

## A contribuição baiana na formação da arte regional

Nós etnólogos procuramos descobrir demasiadamente a origem externa dos nossos elementos culturais, desprezando freqüentemente a contribuição interna. Em outras publicações já mostramos que muitos pratos da cozinha baiana não nos vieram de fora, mas foram formados pela mulher baiana, como a canjica, a feijoada e outros pratos considerados caracteristicamente baianos.

O homem radicado na Bahia foi menos ativo do que a mulher nas suas contribuições na formação da nova cultura baiana; êle colaborou muito mais de

maneira passiva, quando esperávamos dêle o contrário. E isso se deu em vários campos. Fiquemos, por hoje, no campo da arte baiana.

Muitas coisas que nós encontramos na arte baiana, atribuímos demasiadamente aos artistas capazes e incapazes que trabalharam na boa terra; examinando mais detalhadamente os documentos, vemos que o primeiro aspecto nos enganou.

Sabemos que, em inúmeras ocasiões, provadas por documentos, êles apresentaram plantas muito superiores às que foram

realizadas. Foi devido a intervenção de mesários de Ordens Terceiras e Irmandades que se modificaram os "riscos" primitivos, apresentados por mestres de obras, entalhadores e pintores, embora os empregadores fossem leigos no assunto.

Vamos ver alguns exemplos práticos.

a) No que diz respeito às plantas baixas das igrejas baianas, observamos uma falta quase absoluta de contribuição baiana. Tanto os frades e padres como as Ordens Terceiras e as Irmandades foram, neste ponto, ultraconservadores. Não temos nenhuma igreja na Bahia que apresente planta baixa barrôca em formas ovais, como são frequentes em Minas Gerais. Os baianos conservaram durante as fases do barroco e do rococó as formas retilineares renascentistas com uma teimosia incrível. Que na planta baixa da matriz da Conceição da Praia aparece a forma octogonal mais progressista, foi devido à influência alemã que ela revela, como provamos em outro lugar. As Irmandades e Ordens Terceiras baianas foram, neste ponto, tão conservadoras que, mesmo abandonando as antigas três naves do românico e gótico, ainda conservadas na igreja de São Francisco, não eliminaram as duas naves laterais, mas apenas transformaram-nas em depósitos de andores e vestiários. As igrejas baianas assim continuaram a apresentar por fora dimensões respeitáveis, quando, por dentro, o espaço reservado ao culto

era bem reduzido; é só lembrar as igrejas do Bonfim, de Sant'Ana, de São Domigos, da Ordem 3.<sup>a</sup> do Carmo e de outras.

Mas esta estagnação no campo das plantas básicas não deixa de ser regional, resultando certamente do fato de a Bahia ter sido a sede do Governo central, até 1763; por isso era o centro de conservantismo, ao passo que Minas Gerais, tanto no campo político como no artístico, neste campo, tomou a dianteira à Bahia. Basta lembrar os nomes de Tiradentes e do Aleijadinho. As plantas ovais, atribuídas a este último, são várias<sup>(1)</sup>.

b) No que se refere às plantas das fachadas baianas, observamos o mesmo conservantismo, embora com algumas exceções como a Ordem 3.<sup>a</sup> de São Francisco e o portal do Paço do Saldanha que apresentam formas barrôcas no meio da regra renascentista. E se os frontispícios das igrejas do Pilar e do Rosário dos Pretos de Pelourinho ainda apresentaram alguns motivos decorativos assimétricos característicos ao rococó, no entanto nenhuma fachada baiana aceitou formas arredondadas, como isso se deu em vários casos nos templos mineiros<sup>(2)</sup>. É só lembrar as igrejas de São Francisco de Assis e de Nossa Senhora do Rosário, de Ouro Preto.

Quando os mineiros, na sua maioria, ainda confiavam na capacidade profissional de seus construtores, na Bahia conservou-se esta confiança apenas nas Irmandades pobres. As Ordens

Terceiras e Irmandades grã-finas da Bahia já tinham perdido, no séc. XVIII, esta confiança e se meteram a modificar as plantas apresentadas pelos construtores. Assim aconteceu que as Irmandades mais ricas, na Bahia, têm a apresentar os frontispícios mais pobres, ao passo que as Irmandades pobres possuem as fachadas mais ricas.

Aduzimos dois exemplos disso.

Quando se fez a fachada da matriz de Sant'Ana, Felipe de Oliveira Mendes, construtor de longa experiência e que fizera anteriormente a do Pilar, apresentou o seu "risco". Entretanto, devido à insistência de alguns mesários, teve que modificar tanto os enfeites em cima das portas laterais como das janelas. Isso não contribuiu para melhorar, mas para piorar o seu aspecto geral. Além disso, a fachada de Sant'Ana ficou prejudicada com o emprêgo teimoso de pedra de cantaria de Itapagipe, já superado por volta de 1750. Predominou porém a opinião bairrista de alguns mesários; e o frontispício de Sant'Ana vai ser o primeiro a desaparecer devido à fraqueza do arenito baiano, como já se observa hoje em dia no portal do meio. Felipe de Oliveira Mendes, tanto por ser português de origem, como por conhecer por mais de 30 anos de experiências baianas a fraqueza desta pedra, nunca a teria recomendado<sup>(3)</sup>.

O segundo exemplo é a construção da fachada atual da igreja do Rosário dos Pretos do Pelourinho. Os mesários, antigos

escravos e crioulos, entregaram o feitiço deste frontispício ao mestre de obras, Caetano José da Costa, em 1781. Entretanto, não se meteram a querer modificar o "risco" por êle apresentado. Deixaram-lhe plena liberdade, cômscios da sua incapacidade de opinar. O resultado desta atitude modesta foi uma das melhores fachadas que se encontram na Cidade do Salvador. Os pretos analfabetos deram uma lição eficiente aos brancos arrogantes<sup>(4)</sup>.

Coisas análogas aconteceram na edificação de templos de frades. No século XVII, tanto os beneditinos como os franciscanos tinham nas suas fileiras arquitetos formados e de vastas experiências profissionais; é só lembrar os nomes de Frei Macário de São João e de Frei Francisco dos Santos.

O primeiro não foi apenas o autor da planta da Igreja e de mosteiro de São Bento, embora o último nunca se acabasse de construir e na primeira a cúpula só fôsse terminada na segunda metade do Século XIX; mas os beneditinos respeitaram até o fim essencialmente a planta de Frei Macário. E o mesmo fizeram os mesários da Santa Casa da Cidade do Salvador, ao construir, depois da morte do mesmo frade, o claustro desenhado por êle<sup>(5)</sup>.

Frei Francisco dos Santos ainda foi mais eficiente. Chegado à Bahia, em fins do século XVI<sup>(6)</sup>, tornou-se o criador do estilo arquitetônico dos franciscanos brasileiros. Embora as

suas construções não chegassem até os nossos dias, contudo, conventos franciscanos da Bahia, como o da Vila de São Francisco do Conde, feito pelo irmão carnal de Frei Francisco dos Santos, e os de Paraguaçu e de Cairu, construídos logo em seguida, conservam nas fachadas de suas igrejas o estilo característico do frade arquiteto e escultor. Mas, quando os franciscanos, em 1708, começaram a construção da sua nova igreja na Cidade do Salvador, não lhe respeitaram os característicos do seu estilo. Os frades do século XVIII já eram demasiadamente bairristas e convencidos de sua cultura superior em relação aos frades portugueses do primeiro século da colonização brasileira, que até acharam ter feito uma planta muito melhor do que a primitiva de Frei Francisco dos Santos. E, no entanto, revelaram que eram autodidatas superficiais e sem cultura suficiente para invocações culturais. Nem perceberam no seu orgulho de Superiores de terem feito regresso em comparação com a planta bem equilibrada do seu antecessor lusitano. Não podiam negar a sua influência; mas não eram bastante inteligentes para despistar o seu plagiado, introduzindo enfeites barrocos, trabalhando só com tesoura e cola, sem saber dar harmonia ao nóvo frontispício. Assim continuaram a predominar as linhas retas renascentistas quando quiseram construir uma igreja barrôca. Que no interior conseguiram dar um aspecto

barroco, foi devido a sua abstenção na decoração que entregaram a entalhadores profissionais.

Na igreja dos jesuítas (atualmente Catedral) observamos a mesma deformação da fachada. Embora já começada a sua construção, em 1657, o frontispício ainda sofreu profundas modificações, em 1679. Tanto a fachada da antiga igreja dos jesuítas em Coimbra como a do antigo colégio dêles em Santarém podem ter servido de modelos. Ambas possuíam fachadas bonitas; mas nenhuma delas tinha tórres na frente. A de Coimbra apenas tinha uma tórre mais para trás, possuindo porém boas proporções. Na fachada baiana os jesuítas colocaram esta tórre com as mesmas dimensões da de Coimbra, sem perceber que o frontispício mais alto exigia tórres mais elevadas para não perder a harmonia do conjunto. Foram também os Superiores que impuseram esta fachada deformada pelo teimosia de autodidatas. Os que não recebem o bom-gôsto como o dádiva dos deuses no berço não o adquirem na vida.

Os carmelitas calçados não foram mais felizes do que os jesuítas e franciscanos. Foi Frei Manoel da Madre de Deus Bulhões, baiano de nascimento provincial e superior do Convento do Carmo durante vários anos, quem desenhou a planta de sua igreja nova, começada em 1790. Copiou vários elementos arquitetônicos em manuais de arquiteteura, sem conseguir im-

primir-lhes harmonia (?), ficando ainda prejudicado pelo fato de a torre ser construída apenas em fins do séc. XVIII. Assim, a fachada da igreja do Convento do Carmo é das mais desarmoniosas que existem na Bahia.

c) No que se refere às obras de talha podemos aduzir outros tantos exemplos.

Neste campo vemos terem sido os frades mais prudentes do que na arquitetura, talvez devido à crítica dos religiosos mais idosos ao observarem a nova fachada da igreja de São Francisco. Entregaram a direção da decoração interior a profissionais.

Os mesários de Ordens Terceiras e Irmandades, homens menos cultos ou até analfabetos, não se convenceram da necessidade de maior modéstia neste campo, embora não faltassem discussões deste gênero, como as que conhecemos da Ordem 3.<sup>a</sup> de São Domingos, quando se deu a forma definitiva ao presbitério e se colocou o primeiro retábulo da capela-mor. Manoel Antunes Lima, então Prior da Ordem, mas prêso à cama, não pôde impedir que os mesários deformassem a planta primitiva, evidentemente traçada por êle, pois era Medidor da Câmara e um dos mestres de obras mais importantes da primeira metade do século XVIII<sup>(8)</sup>.

E estas Irmandades e Ordens Terceiras renovaram as obras de talha quase cada geração, embora sem necessidade, ao passo que os frades conservaram de-

corações interiores, feitas nos séculos XVII e XVIII.

Foram os jesuítas os únicos frades a introduzirem nas obras de talha motivos decorativos baianos, como o cacau e o caju que encontramos na Catedral. Ainda se podiam acrescentar as figuras de índios que introduziram os franciscanos como cariátides nos dois altares laterais maiores na igreja de São Francisco. As outras Ordens religiosas como as Irmandades e Ordens Terceiras contentaram-se com a repetição estereotípica europeia das fôlhas de acanto e da videira.

Dos numerosos contratos que possuímos neste campo, observamos no mais antigo, de 21 de novembro de 1656, que os mesários da Santa Casa não somente prescreveram ao imaginário Francisco Fernandes os motivos decorativos a serem empregados, mas até a madeira. Em tempos posteriores sempre se usava nas obras de talha cedro, ao passo que aí se exige o emprego de paraíba, madeira branca, até hoje muito freqüente nas matas pouco distantes da Cidade do Salvador. Será que foi o nascente bairrismo baiano que mandou empregar esta madeira, por ser exclusivamente brasileira, embora semelhante ao olmeiro? Pois, já em fins do séc. XVI, era bem conhecido o cedro baiano, embora Gabriel Soares de Souza<sup>(9)</sup> já soubesse ser uma espécie diferente de cedro do Velho Mundo. Mas estas madeiras eram moles e por isso fáceis de serem esculpidas;

e, cortadas na lua certa, não entrava nelas o cupim, a grande praga brasileira, desconhecida na Europa. Tratou-se de dois altares a serem feitos na nova igreja da Santa Casa, o altar-mor e o lateral de S. Antônio. Ambos deviam ter quatro colunas (embora com dimensões diferentes), revestidas com fôlhas de videira; no primeiro devia ficar no espaço para dois painéis (um maior e outro menor), pois, no altar-mor, ainda davam preferência a quadros, ao passo que no altar lateral de S. Antônio já se empregava imagem. Não se fala, porém, em planta apresentada pelo entalhador. É bem provável ter-se tomado como modelo qualquer fachada e retábulo de igreja portuguesa em estilo renascentista. No presente caso, o frontispício já estava feito; e o entalhador devia empregar no retábulo do altar-mor as mesmas colunas e os mesmos motivos decorativos que já se encontravam esculpidos em pedra na fachada, conforme as regras do plateresco, pela primeira vez empregada na Bahia na igreja da Santa Casa e não na da Ordem 3.<sup>a</sup> de São Francisco, como geralmente se pensa<sup>(10)</sup>.

No século XVIII, foram geralmente os mestres entalhadores que apresentaram as plantas dos retábulos. Mas não faltaram casos como no do feitio do primeiro altar-mor da igreja do Bonfim, entre 1752-1753, em que os mesários deram ao entalhador Antônio Mendes da Silva um "risco" para êle ter uma idéia como desejavam que fôs-

se feita a obra<sup>(11)</sup>. E o dito entalhador era um dos melhores do seu tempo, pois, em 1747, já fizera o primeiro altar-mor da igreja de São Domingos<sup>(12)</sup>. E, em 1755, fabricou o retábulo da capela-mor da igreja da Lapa, existente até os nossos dias, embora com o frontal já modificado em estilo neoclássico<sup>(13)</sup>. O mesmo entalhador, em 1763, ainda enfeitou o fôrro da capela-mor da Santa Casa com obras de talha; mas aí se diz expressamente que êle apresentou o "risco" para êste fim<sup>(14)</sup>. Que no caso do Bonfim, foi-lhe apresentada a planta, podia-se atribuir à pouca experiência profissional que então possuía; pois, em anos anteriores, entre 1838-1839, consertara apenas o altar lateral de Santa Teresa na igreja do Convento do Carmo<sup>(15)</sup>. Mas, em 1735, o mesmo mestre já revestira as parcelas da capela-mor da Santa Casa com obras de talha "na forma do risco que apresentou"<sup>(16)</sup>. Que a Irmandade da igreja do Bonfim lhe impôs a planta, a meu ver, foi devido à intervenção do fundador do culto do Senhor do Bonfim na Bahia, o comandante aposentado de uma nau da Índia, Teodozio Rodrigues de Faria. Êste homem, em 1748, fêz um reposteiro para a igreja da Santa Casa<sup>(17)</sup> por 45\$180, preço muito alto para uma coisa dessas, mesmo fornecendo também o pano, o que permite a conclusão de êle ter sido antigamente carpinteiro do navio; mas, mesmo avançando a Capi-

tão de Mar-e-Guerra, êle conservou este *hobby* e se meteu a desenhar uma planta do altar-mor da igreja do Bonfim.

É um dos raros casos em que conseguimos descobrir quem dos mesários achou ter competência para fazer prescrições a um mestre entalhador de fama. Mas, como fundador e benfeitor, naturalmente tinha direito a apresentar uma sugestão sua. Pena é que o dito altar-mor não chegou até os nossos dias. Quer-me parecer, porém, que o antigo altar-mor da igreja do Bonfim ainda influenciou o atual retábulo da capela-mor do mesmo templo, embora o "risco" do novo altar tenha sido assinado pelo entalhador Antônio Joaquim dos Santos<sup>(18)</sup>. Nos outros altares laterais, feitos em estilo neoclássico por vários entalhadores e pelos melhores que então havia na Cidade do Salvador, o "risco" é tão fraco que só o predomínio da opinião dos mesários explica a sua pobreza artística, não havendo desta vez entre êles nenhum capaz de opinar sobre o assunto.

d) No que diz respeito à escultura de imagens, a contribuição baiana foi antes negativa do que positiva.

Tanto no século XVIII como no século XIX, quando se renovava a obra de talha de uma igreja, quase nunca se cuidava da renovação das imagens no novo estilo artístico; e isso por dois motivos. Quando se terminava a obra de talha, o cofre estava vazio e não permitia a despesa notável de mandar fa-

zer novas imagens. Em segundo lugar, muitas imagens antigas eram consideradas milagrosas e os devotos não iam permitir o seu afastamento. Assim aconteceu que algumas imagens renascentistas atravessaram as restaurações em barroco e rococó, sendo ainda conservadas nos altares neoclássicos; e já que o primeiro e o último destes estilos são parecidos, o antigo tornara-se novamente moderno e as imagens nem parecem ser deslocadas. É o que aconteceu com a imagem de Nossa Senhora da Ajuda, feita no século XVII. Em 1842, um dos melhores entalhadores daquele tempo, Joaquim Francisco de Matos Rozeira, fez a nova obra de talha em estilo neoclássico<sup>(19)</sup>.

Foi muito mais positiva do que negativa esta tendência conservadora do que a revolucionária que se manifestou na Ordem 3.<sup>a</sup> de São Francisco, mandando a Manoel Inácio da Costa desbastar imagens barrôcas para transformá-las em neoclássicas<sup>(20)</sup>, em 1834; os mesários consideravam "grosseiras" as imagens antigas, como reza o contrato. E coisas dessas ainda aconteceram em anos bastante recentes, quando se mandou fazer coisa igual numa imagem antiga e preciosa de Nossa Senhora da Luz, existente na antiga capelinha de Pituba e que tinha sido feita pelo famoso escultor beneditino do século XVII, Frei Agostinho da Piedade; acharam que era uma Madona demasiadamente "bochechuda".

Do outro lado, no decorrer do século XIX, ainda foram fabricadas inúmeras imagens barrocas, embora em época do florescimento do neoclássico, pois os baianos gostavam de santas curvilíneas. As poucas imagens em estilo rococó existentes na Bahia ficaram restritas aos conventos, devido à influência estrangeira nestas Ordens.

As Irmandades e Ordens Terceiras baianas nunca chegaram a perceber bem a diferença existente entre o barroco e o rococó. Aplicaram nas obras de talha apenas alguns motivos decorativos assimétricos; mas não perceberam a atitude teatral como coisa característica nas imagens em rococó. Assim, não creio ter sido escultor baiano o autor anônimo (ou os autores) das imagens maravilhosas de São Pedro de Alcântara, da igreja de São Francisco, e de Cristo na coluna da flagelação, no Convento do Carmo. Ou foram importadas estas imagens na Bahia ou passaram por aí escultores europeus geniais. Mesmo um Francisco das Chagas, o célebre "cabra" baiano, não teria sido capaz de fazer tais imagens; de Manoel Inácio da Costa nem se fala.

Francisco das Chagas, sem dúvida, foi o maior escultor baiano. Mas não chegou a desenvolver bem o seu talento inato devido às circunstâncias baianas. Em primeiro lugar, não passou por escola, talvez nem primária; ao menos por ora não conhecemos nenhuma assinatura dele. Entretanto seria pos-

sível que não assinou o contrato na Ordem 3.<sup>a</sup> do Carmo para êle fazer as três imagens do Cristo morto, sentado na pedra e carregando a cruz<sup>(21)</sup> porque era mulato. E de Minas Gerais sabemos positivamente que Irmandades de gente branca não deixavam assinar gente de cor nos seus livros de atas. Com o sangue africano que trazia nas veias, êle herdara de seus antepassados grande habilidade para escultura. Não sabia procriar imagens novas. Copiar, porém, imagens antigas ou mesmo modelo humano preparado para isso, era com êle. Assim saíram boas as três imagens de Cristo, encomendadas pela Ordem 3.<sup>a</sup> do Carmo. A mesma coisa já não se deu com a Madona, destinada ao altar-mor da mesma Ordem. Ainda se saiu bem com o Menino Jesus no colo da Madona, porque usou modelo vivo para isso. Tal caso, porém, já não se deu com a figura de Nossa Senhora, pois nenhuma mulher branca ia servir de modelo a um escultor de cor. Os preconceitos raciais na Bahia, no século XVIII, ainda eram fortes, como resulta de um montão de papéis velhos, existentes na mesma Ordem 3.<sup>a</sup> do Carmo, que possuem o título "Inquirições". Assim, aconteceu tanto nesta imagem como na figura de Nossa Senhora da Piedade, existente na igreja da Barroquinha, que Francisco das Chagas fracassou na elaboração de figuras femininas por falta de modelos vivos; o Cristo morto, deitado no colo desta mesma Ma-



dona da Barroquinha, é uma escultura boa, porque de modelos masculinos não havia falta.

Vemos, pois, que a falta de colaboração da mulher baiana não permitiu a plena evolução do maior escultor baiano, no período colonial.

Tal caso já não se deu com outro escultor, Félix Pereira Guimarães. Não conhecemos a origem deste artista, cuja atividade se estendeu desde 1765-1805 e ao qual se atribui o feitiço da imagem de Nossa Senhora da Conceição existente na igreja de São Francisco, inúmeras vezes copiada posteriormente por escultores menos hábeis, mas sem nunca alcançar a perfeição do mestre. Se ele imaginou esta imagem é pouco provável, pois era antes de tudo entalhador e vivia principalmente disso; encomendas de esculturas eram raras na Bahia, ao menos daquele tempo, quando ainda predominavam painéis na boca de retábulos e não imagens. Sua obra principal, a imagem de Nossa Senhora da Conceição da igreja de São Francisco, não é mais aquela que era até uns 28 anos atrás quando foi encarnada novamente, mas por um homem que não conhecia os segredos da encarnação. E as esculturas baianas perdem ou ganham com a encarnação.

Na tradição oral do povo baiano ainda figura como bom escultor Manoel Inácio da Costa. Foi a opinião pública e não a crítica artística que lhe atribuiu esta fama não merecida. E esta voz do povo atribuiu-lhe sem razão o feitiço das

imagens de São Pedro de Alcântara, da igreja de São Francisco, e do Cristo morto, da Ordem 3.<sup>a</sup> do Carmo. Hoje conhecemos várias imagens feitas por Manoel Inácio da Costa e que foram identificadas na base de documentos. Não há entre elas nenhuma de valor extraordinário. Da sua oficina, situada junto à matriz de Sant'Ana, saíram inúmeras imagens de dois palmos de altura, tanto destinadas a igrejas como principalmente a nichos de casas particulares. Ainda ultimamente pudemos identificar como trabalhos deste gênero as imagens de São Joaquim, Sant'Ana, Nossa Senhora Menina, de S. José, de Santo Antônio e de São Gonzalo de Amarante, existentes nos altares laterais da igreja do Bonfim<sup>(22)</sup>, umas bastante bonitas, outras menos, conforme a encarnação antiga conservada ou não. Mas trata-se de imagens copiadas em série por seus oficiais que trabalhavam na sua "fábrica" de santos. O mestre nem chegou a ver muitas delas: mas o filho pobre de Cairu enriqueceu com isto e o povo baiano lhe atribuiu a fama de grande artista quando não mereceu esta fama.

A colaboração do povo baiano foi outra vez mais negativa do que positiva. E não surgiu na Bahia um escultor genial semelhante ao Aleijadinho de Minas Gerais. O ambiente cultural baiano cortou as asas a Francisco das Chagas e as Parças negaram-lhe a paternidade pro-

criadora que o escultor mineiro recebeu no berço.

e) Na pintura baiana a contribuição regional, até o fim do século XVIII, foi muito reduzida. Mesmo se um ou outro pintor baiano chegou a se formar na Metrópole, foram casos muito isolados. Foi o que se deu com Teotônio da Franca Fiúza que, em 1689, voltou do Reino<sup>(23)</sup>. Mas já que estava muito orgulhoso do seu diploma, podemos afirmar sem hesitar que êle pintava à maneira portuguesa, sem introduzir inovações artísticas, embora nenhum dos seus painéis viesse até os nossos dias.

Do outro lado, também não podemos classificar como pintura baiana os numerosos quadros existentes pintados por autodidatas puros, como frades que, por passatempo, se dedicaram a êste campo, sem preparo técnico. O que êles criaram nos Conventos de São Francisco e do Carmo não era arte erudita nem arte popular. Mostra apenas a falta enorme de artistas verdadeiros e de dinheiro para buscar outros na Europa. Que os ricos Terceiros do Poverello de Assis, por volta de 1727, mandaram buscar "um insigne pintor", José Pinhão de Matos, na cidade do Pôrto, para pintar a sua igreja recém-construída, foi um caso raro. E os Terceiros do Carmo logo se aproveitaram da sua presença para contratá-lo também<sup>(24)</sup>. Naquele tempo, ainda não queriam pintura baiana, mas pintura portuguesa.

Os frades até se contentavam com pintura executada por

"analfabetos" neste campo artístico, o que mostra o nível cultural baixo de alguns Superiores, como os do Convento de São Francisco. Queriam construir e decorar para a eternidade; mas permitiram a pintores improvisados que contassem no teto da nave da igreja de São Francisco a vida de Nossa Senhora e na sacristia a vida de São Francisco, trabalhando junto dêles artistas bons, pintando figuras vigorosas de anjos na igreja e bustos de Mártires e Santos no teto da Sala do Capítulo. Certamente foi em parte devido à falta de dinheiro que permitiram tais coisas, esperando por dias melhores para apagar tais pinturas improvisadas, como se fez no Convento de Santa Tereza. Mas homens de cultura equilibrada dificilmente iam permitir uma coisa dessas; preferiam que ficassem em branco os tetos em caixotões do que mal pintados. Que a Sala do Capítulo do Convento de São Francisco recebesse dois quadros excelentes em rocóco junto do altar, foi obra do acaso quando um artista excepcional passou por aqui ou já vieram prontos os painéis da Metrópole. E que os franciscanos entregaram a José Joaquim da Rocha a decoração do teto da portaria, mostra novamente a falta de cultura do Superior responsável, pois não se podia aplicar pintura em perspectiva num teto tão baixo. Que o pintor aceitou a encomenda, não deve ter sido vantagem financeira, mas apenas vontade de mostrar aos baianos

o que êle sabia. Em tempos anteriores, pintores de fama, mas de fibra, iam-se recusar a colaborar em tais compromissos, como sabemos de Antônio Rodrigues Braga que, em 1733, não terminou a pintura do côro da Santa Casa, porque defendeu o ponto-de-vista artístico da necessidade de uma segunda cornija em pedra bruta na nave e não em madeira<sup>(25)</sup>. Preferiu prejudicar a sua obra do que sacrificar a sua convicção artística. As Irmandades e Ordens Terceiras, que eram os empregadores principais dos pintores na Bahia, não perdoavam tais teimosias, cujo significado verdadeiro êles não entendiam.

Em 1769, os mesários da Irmandade da igreja da Saúde entregaram a Domingos da Costa Filgueira a pintura em perspectiva do teto da nave, preterindo José Joaquim da Rocha, embora êste pedisse um preço mais baixo do que o primeiro e provávelmente teria feito um trabalho melhor do que aquêle<sup>(26)</sup>. Certamente, o primeiro tinha um protetor mais forte na Irmandade do que o segundo, que era mais nôvo o homem, ainda pouco conhecido na Bahia.

Mas já naquele tempo (como hoje em dia), a proteção na Bahia valia mais do que conhecimentos, colaboravam os baianos de nôvo mais negativa que positivamente na pintura baiana do período colonial.

Acresceu a outra circunstância de os empregadores fornecerem aos pintores as estampas que

deviam ser copiadas, fazendo até depender a aceitação da obra terminada do agrado ou desagrado dos mesários. Em tal ambiente só proliferavam os pintores de quarta categoria que copiassem servilmente estampas antigas ou que, ao menos no começo de sua carreira, se sujeitassem aos caprichos dos empregadores. Uma vez adquirindo fama, arranjavam mais facilmente outras encomendas, como aconteceu a José Joaquim da Rocha. Depois de êle ter pintado o teto da nave da Conceição da Praia, tornou-se célebre e teve que aumentar a sua empresa com gente nova para tomar conta das numerosas encomendas que lhe confiaram. E seus discípulos mais importantes, José Teófilo de Jesus e Antônio Joaquim Franco Velasco, ainda se aproveitaram da fama do mestre, não lhes faltando encomendas.

Estes três pintores geralmente são considerados os melhores da chamada "Escola Baiana", não que introduzissem um nôvo estilo caracteristicamente baiano, mas porque cada um dêles criou de certa maneira um estilo próprio. Coube naturalmente o maior merecimento a José Joaquim da Rocha que, aos poucos, conseguiu livrar-se da intromissão dos mesários, acabando de lhes impor o seu gôsto e sua maneira característica de pintar, embora formada sob a influência de vários grandes pintores europeus, principalmente italianos. Mas êle não copiou a nenhum, formando aos

poucos suas figuras características de Deus Padre, de Cristo, de Nossa Senhora, de São José, etc., repetindo-as em várias igrejas baianas e formando um estilo tão próprio que se podem identificar quadros não documentados por recibos, apenas na base do seu estilo e de suas figuras características. Não assinou nenhum dos seus quadros; e já conseguimos identificar mais de 50.

José Teófilo de Jesus, que seguiu mais o estilo do mestre, assinou vários de seus painéis, acrescentando em alguns até que êle os inventou, quer dizer que fez a sua composição, como observamos na igreja do Bonfim. Não conseguiu, porém; imitar o mestre na pintura em perspectiva, e onde o tentou (como na Ordem 3.<sup>a</sup> do Carmo da Cidade do Salvador) fracassou.

Antônio Joaquim Franco Velasco especializou-se mais em retratos; mas suas figuras vigorosas de Apóstolos e Evangelistas, como de Cristo nas diversas fases da paixão, também o colocam entre os melhores pintores baianos que não copiavam estampas antigas mas procriaram painéis individuais novos. Era pintura baiana erudita que podia concorrer com outras escolas.

Podia-se pensar e esperar que, uma vez emancipada a pintura baiana, continuasse a avançar neste caminho, tanto mais que não existia então Escola de Belas-Artes. Não se deu, porém, is-

so. Recaimos no mesmo método do período colonial.

Quando, entre 1860-1862, José Rodrigues Nunes pintou vários quadros para a nave da igreja do Passo, num dêles ainda copiou servilmente a parte superior da Transfiguração de Rafael. Era protegido do Vigário de Freguesia, Vicente Ferreira de Oliveira, homem rico que emprestava dinheiro à Irmandade do Santíssimo Sacramento da mesma matriz, impondo, porém, a condição que êle escolhesse os artistas a serem encarregados das obras projetadas. Voltou ao proteccionismo antigo, embora numa forma melhor do que se praticava anteriormente, pois um Padre geralmente tinha melhor cultura geral do que mesários analfabetos (27).

Entretanto, em outras igrejas continuava a ser praticado o mesmo proteccionismo pelos mesários. Assim, em 1888, a Ordem 3.<sup>a</sup> de São Domingos deu preferência ao pintor baiano José Antônio da Cunha Couto, preterindo o artista espanhol, radicado na Bahia e pintor muito superior, Miguel Navarro J. Cañisares; assim, as paredes de São Domingos receberam painéis muito mediocres, quando podiam possuir obras de arte de qualidade bem superior e pelo mesmo preço (28).

São algumas considerações que acabamos de apresentar na base de documentos antigos. Já podemos afirmar não existir mais segrêdo sôbre o processo

da aculturação no campo da arte. A contribuição baiana, neste campo foi muito mais negativa do que positiva, baseando-se mais na proteção arbitrária do que na solução objetiva de artistas, enriquecendo a Bahia mais na quantidade do que na qualidade de obras artísticas. Os artistas não podiam trabalhar como apreenderam, mas como lhes prescreveram alguns homens teimosos, sem cultura suficiente para opinar sobre isso.

Devemos, pois, retificar a opinião demasiadamente propagada de se atribuir a falta de obras artísticas de primeira e segunda categoria à falta de artistas, quando frequentemente estes existiam e estavam esperando por encomendas; mas os empregadores, por falta de cultura, não sabiam escolher os melhores artistas. Davam preferência aos bajuladores e aos pro-

tegidos por pessoas de prestígio social. Mesma a fundação da Escola de Belas-Artes não modificou esta atitude do povo baiano. Havia artistas bons, mas dava-se preferência aos inferiores porque o nível cultural do povo não melhorou.

Nós, hoje em dia, achamos uma coisa absurda que leigos em arquitetura modificassem as plantas de construtores experimentados, que davam preferência a maus pintores quando havia artistas excelentes à espera da encomenda. E, no entanto, presenciemos nos nossos tempos o mesmo choque absurdo entre empregadores e empregados de nível cultural bem diferente.

A pesquisa objetiva tira as conclusões das premissas provadas. A ciência é dura e não favorece o bairrismo. O cientista não deve ser escravo de ninguém. Deve procurar apenas a Verdade.

CARLOS OTT

1 Cf. Santos, Paulo F. *Subsídios para o Estudo da Arquitetura Religiosa em Ouro Preto*. Rio de Janeiro, 1951. ilus. 143, 134.

2 *Ibid.*, ilus. 135, 136.

3 "Térmo de resolução que se tomou em Mesa para efeito de se ajustar a obra do frontespício da nossa Igreja com o mestre Filipe de Oliveira Mendes". In: Salvador. Igreja de Sant'Ana. Arquivo. *Livro de Acordãos*. Ms. F 23r-24v.

4 "Escritura de débito, obrigação e hipoteca que fazem os juizes e mais Irmãos da Mesa da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário da Baixa dos Sapateiros a Cactano José da Costa, mestre pedreiro, da quantia de 3.609\$864 reis

que prometeu satisfazer em pagamentos de 200\$000 anuais e lhe aplicam também tôdas as esmoladas que forem deixadas em testamentos ou fora dêles". In: Bahia. Arquivo Público. *Livro de Notas de Tabeliães, 1779-1781*. Ms. v. 122, F 371r-372r.

<sup>5</sup> Cf. Ott, Carlos. *A Santa Casa de Misericórdia da Cidade do Salvador*. Rio de Janeiro, 1960. p. 34-6.

<sup>6</sup> Ott, Carlos, cop. O Livro dos Guardiães do Convento de São Francisco. *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*. Salvador, 69: 4, 1943. "O 2.º prelado e guardião foi o Irmão Frei Francisco dos Santos, filho da Província e um dos primeiros Religiosos que dela vieram; religioso muito pobre, exemplar e muito apartado das conversações de seculares; tinha grande talento para obras, por ser bem visto na Arte de Arquitetura e para fazer Imagens de barro, como fez muitas na Província e algumas na Custódia. Traçou esta Casa e começou a obra e no seu tempo se fez muita parte dela. Foi Guardião o restante tempo do dito Custódio".

<sup>7</sup> "Térmo de conserto, doação e contrato que fizeram o Reverendo Padre Provincial e o Reverendo Padre Prior e os mais Religiosos Mesários do Convento de Nossa Senhora do Monte do Carmo desta Cidade com o Prior e mais Irmãos da Terceira Ordem da mesma Senhora e do Monte do Carmo". In: Salvador. Ordem 3.ª do Carmo. Arquivo. *Livro II dos Assentos da Ordem, 1660-1709*. Ms. F 364r-368v.

<sup>8</sup> Salvador. Ordem 3.ª de São Domingos. Arquivo. *Livro do Tombo*. Ms. F 79v-78r, 77v, 77r-v.

<sup>9</sup> Souza, Gabriel Soares de. *Tratado Descritivo do Brasil em 1587*. 3.ª ed. São Paulo, 1938. p. 240, 251.

<sup>10</sup> Ott, op. cit. nota 5, p. 40-2.

<sup>11</sup> "Térmo por que nos ajustamos com o Mestre entalhador Antônio Mendes da Silva, a fazer o nôvo retábulo da Capela-mór do Senhor do Bomfim, na sua nova Igreja de Monserrate". In: Salvador. Igreja do Bomfim. Arquivo. *Termos da Irmandade do Sr. do Bomfim, 1747-1819*. Ms. F 8r-v.

<sup>12</sup> Salvador. Ordem 3.ª de São Domingos. Arquivo. *Livro II do Tombo*. Ms. F 3v-4v.

<sup>13</sup> Alves, Marieta. *Convento da Lapa*. Salvador, 1953. p. 12.

<sup>14</sup> Ott, op. cit. nota 5, anotação 289.

<sup>15</sup> Salvador. Ordem 3.ª do Carmo. Arquivo. *Receita e Despesa, 1730-1748*. Ms. F 53r.

<sup>16</sup> Ott, op. cit. nota 5, anotação 251.

<sup>17</sup> Ibid., p. 77.

<sup>18</sup> Salvador. Igreja do Bomfim. Arquivo. *Receita e Despesa, 1809-1829*. Ms. F 22v.

<sup>19</sup> Salvador. Igreja da Ajuda. Arquivo. *Receita e Despesa, 1796-1850*. Ms. F 10r.

<sup>20</sup> Alves, Marieta. *História da Venerável Ordem 3.ª da Penitência do Seráfico Padre São Francisco da Congregação da Bahia*. Salvador, 1948. p. 66.

<sup>21</sup> "Termo de ajuste que se fez pela Meza da Venerável Ordem 3.ª do Carmo com Francisco das Chagas, Mestre escultor, para a factura de tres imagens que se manda fazer para a procissão do enterro do Senhor". In: Salvador. Ordem 3.ª do Carmo. Arquivo. *Resoluções de 1709-1744*. Ms. F 41. — Ibid. *Receita e Despesa, 1754-1766*. Ms. F 13r-14r.

<sup>22</sup> Salvador. Igreja do Bomfim. Arquivo. *Receita e Despesa, 1809-1829*. Ms. F 39r.

<sup>23</sup> "Termo que se fez sobre se tirarem os paineis que estão na Capela de Santa Teresa e se mandarem fazer outros". In: Salvador. Ordem 3.ª do Carmo. Arquivo. *Livro II dos Assentos da Ordem, 1660-1709*. Ms. F 223r-224v.

<sup>24</sup> Salvador. Ordem 3.ª do Carmo. Arquivo. *Resoluções de 1709-1744*. Ms. F 128r-v.

<sup>25</sup> Ott, op. cit. nota 5, p. 69-70.

<sup>26</sup> Ott, Carlos. José Joaquim da Rocha. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, 15: 71-108, 1961. — Id. "A Pintura na Bahia, 1549-1850". In: *História das Artes na Cidade do Salvador*. Salvador, Prefeitura Municipal, 1967. p. 67-108. — Id. *A Inspiração da Pintura Baiana no Período Colonial. Porto de Todos os Santos*. Salvador, 2: 91-121, 1968.

<sup>27</sup> Salvador. Igreja do Passo. Arquivo. *Receita e Despesa, 1844-1882*. Ms. F 125v.

<sup>28</sup> Salvador. Ordem 3.<sup>a</sup> de São Domingos. Arquivo. *Recibos de 1868-1910*. Ms. F 88r.