

PINTORES, POLICROMIA E O VIVER EM COLÔNIA

CÉLIO MACEDO ALVES*

No momento em que se dá uma ênfase enorme aos aspectos da policromia aplicada à imaginária, impõe-se como uma importante questão a ser abordada o papel do artista responsável por esse tipo de serviço, ou seja, o pintor. E mais especificamente do pintor atuante em Minas Gerais durante o período colonial.

É sabido que no caso da imaginária e também da talha são necessários dois tipos de ações diferentes, mas complementares, realizadas por oficiais distintos: antes, a do escultor/entalhador, e, depois, a do pintor/dourador. Importante salientar, neste sentido, que nem sempre a segunda ação seguia de imediato a primeira. O que se constata na documentação disponível é que a finalização da grande maioria das obras, com a aplicação da policromia e do douramento, demorava meses e às vezes anos a fio após o término da escultura ou do entalhe na madeira. O ouro e as tintas usadas nessa última fase, quase sempre importados, implicavam em gastos enormes para os encomendantes - as confrarias -, o que explica, em parte, essa defasagem na conclusão dos serviços.

Compreende-se também, em decorrência disso, por que em muitas igrejas mineiras retábulos e decoração em talha ficaram só na madeira - ou na base de gesso - sem nunca terem recebido o tratamento pictural final. Situação que, de certa forma, não deve ter agradado às confrarias da época, desejosas em ver suas igrejas revestidas de ouro e ricamente pintadas com as "finas tintas do reino", como geralmente exigia-se no termo de contratação da pintura e douramento da obra.

No caso da imagem, o uso da policromia tornava-se mais imperativo ainda, pois as cores aplicadas na carnação e estofamento transmitiam um aspecto mais "natural" às figuras, além, é claro, de dar maior significação iconográfica e simbólica.

Assim, as cores das vestes e a carnação são elementos pictóricos importantes que a imagem recebe após o trabalho meticuloso do escultor, complementando-a e, por conta disto, insuflando-lhe um ar de realismo que traduz-se na dimensão pela qual ela deva ser admirada e venerada.

Mas quem eram esses pintores que atuavam nessa etapa conclusiva e decisiva de uma obra de talha e de escultura? Para o caso mineiro, serão os mesmos que nos legaram as belas pinturas perspectivísticas de forro que tanto admiramos hoje em dia: um Manoel da Costa Ataíde, um João Batista de Figueiredo, um



Manoel Ribeiro Rosa
Painel da sacristia (c. 1790)
Igreja de Nossa Senhora do Rosário
Ouro Preto/MG
Detalhe - São João

* Doutor em História Social



Autógrafo de Antônio Coelho Lamas (1750)
Arquivo da Casa Setecentista - IPHAN
Mariana/MG

Manoel Victor de Jesus, um Manoel Ribeiro Rosa, um Francisco Xavier Carneiro e tantos outros cujos nomes já são conhecidos ou que estão por se conhecer.

A título de exemplo, registre-se o caso, já bem divulgado, de Manoel da Costa Ataíde, que, dentre os inúmeros serviços executados em sua longa carreira de pintor, contabiliza a carnação e policromia de imagens das capelas dos Passos de Congonhas do Campo, complementando com maestria realística a expressividade escultórica que lhes imprimiu o gênio de Aleijadinho. Como Ataíde, todos os outros pintores acima citados também tomaram por atividade esse tipo de serviço, fato evidenciado pelos registros contábeis lançados nos livros das inúmeras confrarias, espalhadas pelos mais longínquos rincões da Capitania.

É sobre esses oficiais, então, o assunto a ser focado neste curto ensaio. Não exatamente sobre os pintores que executaram aquelas magníficas pinturas nos forros das igrejas mineiras - obras mestras com certeza, através das quais são eles hoje devidamente reconhecidos e admirados. Mas é sobre o dia-a-dia desses artistas da arte da pintura, em que o exercício de seu ofício tinha de ser dividido com uma série de outras preocupações, explicáveis pelos percalços do que foi o viver em colônia, onde afloravam com maior intensidade as condições econômicas, sociais, étnico-raciais e religiosas das pessoas.

Nesse cenário, o processo para se "produzir" um pintor torna-se longo e muito penoso. Caminha-se por uma longa jornada e, mesmo após alcançar um reconhecimento considerável do público e encomendantes da época, nenhum pintor se sentiria confortável para exercer com plena capacidade a sua arte.

Pierre Francastel¹ nos alerta que a obra de arte traz em seu bojo o vestígio de um embate entre o artista que a realizou e aquele que a contratou. Poderíamos avançar um pouco mais e afirmar que ela exprime ainda um embate entre o pintor e seus próprios temores, suas aspirações e suas convicções; entre o pintor e o seu meio social. Assim, pode-se afirmar que a obra de arte surgida nas Minas assinala um choque estético, ético, moral e, em alguns casos, até anárquico.

É isso o que passaremos a analisar a partir de agora, baseados em alguns documentos interessantes; alguns já conhecidos, pelo menos em parte, mas pouco explorados. Serão utilizados aqui de uma forma diferente, e, como já apontamos antes, não para ilustrar a obra, mas para indicar como esse artista foi moldado para produzir algo de grandioso e belo, equacionando os seus embates do cotidiano.

Um primeiro grupo de documentos nos relata algo sobre o penoso processo de aprendizagem dos pintores.

O Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência, em Ouro

1. FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982, p. 27.

Preto, guarda um interessantíssimo e volumoso processo (*Cód. 185, Auto 2535, 1º ofício*), que tem por autor o pintor nativo João Batista de Figueiredo² e por réu o pintor português Manoel Rabelo de Souza.³ Tudo se inicia no ano de 1771, quando o autor cobra do réu uma quantia de 36 oitavas de ouro devidas por pinturas executadas.

Manoel Rabelo de Souza, por sua vez, defende-se alegando que João Batista, na época em que fez as pinturas, era seu aprendiz e como tal não tinha direito a jornais. Como prova, apresenta uma cópia de um contrato de aprendizagem firmado entre ele e o pai do autor. Esse importante contrato, talvez o único que se conhece em Minas Gerais, está datado do ano de 1760. Nele se detectam rastros bem claros da prática de aprendizagem, naquele momento ainda vigente em todo reino.

Ali se verifica que o pai, Antônio Lopes de Figueiredo, entrega, por assim dizer, o seu jovem filho aos cuidados de Rabelo de Souza e a outro "artífice da arte de pintor" (Anastácio de Azevedo Correia Barros), para que estes ensinassem ao filho a arte da pintura, por um período de seis anos. Estabelece-se ainda que ao pai fica a obrigação de "vesti-lo, calçá-lo e tudo mais", restando aos mestres apenas a tarefa de "ensiná-lo, doutriná-lo e sustentá-lo". Também se ajusta que, caso o filho venha a faltar "por malícia sua" ou induzido por outros, o pai se obriga a buscá-lo e conduzi-lo novamente aos professores. A pena estabelecida para o caso da falta do filho aprendiz é de "seis tostões" por dia.

Ajuste que está bem em sintonia com as obrigações de aprendizagem ou "contratos de servidão", encontrados em Portugal,⁴ onde ficava rigidamente estipulado o papel de cada um: ao mestre, caberia ensinar os fundamentos e a prática da pintura e/ou douramento, conforme fosse sua especialidade - se pintor a óleo, a têmpera ou somente dourador -, em um período que podia variar de três a nove anos, incluindo o fornecimento de cama, roupa, alimentação e educação -, o ler e o escrever; ao aprendiz cumpria servir o mestre com total obediência, preparar pincéis e moer pigmentos para preparo das tintas, executar pequenas tarefas do ofício e outras de índole servil; ao pai ou responsável pelo jovem ficava a obrigação de um pagamento ao mestre, no ajuste do contrato, de certa quantia de dinheiro. As sanções previstas para o não-cumprimento da obrigação também eram acordadas, principalmente para o caso de o aprendiz fugir ou ser liberado do ensino antes do prazo estabelecido, e a pena podia ser a prisão.

Manoel Rabelo de Souza, não contente apenas com essa prova, procura contestar a acusação de João Batista narrando fases de seu aprendizado, tentando demonstrar com isso a sua insubordinação para com o mestre (a despeito disso, o relato serve para indicar, nas entrelinhas, o quão penoso e tortuoso era o



Manoel Ribeiro Rosa
Forro da sacristia (1805)
Igreja da Ordem Terceira do Carmo
Ouro Preto/MG
Detalhe - Nossa Senhora e anjo

2. João Batista de Figueiredo é mais conhecido pelas belas pinturas que executou nas igrejas de Nossa Senhora de Nazaré e de Nossa Senhora do Rosário, ambas localizadas no distrito de Santa Rita Durão, em Mariana. Cf. o meu artigo: "Pintura e aprendizagem: o caso exemplar de João Batista de Figueiredo". Revista *Telas & Artes*, Belo Horizonte, Ano III, n.º 15, nov./dez., 1999.

3. Pintor que arrematou obras importantes de pintura e douramento em algumas das principais igrejas mineiras: igreja matriz Santa Bárbara (1752); igreja matriz de Catas Altas (1760), Catedral Sé de Mariana (1760), igreja de Santa Ifigênia do Alto da Cruz, em Ouro Preto (1768), igreja matriz de Santa Rita Durão (1772). Faleceu em outubro de 1775.

4. Ver exemplos desses contratos em: ALVES, Natália Marinho Ferreira. *A arte da talha no Porto na época barroca*. Porto, Arquivo Histórico/Câmara Municipal do Porto, 1989 e SERRÃO, Victor. *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983.



João Batista de Figueiredo
Forro da nave (c. 1778)
Igreja de Nossa Senhora de Nazaré
Santa Rita Durão/MG
Detalhe - S. Gregório Magno

intinerário de um aprendiz).

Inicialmente, e sempre em sua versão, Manoel Rabelo diz que, após a morte do pai, ocorrida pouco tempo depois de firmado o contrato, João Batista não quis mais cumprir o ajuste, rebelando-se contra o mestre, que teve que recorrer aos capitães-do-mato para trazê-lo de volta à sua custódia.

Mais tarde, estando eles em uma obra no Mosteiro de Macaúbas (em Santa Luzia), João Batista é acusado pela Madre Superiora de ter furtado os sangüíneos do cálice; imediatamente o mestre o submete ao castigo de açoite, obtendo assim a confissão de que trazia no pescoço, dentro de um saquinho, os objetos roubados. Três dias após esse episódio, João Batista foge para Vila Rica, onde é preso a mando do governador da Capitania na época e enviado para o Rio de Janeiro.

Algum tempo mais tarde, depois de retornar da prisão, ainda na versão de Rabelo de Souza, João Batista vai para Vila Rica e procura novamente a casa do mestre. Ali ele é reaceito para terminar de cumprir seu período de aprendizagem, trabalhando com Rabelo em algumas obras importantes na vila, dentre elas a pintura do forro do teto da nave da igreja do Rosário do Alto da Cruz (Santa Ifigênia).

A versão oferecida por João Batista, em sua réplica, e corroborada por testemunhas, inclusive por algumas produzidas pelo próprio réu, difere da que foi apresentada por Manoel Rabelo. No tocante a sua "fuga" do aprendizado, principalmente, Figueiredo alega que esta se deu em virtude de seu preceptor não ser pintor e sim apenas mestre dourador. Sendo assim, não poderia lhe ensinar sobre a arte da pintura, porque "ninguém pode ensinar o que não sabe". Ponto, aliás, consensual no depoimento das testemunhas, que afirmaram que Rabelo de Souza "é só mestre dourador, não sabe coisa alguma da arte da pintura, e nas obras que toma para si, por arrematação ou por ajuste, chama oficiais da arte de pintura e só administra as obras". Desse modo, no entender de João Batista, o réu enganou seu pai ao tê-lo aceito por aprendiz, pois não professava a arte de pintar. Por isso, confessa ter deixado o falso mestre e ir tomar aula com o pintor Antônio Martins da Silveira,⁵ este, sim, um "professor da arte de pintar".

O caso do aprendizado referido é o do tipo em que o aprendiz, geralmente na fase de adolescência, era entregue aos cuidados de um mestre competente, estabelecendo-se para isto, como se constatou, um contrato entre o professor e o pai ou tutor do garoto. Todavia, podia ocorrer também ser o mestre o próprio pai. Fato, aliás, em que se dispensava a elaboração de um contrato, por se tratar de "filhos da arte", como se denominava na época.

Existe um documento, no Arquivo da Casa Setecentista de Mariana (*Cód. 18, Auto 526, 1º ofício*), que exemplifica bem essa outra modalidade de aprendizado. Trata-se do caso do pintor pardo

5. Pintor atuante em Minas Gerais entre os anos de 1761 a 1771. Executou obras nas igrejas de Nossa Senhora das Mercês e Perdões, em Ouro Preto; na primitiva capela de Nossa do Carmo de Mariana; nessa cidade ainda executaria a sua mais importante pintura, o forro da capela do Seminário, geralmente datada de 1782; no entanto, através de um testemunho prestado no processo em questão, datado de 6 de junho de 1771, constata-se que, por essa altura, Antônio Martins já havia falecido.

Antônio Coelho Lamas, que, por volta de 1750, aprendia com o pai, o português João Coelho Lamas, a arte da pintura.

João Coelho, um pintor atuante na região de Mariana na primeira metade do século XVIII, falece em 1750. Recorrendo ao seu inventário constata-se que este deixa para o filho, com 16 anos nessa época, o seu repertório de tintas e pincéis. Dentre as tintas legadas destacam-se o verdete, o alvaiade fino, o anil, o jalde amarelo, a sinopla, a flor de anil e o carmesim, além de brochas.

Um dado curioso no inventário é que o filho faz um "termo de abstenção" da herança deixada pelo pai, tendo em vista que uma das obrigações para legar era a quitação da dívida referente ao material de pintura, especialmente as tintas, que alcançavam um elevado preço, cujo valor o herdeiro não possuía. O termo vai assinado pelo filho, cuja assinatura, ainda em tenra idade, revela a mão bem treinada para o desenho e a pintura de um jovem aprendiz que vinha sendo cuidadosamente preparado pelo pai.

O segundo grupo de documentos traz informações importantes sobre as condições de vida dos pintores, confortável para alguns poucos, precária para a grande maioria.

No lado dos privilegiados encontra-se Manoel da Costa Ataíde, que conseguiu grande prestígio como pintor, o que lhe possibilitou reverter parte da fama alcançada em um certo acúmulo de bens. Assim parece indicar o seu inventário, datado de 1832. Ali encontra-se arrolada uma boa quantidade de bens, destacando-se alguns imóveis, escravos, mobiliário, imagens de santos, livros, instrumentos musicais, jóias, prataria, armas e muita tralha doméstica.

No outro oposto encontrava-se o pintor pardo Manoel Ribeiro Rosa. Não tão famoso nem tão prestigiado quanto Ataíde. Pertencia à Irmandade de São José dos Homens Pardos de Vila Rica e, em uma informação contida no Censo de 1806, declarava residir próximo à "Ponte Seca e ruas do Bonfim", na mesma vila. No seu ofício, executou os seguintes serviços: na igreja de São José, a pintura e douramento de toda a capela-mor (entre 1779-1783); na igreja do Rosário a pintura e douramento dos retábulos e ainda os painéis do forro da sacristia (entre 1784-1790); na igreja da Ordem Terceira do Carmo, a pintura do forro da sacristia (c. 1805); e, fora de Ouro Preto, toda pintura e douramento da igreja do Rosário dos Pretos de Santa Bárbara (início século XIX até 1808, ano de sua morte).⁶

Constata-se, assim, um conjunto razoável de obras pictóricas, que revela um pintor que praticava uma pintura de muito boa qualidade, como pode ser verificado nas sacristias do Carmo e Rosário de Ouro Preto. No entanto, tal qualidade não conseguiu livrar Ribeiro Rosa de alguns embates no seu cotidiano, principalmente das constantes dívidas que o perseguiram.



João Batista de Figueiredo
Forro da capela-mor (c. 1792)
Igreja de Nossa Senhora do Rosário
Santa Rita Durão/MG
Detalhe - S. Gregório Magno

6. Cf. meu artigo: "Manoel Ribeiro Rosa: genial, injustiçado e florido". Revista Telas & Artes. Belo Horizonte, Ano II, nº 10, jan./fev., 1999.

Também no Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência encontra-se uma curiosa ação (*Cód. 273, Auto 5462, 1º ofício*), em que o autor, José Alves Pereira Carneiro, "administrador" de uma botica, cobra de Manoel Ribeiro Rosa a quantia de 23 oitavas, referentes a várias compras feitas em seu estabelecimento.

No processo estão inseridos os bilhetinhos, num total de 20, registrando o material comprado pelo pintor, a data (de 1787 a 1788) e os valores de cada compra. A maior parte das compras constantes nos bilhetes é de tintas que o pintor adquiria para as obras que vinha realizando na vila. As tintas geralmente adquiridas eram: o carmim, o alvaiade fino e grosso, a flor de anil fino, o vermelhão, a sinopla, o maquim, as fezes de ouro, as nacas de pingo e, além delas, o óleo de linhaça, o verniz de charão, o mercúrio, o gesso grosso, a goma graxa e a pelica.

Um terceiro grupo de documentos contém informações importantes para analisarmos como choques inter-raciais, motivados pela diferença de estamentos sociais que coloca em posições opostas o pintor e os encomendantes da obra, podem aflorar de forma contundente no trabalho do artista.

Retornemos uma vez mais a Manoel da Costa Ataíde. Em 1826, Ataíde encontra-se movendo uma ação contra os irmãos mesários da Irmandade do Rosário dos Pretos da cidade de Mariana, alegando que estes lhe deviam ainda uma parcela da quantia referente ao ajuste da pintura e douramento da igreja (*Arquivo da Casa Setecentista de Mariana, Cód. 239, Auto 5972, 2º ofício*).

Na defesa, os irmãos mesários procuram demonstrar que Ataíde não havia cumprido com o contrato ajustado entre eles, desrespeitando alguns itens propostos para a execução da pintura e do douramento, e, por conta disto, a obra valeria menos do que tinha sido acordado anteriormente. Uma das provas apontadas é a de que em algumas partes da obra, onde deveria ir o ouro, o pintor se valera da "oca amarela" para imitá-lo. Alegam ainda que o pintor só agiu dessa maneira por se tratar de uma "obra de negro". O procurador da irmandade chega a afirmar, em seu depoimento, que "não duvida que o autor seja bom mestre para pintura de brancos, porém na obra deles, réus, por ser de pretos, obrou ao contrário". Acusam também Ataíde por certo descaso com a pintura, deixando-a por longos períodos ao cuidado somente de seus aprendizes - entre os quais o seu filho Francisco de Assis -, ficando, nessa ausência, a trabalhar nas obras da igreja dos terceiros carmelitas de Ouro Preto, que são brancos.

Existe ainda um quarto grupo de documentos, que não será aqui objeto de análise devido à exiguidade do espaço. São documentos que trazem dados interessantes para se compreender como os nossos pintores mantinham-se informados sobre a arte da pintura na isolada capitania mineira.