de multiplicar as igrejas foi geral na província das Minas, e o era ainda mesmo por ocasião da minha viagem. Teria sido mais cristão que se formassem associações para melhorar a sorte dos negros libertados, quando não mais podem prover a própria subsistência, ou para impedir que tantos jovens se tornam vadios, e tantas raparigas prostitutas.²

61

Dessa forma, o presente artigo deseja apresentar uma possível "escola de artes" florescendo na região da comarca do Rio das Mortes durante o final do século XVIII e início do XIX, encabeçada por homens de talento e distinção para a sociedade em que se encontravam inseridos. O Alferes Manoel Victor de Jesus, o Tenente Joaquim José da Natividade e o

² SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem às nascentes do Rio São Francisco e pela Província de Goyaz.** Tomo I. São Paulo: companhia editora nacional, 1937, p.128.



Capitão Venâncio José do Espírito Santo são exemplos daquilo que a historiografia ainda insiste em chamar de oficiais mecânicos ou artesãos, mas que aqui denomino como grandes pintores, mestres e expoentes de um estilo vitorioso na cultura visual da região de Minas Gerais.

Eram os pintores mineiros, artistas?

Manuel de Araújo Porto Alegre foi um dos primeiros intelectuais do Brasil a pesquisar e valorizar os artistas que viveram e atuaram no período colonial. Porto Alegre era pintor e membro do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro, tendo em sua vasta biografia a oportunidade de ter sido aluno e amigo de Jean Baptiste Debret.

Esse intelectual brasileiro, ativo nas primeiras décadas do século XIX, acabou desenvolvendo interesse em escrever sobre a História da Arte brasileira levando em consideração os artistas que atuaram no período colonial. Manuel de Araújo Porto Alegre não foi um primeiro autor decolonial ou fez uma análise do tipo por considerar que o Brasil possuía uma História da Arte, mas foi um dos que buscou entender e analisar as obras construídas no Brasil colonial como algo que precisava ser valorizado, mesmo que ele julgasse que essa valorização deveria ser medida pela regra eurocêntrica daquilo considerado belo ou formalmente aceito.

Nessa perspectiva, Manuel de Araújo Porto Alegre dividiu a Arte Brasileira em três fases ou curtos períodos: Colônia, Reino e Império. O intelectual queria compreender o estado da arte do artista no período em que se encontrava inserido, o Império, bem como criar uma memória artística do Rio de Janeiro, por isso precisou se aprofundar, conhecer e escrever sobre a arte que antecedeu o momento imperial, e essa arte pregressa era a colonial.

De acordo com Letícia Squeff, Manuel de Araújo Porto Alegre “concebia seu objeto, assim de uma perspectiva assemelhada



a uma *história social das artes*, numa postura sincronizada com as ideias sobre arte de seu tempo³”, por isso associou a arte brasileira aos períodos históricos vividos como se fosse uma prerrogativa para se tornar um país civilizado.

Determinado em resgatar *os nomes ilustres nas artes, nomes de artistas que honraram a terra em que nasceram*, Porto Alegre sabia, sem dúvida nenhuma, que era uma tarefa complicadíssima resgatar os homens que compunham a escola primitiva fluminense. Para Squeff, a real dificuldade não residia em um levantamento prosopográfico ou de enumerar as obras com vestígios documentais que fornecesse autoria, mas ao fato desses pintores não se enquadrarem entre os “homens ilustres” do período colonial⁴.

De fato, os artistas do período colonial não proviam das camadas abastadas, eram em sua maioria homens pretos e pardos. Contudo, ao afirmar que esses homens, mestiços e brancos pobres, possuíam ocupações pouco valorizadas, a historiadora se pauta em uma velha historiografia que enxerga tanto o mestiço quando o trabalho manual de forma pejorativa. Trabalhos no campo da História Social apontam que muitos artífices e artesãos alcançaram boas somas de pecúlio, bem como distinção em seu meio social. Carlos Lima é um desses historiadores que demonstram que era possível, individualmente, alcançar a distinção

³SQUEFF, Letícia. **O Brasil nas letras de um pintor**. Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879). Campinas: Editora Unicamp, 2004, p.142.

⁴SQUEFF, Letícia. O Brasil nas letras de um pintor, p.142



financeira através da realização do trabalho manual na região do Rio de Janeiro⁵.

Os artistas e artífices realmente não provinham das camadas mais abastadas da sociedade, pelo contrário, eram fruto das camadas baixas e médias desse meio social. Além disso, aprenderam o ofício com base na observação e convivência com o mestre no atelier, o que para muitos configura falha, mas apesar disso, acredito que era possível os mais talentosos pintores ascenderem às camadas abastadas e distintas através do talento e das redes sociais pré-estabelecidas no universo do trabalho.

Uma das grandes dificuldades de Porto Alegre, descritas por Letícia Squeff, se refere às especialidades e suas ausências. Muitos eram os pintores que exerciam, além do ofício das tintas, o risco e o entalhe, o que denota um aprendizado informal. Mas mesmo sendo informal, como acontecia na Idade Média, não podemos renegar o status de artista a esses homens que produziram uma arte original embasada na observação e na prática. Foram esses elementos, bem como o conhecimento iconográfico, que contribuíram para o desenvolvimento do talento e o seu reconhecimento em solo colonial.

Muitos ainda podem afirmar que os pintores coloniais não eram artistas, simplesmente pelo fato dos mesmos terem aprendido informalmente o ofício, de não serem abastados e, principalmente por serem mestiços. Ainda existe um certo apego à ideia de que a escravidão não permitia ascensão social ou reconhecimento do talento do indivíduo mestiço. Os artistas, principalmente os pintores, possuíam grandes chances de ascender socialmente e financeiramente, visto o lugar privilegiado da imagem e da visualidade nessa sociedade. Para os contratantes não importava a

⁵LIMA, Carlos A. M. **Artífices do Rio de Janeiro** (1790-1808). Rio de Janeiro: Apicuri, 2008, p.212.



existência de uma liberdade criacional ou o exercício da simples cópia, o que era importante era a forma final da encomenda. Se bem feita, muito provavelmente o artista não seria preterido por ser preto, pardo ou mulato⁶.

Manuel de Araújo Porto Alegre foi um dos pioneiros a pensar o pintor colonial como artista, mas diferentemente do intelectual do século XIX, não quero promover *a todo custo* o artífice a artista. Existiam elementos importantes que corroboram a ideia do pintor ser reconhecido como mestre, intelectual e professor em seu meio social⁷. Não queremos *projetar simples forros e artesãos em artistas*, justamente porque eles não eram simples, eram homens de talento e com redes sociais bastante sólidas para, caso fosse, se afastarem do universo da escravidão.

Assim, esses homens de talento trabalhavam nos canteiros de obras, agregando a si escravos e aprendizes, perpetuando o ensino informal das artes do pincel. Será que esses elementos seriam suficientes para pensar a existência de uma *escola de arte* na região da Comarca do Rio das Mortes?

⁶Sobre o lugar social do artista e sua formação intelectual: PIFANO, Raquel Quinet. **O Estatuto social do artista na sociedade colonial mineira**. Locus, Revista de História, v. 4, n. 2, Juiz de Fora, 1998, p.124. Sobre o lugar social do artista de acordo com sua formação intelectual e qualidade de cor. SQUEFF, Leticia. **O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)**, Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004, p.143.

⁷ Todos esses elementos são discutidos em SILVA, Kellen Cristina. **O caminho das flores: estudo iconológico sobre a “Escola de artes do rio das mortes” e o modelo intencional de encomenda - Minas Gerais** (c.1785 - c.1841). Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências humanas, 2018.



Acredito na possível existência da escola artística do Rio das Mortes embasada nas pistas deixadas pelo aprendizado rotineiro, na observação dos companheiros de ofício e na leitura dos gravados europeus. A cópia não era problema, bem como a inovação dentro de um contexto pré-estabelecido também não. Ser de qualidade mestiça não era impedimento de distinção e um trabalho mecânico não significava um lugar rebaixado na pirâmide social. A trajetória de Natividade, Jesus e Espírito Santo são exemplos de um reconhecimento social e do talento, de trocas e de aprendizagem, bem aos moldes daquele apresentado por Porto Alegre para a escola fluminense.

No artigo quero demonstrar o talento desses artistas utilizando para tanto o modelo intencional de encomenda⁸ que me ajuda a compreender como as artes do período propiciaram a difusão de intenções através das imagens. As obras escolhidas evidenciam a existência de uma cultura visual comum bem como de uma escola de arte informal embasada no trânsito e na mestiçagem cultural existente nos canteiros de obras. São esses elementos que nos levam a responder a pergunta que nomeia esse artigo de forma positiva: sim, acredito que os pintores coloniais eram artistas.

A religiosidade como inspiração

Isto posto, apresento o modelo intencional de encomenda, que foi pensando para que eu pudesse indagar a imagem religiosa como um artefato artístico produzido por um indivíduo, que mesmo religioso, se desvencilha da ortodoxia por não vivenciar em seu cotidiano as regras impostas pela instituição. Alguns desvios das

⁸O modelo intencional de encomenda, por si, compreende e interpreta a grande parte das adaptações, acréscimos e decréscimos iconográficos como uma liberdade do artista perante o modelo estipulado. Analisar a iconografia é compreender que esses homens eram sim artistas, se o fator para defini-los for somente originalidade e “qualidade”, no sentido que já apresentamos. Dizer que não eram notáveis ou que a formação informal não contribuía para a realização de obras de atributo, é levar o olhar descompromissado com a história para o passado. Um mestiço não era artista? Um negro não poderia ser livre? São esses anacronismos, que se repetem nos trabalhos voltados para a análise da arte colonial do Brasil, que refutamos em nossa tese.



regras religiosas intervinham diretamente na sociabilidade e vivência desses homens e mulheres no ambiente colonial, outros nem tanto.

A imagem religiosa desperta interesse porque traz consigo a sobrevivência de inúmeras formas, de inúmeros sentimentos que se mesclam em um novo significado comum, que retrata tanto o momento que foi produzida quanto a sua própria versão do passado. Enxergar essas minúcias na imagem requer cuidado e sensibilidade, bem como conhecimento iconográfico e histórico. Explicar a presença e execução de imagens no interior das igrejas não é simplesmente demonstrar a inspiração da gravura europeia e dizer que determinados tons da paleta foram utilizados porque os artistas eram mestiços. Cuidado e sensibilidade são necessários para conjugar informações distintas, de campos de conhecimento díspares, afinal o cotidiano é feito de várias imbricações e mesclas.

Sugerir que a iconografia da cultura visual do rio das mortes é apenas fruto da influência das gravuras e dos artistas que percorreram Minas Gerais é ingênuo, reducionista e insensível. Apontar a mestiçagem e a ausência de academias de arte como elementos que inviabiliza a existência de verdadeiros artistas no mundo colonial é ser desonesto com toda a história e extremamente preconceituoso.

Contudo, também é desonesto afirmar que a iconografia religiosa é trabalhada *apenas* para atingir uma intenção pessoal ou de determinados grupos dominantes, levando os aspectos sociais e econômicos para a dianteira. Se analisamos uma obra de arte



pertencente a um ambiente religioso, logicamente sua função primeira é a de exprimir toda uma religiosidade. Se o artista possui fé na instituição que o contratou, a obra vai transpor essa visão individual do artista atrelada a intenção do comitente, que é, primeiramente, a de retratar a fé. As intenções que aparecem relacionadas ao universo mundano são consequências, justamente porque não podem ser dissociadas de nossos mais profundos desejos e aparecem, mesmo que de forma contida e imperceptível, em tudo o que realizamos. Essa realidade não é diferente para o artista.

Analisando o contexto do espaço mestiço que caracterizava Minas Gerais à época dos artistas analisados, conjeturo sobre os temas iconográficos que permeiam a cultura visual do Rio das Mortes. Todos eles se entrelaçam em um espaço comum, que pode ser definido como o da salvação. As escolhas iconográficas variam de artista para artista, mas a premissa continua a mesma: o lugar que todos desejam compartilhar após a morte é justamente o Céu, ou ainda o Purgatório, para os mais realistas. O culto a São Miguel e almas é um bom indicativo desse “prêmio de consolação” para os pecadores, visto que seu culto foi e ainda é um dos mais populares em Minas Gerais⁹.

Se os pintores da cultura visual do Rio das Mortes compartilhavam do mesmo espaço e, conseqüentemente, do mesmo ardor pela salvação das almas, a interpretação iconográfica será bem distinta. Enquanto encontro Manoel Victor de Jesus focado no Antigo Testamento, Joaquim José da Natividade se encontra fixo na figura de Jesus, ou seja, no Novo Testamento. Por sua vez, Venâncio José do Espírito Santo emprega esquemas iconográficos hagiográficos, pintando partes da vida de Jesus – isso, sem nos

⁹Ver: CAMPOS, Adalgisa Arantes. **As irmandades de São Miguel e as Almas do Purgatório: culto e iconografia no setecentos mineiro**. Belo Horizonte:C/Arte, 2013.



referirmos à pintura de teto da igreja matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João Del Rei, que apresenta elementos muito específicos da hagiografia de vários santos ali representados.

69 O ambiente sociocultural da região em que se encontram tais obras é essencial para analisarmos a iconografia escolhida por cada artista. O levantamento da biografia desses homens se faz essencial nesse exato momento porque me permite justapor a vida social com a vida artística. A religiosidade é algo intrínseco aos indivíduos, não à religião, que é uma instituição que demanda a seus seguidores diversas regras. Através da biografia dos pintores e da análise da iconografia, tentei enxergar os elementos que poderiam pertencer ao artista, como indivíduo nascido e criado dentro de uma cultura religiosa e as intenções espelhadas nas escolhas iconográficas demandadas pelos comitentes. Cabe ressaltar que quando digo *intenções espelhadas* não significa que podemos conjecturar sobre as reais intenções dos comitentes, podemos apenas supor sobre suas intenções, visto que para realmente compreender o porquê dessas escolhas, outras fontes seriam vitais, com sua ausência, apenas conjecturo sobre.

Quanto aos aspectos formais, esses sim de vital importância para a caracterização da Escola de Artes da Comarca do Rio das Mortes, eles são indissociáveis dos aspectos iconográficos, visto que a destreza em realizar determinados símbolos contribui para a observação e fixação da mensagem da imagem.



Bibliografia

CAMPOS, Adalgisa Arantes. **As irmandades de São Miguel e as Almas do Purgatório: culto e iconografia no setecentos mineiro**. Belo Horizonte:C/Arte, 2013.

PIFANO, Raquel Quinet. **O Estatuto social do artista na sociedade colonial mineira**. Locus, Revista de História, v. 4, n. 2, Juiz de Fora, 1998.

SQUEFF, Leticia. **O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)**, Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

LIMA, Carlos A. M. **Artífices do Rio de Janeiro (1790-1808)**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem às nascentes do Rio São Francisco e pela Província de Goyaz**. Tomo I. São Paulo: companhia editora nacional, 1937.

SILVA, Kellen Cristina. **O caminho das flores: estudo iconológico sobre a “Escola de artes do rio das mortes” e o modelo intencional de encomenda - Minas Gerais (c.1785 - c.1841)**. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências humanas, 2018.