

Para citar este artigo (ABNT):

CAMPOS, Maria de F. H. Revisão à Escola Baiana de Pintura: um estudo sobre o pintor José Teófilo de Jesus. In: *Cultura Visual*, n. 13, maio/2010, Salvador: EDUFBA, p. 25-37.

Revisão à Escola Baiana de Pintura: um estudo sobre o pintor José Teófilo de Jesus

Review of Bahia School of Painting: a study of the painter José Teófilo de Jesus

Maria de Fátima Hanaque Campos

Resumo

O estudo tem como objetivo uma revisão da história da pintura religiosa na Bahia entre os séculos XVIII e XIX, enquadrada no conceito de “Escola Baiana de Pintura”. Vários estudiosos dessa matéria utilizaram como referência um documento anônimo repetindo equívocos com relação à condição social do artista, autorias e atribuições de obras artísticas produzidas nesse período. Revisa-se também a atuação do pintor José Teófilo de Jesus pautada em fontes arquivísticas e iconográficas. Como conclusão, tem-se em conta as naturais contradições sociais que neste período se fizeram sentir e que enquadraram a ação cotidiana e artística dos pintores baianos.

Palavras-chave

História da Arte; Pintura religiosa na Bahia; José Teófilo de Jesus.

Abstract

The study aims to review the history of religious painting in Bahia, between the eighteenth and nineteenth centuries, framed within the concept of Bahia School of Painting. Several scholars have used as a reference document anonimo repeating misconceptions regarding the social status of artists, authors and duties of artistic works produced in that period. It also reviews the work of painter José Teófilo de Jesus guided by archival sources and iconographic. In conclusion, we have regard to the natural social contradictions that this period was felt and that framed the action every day and artistic painters from Bahia.

Keywords

History of Art; Painting religion in Bahia; José Teófilo de Jesus.

Em *Noções d’ Arte na provincia da Bahia*¹ documento de autoria anônima, escrito provavelmente entre 1860-1870, nomeia-se o pintor José Joaquim da Rocha (1737-1807) como responsável por formar uma escola de discípulos que perdurou até meados do século XIX.

Submetido em: 31/01/2010
Aprovado em: 24/03/2010

Os primeiros estudos sobre a pintura na Bahia, nos séculos XVIII e XIX, foram realizados ainda no terceiro quartel do oitocentos tendo a maior produção

na primeira metade do século XX. Durante esse século e início do XXI, continuaram a ser publicados inúmeros livros e catálogos de arte e, dentre estes, destacaram-se os estudos de Manoel Querino (1851-1923) e Carlos Ott (1908-1997), que reiteraram o teor do documento anônimo com repetição equivocada da história da pintura baiana.

Considera-se que não só as autorias e atribuições de obras de arte baiana carecem de revisão, mas também o conhecimento acerca da própria história da arte e, especificamente, da pintura baiana e brasileira.

Segundo Ott (1981), a pintura baiana nos séculos XVIII e XIX manteve características da pintura portuguesa, inclusive com a participação de pintores portugueses vindos à Bahia em busca de melhores condições de trabalho. Considerou que entre 1650-1750 não havia bons pintores e nem boas escolas em Portugal, negando assim a contribuição de pintores portugueses na formação de artistas locais. Dessa forma, o aprendizado local na arte da pintura foi feito por um esforço pessoal de cada um.

Desse forma, considerou que Jose Joaquim da Rocha iniciou uma fase de produção de obras artísticas em Salvador, ao qual foi-lhe atribuído mais de 150 obras realizadas na segunda metade do século XVIII. Esse transmitiu sua arte notável a discípulos que continuaram e ampliaram o seu nome. Entre esses se destacaram: José Teófilo de Jesus, Sousa Coutinho, Franco Velasco, José Veríssimo.

Apesar de ter-se inspirado na pintura portuguesa e particularmente na italiana, criou uma pintura nova: a pintura baiana. E isso a um tempo em que no Brasil, sendo ainda colônia de Portugal, poucos artistas revelam mentalidade tipicamente brasileira. Nas pinturas de José Joaquim da Rocha não se trata da arte popular, como se dá com inúmeros quadros existentes em igrejas baianas. Ele passou por uma escola e, o que foi mais, fundou uma escola de pintores (OTT, 1961, p. 71).

Inicialmente, deve-se deslocar a atenção de nomes de pintores isolados para o pintor como sujeito inserido ou à margem da estrutura corporativa dos oficiais mecânicos, sobretudo em Salvador nos séculos XVII e XVIII, onde sobreviveu sob regras medievais do ofício tendo o aprendizado sob a proteção de um mestre, o trabalho em parcerias e mais, ainda que o pintor de óleo tenha alcançado a nobreza do ofício artístico não possuía liberdade criadora.

Em Portugal, até o século XVI, o artista era considerado um artífice que trabalhava atrelado às normas rígidas das corporações dos oficiais mecânicos. O artista medieval era:

Um homem inspirado por uma fé sincera, que ocultava a sua própria personalidade de autor por detrás da criação feita habitualmente com o concurso de outros membros da mesma tenda ou oficina e subordinados aos interesses superiores da sua corporação mestral (SERRÃO, 1983, p. 50-51).

A classe dos pintores estava ligada à bandeira de São Jorge. As Bandeiras dos Ofícios agrupavam os oficiais em atividades básicas artesanais tendo autoridades específicas para controle e examinação das obras e representações dos doze ofícios embandeirados (juizes, escrivães e mordomos) que formavam a Casa dos Vinte e Quatro, criada em 1383, que por sua vez elegia o juiz do povo, representante dos interesses de classe junto à Câmara Municipal de Lisboa (SERRÃO, 1983).

O ofício do pintor estava delimitado em três categorias: o pintor de dourado e de estofado, o pintor de tempera e fresco e o pintor de óleo, na prática todos exerciam frequentemente as três atribuições de acordo com as oportunidades que apareciam.

Em Portugal a aprendizagem do futuro artista e as condições de trabalho nas oficinas, mantiveram-se a mesma até a segunda metade do século XVI. Cabia ao mestre da oficina manter o aprendiz a seu serviço entre três a nove anos ininterruptos, fornecendo-lhe cama, comida e agasalho, ensinando-lhe os fundamentos e prática da sua arte; o discípulo deveria servir com obediência, preparar-lhe pincéis e tinta, engessar painéis a executar e outras tarefas; o pai ou tutor do discípulo deveria pagar ao mestre, no assento contratual, determinada quantia em dinheiro (SERRÃO, 1983, p. 190).

Ao fim do período de aprendizagem, só através da examinação poderia abrir a sua própria oficina a trabalhar com ajudantes e também através de parcerias. Uns ficavam responsáveis pelos elementos decorativos outros pela imagem central resultando em certa unidade visual da obra.

Segundo Serrão (1983) durante a segunda metade do século XVI e primeiro terço do século XVII os pintores a óleo alcançaram privilégios através da execução de obras de arte e passaram a reivindicar isenção de pesados encargos diante das corporações de oficiais mecânicos resultando em certa liberdade de trabalho.

O movimento dos pintores de óleo por um novo estatuto de classe que desse reconhecimento à nobreza e liberdade de sua profissão, segundo o autor, prendeu-se à renovação de valores e mentalidade processada pelo maneirismo e à grave situação sócio-econômica dos produtores de arte, inseridos na estrutura medieval das corporações dos ofícios mecânicos (SERRÃO, 1983, p. 75).

Em 1602 foi fundada a Irmandade de São Lucas por pintores da cidade de Lisboa que se desenvolveu ao longo dos séculos XVII e XVIII, restrita aos propósitos religiosos sem avançar nas descobertas da arte da pintura.

O regime corporativo estendeu-se ao Brasil através do exercício de determinadas atividades artesanais permitidas pela administração portuguesa. Em 1641 as corporações de oficiais mecânicos tiveram em Salvador, instituídos

representantes dos Mesteres, o Juiz do Povo e o escrivão, a prestar serviços às classes e ao povo junto à Câmara Municipal (FLEXOR, 1974).

Em Salvador (1642), os oficiais no exercício de suas atribuições, colaboraram no lançamento da *Vintena*² e no *Assento e rol das pessoas que forão chamadas para fazerem o lansamento das Vintenas que se lanção pellos Officiaes nesta Cidade* [...]³. Encontraram-se representações das atividades essenciais dos ofícios mecânicos: vendas, tavernas e mercados de sobrados; sapateiros e curtidores; alfaiates; ferreiros, caldeiros, cutedeiros e serralheiros; corrieiros; marcantes; padeiros; tanoeiros; calafates; padeiros e confeitores; marceneiros, carpinteiros e pedreiros. Apareceram representações de outras atividades (FLEXOR, 1974, p. 15).

A atividade de pintar apareceu com os nomes de Aleixo Cabral e Marcos Mesquita e suscita questões importantes sobre a situação social dos pintores frente às corporações de oficiais mecânicos⁴.

Os pintores e os escultores eram considerados profissionais liberais e independiam da licença da Câmara para exercerem suas profissões. Ainda que precisassem administrativamente das corporações, tinham participação social e se colocavam em evidência frente aos órgãos oficiais e em consequência às ordens religiosas, que eram os principais encomendantes de obras artísticas. Para enfatizar esta situação, em agosto de 1648, apareceu na Câmara de Salvador, Andre Rodrigues, que se dizia pintor e ofereceu-se a pintar as Varas da dita Câmara por preço de um tostão cada uma e se obrigava a fazer muito bem feito e não sendo assim as faria de graça⁵.

Em novembro de 1648, Andre Rodrigues, pintor, estava incluído na Repartição do Lançamento do dinheiro que o Povo desta Cidade e seo termo tomou sobre si conforme o assento que disso se fes pellas pessoas nomeadas no fim de cada Rol as quaes forão Elleitas pellos Officiaes da Camara para cada qual em seo limite fazer a dita Repartição bem e fielmente, para a compra de um Palio, onde fez a contribuição de duas patacas⁶.

O ofício de pintor seguia o modelo português não só no aprendizado como nas categorias de tipos de trabalhos; entretanto, observou-se que não eram seguidas determinadas regras, como da examinação. Na prática, o pintor alcançava o estatuto de mestre ao término do aprendizado através da execução de obras inerentes ao seu ofício, com a abertura de tendas e inserção social nas ordens religiosas.

Nesse sentido, o pintor José Joaquim de Santa Ana Calmão (17?-1823) pagou entre 1780-1781, a Ordem Terceira do Carmo de Salvador por *loge* da casa em que morava. Em 1782, o mestre pintor pediu admissão na ordem *para melhor servir o desejo e devoção que tem com a May de Deus e Senhora do Monte Carmelo*⁷. Em 1787, foi admitido como irmão da Irmandade do SS.

¹ Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Mss II – 34, 4, 3nº. Cf. o doc. 12

² Vintena. Contribuição que o povo dava à sua Majestade para ajuda do sustento dos soldados.

³ AMS. Atas da Câmara, 1624-1649. Livro 9.8, aFo. 31v-32.

⁴ Em abril de 1653, a Santa Casa de Misericórdia pagou 4\$760 réis a Aleixo Cabral de hum milheiro de pregos e pintar vinte e quatro varas de preto e fazer ramalhetes do sepulcro. UFBa – Centro de Estudos Baianos. [Coleção Arquivo Carlos Ott]. Arquivo da Santa Casa de Misericórdia de Salvador, Receita e Despesa, 1647-1662, v.843, Fo.202r.

⁵ UFBa – CEB. [Coleção Arquivo Carlos Ott]. Atas da Câmara, 1642-1648. Livro 9.8, Fo. 306v-307.

⁶ UFBa – CEB. [Coleção Arquivo Carlos Ott]. Atas da Câmara, 1642-1648. Livro 9.8, Fo.318.

⁷ UFBa – CEB. [Coleção Arquivo Carlos Ott]. Arquivo da Ordem Terceira do Carmo de Salvador. Requerimentos, 1780-1789. Fo.1r-v.

Sacramento da Igreja de São Pedro Velho e em 1799, foi admitido como irmão da Santa Casa de Misericórdia de Salvador⁸.

Ainda com relação ao estatuto de pintor, em janeiro de 1791, a Santa Casa de Misericórdia de Salvador encarregou ao mestre Pintor Francisco Rodrigues Oliveira de fazer a pintura e douramento dos retábulos dos dois altares colaterais da Igreja pela quantia de 300\$000rs. Havia diversos mestres que desejavam fazer a obra, mas a Santa Casa entregou-a ao referido mestre porque os irmãos da dita Santa Casa consideraram-no *sujeito na verdade perito na sua arte e bem acreditado neste Cidade*⁹.

Uma das razões do enfraquecimento da organização das corporações, seguindo os moldes portugueses foi a presença do trabalho escravo, que exerciam alguns ofícios mecânicos, inclusive o ofício de pintor (FLEXOR, 1974, p. 11-12).

Em Salvador, os pintores eram homens livres, pessoas de menor condição, alguns filhos de portugueses, outros nascidos na região. Nos documentos que tratam de obras de pinturas, muitas vezes, citam os mestres e oficiais. Alguns tratam de trabalhos de parcerias: entre 1764-1765, a Santa Casa de Misericórdia de Salvador pagou 9\$600 rs a Leandro Ferreira de Souza, mestre pintor, e a José Joaquim da Rocha, *da imagem que fizeram do Senhor a coluna, e douramento que fizeram na moldura do dito Paynel, que por Portaria da Meza se mandou fazer para o Recolhimento*¹⁰.

Em regra, o negro ou mulato era impedido de ter o seu apredizado legalizado. A maioria dos escravos empregados em obras eram serventes ou artífices. Poucos dentre eles eram oficiais e na sua maioria só poderiam atuar nos pardos forros. Esta situação perdurou até meados do oitocentos; entretanto, vale ressaltar que a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos pagou no período de 1844-1845 *ao mestre pedreiro Escravo de Senhora Antonia Maria de caiar o corredor a quantia de 6\$720 rs*¹¹.

Por manter-se a sede do governo português até 1763 em Salvador e do arcebispado do Brasil foi grande a participação de artistas, alguns vindos de outras províncias ou além-mar, assim como de origem baiana. Esses foram responsáveis pela decoração das construções oficiais e religiosas. Não se pode desconsiderar que no primeiro quartel do setecentos houve grandes obras de pintura a óleo e de gêneros menores, segundo o gosto da época, ainda que a grande maioria destas foram destruídas ou modificadas com a mudança de um novo estilo no oitocentos.

Dessa forma, a Bahia ofereceu aos pintores locais que atuaram na segunda metade do século XVIII mais inspiração do que qualquer cidade brasileira. A partir dessa premissa pode destacar várias fontes iconográficas a servir aos pintores: os azulejos, a imaginária religiosa, a pintura do teto da biblioteca do Colégio dos Jesuítas e por consequência a obra atribuída a Antonio Simões

⁸ UFBA – CEB. [Coleção Arquivo Carlos Ott]. Arquivo da Santa Casa de Misericórdia de Salvador. Termo de Irmãos, Livro 6, 1797-1834, Fo. 33r.

⁹ UFBA – CEB. [Coleção Arquivo Carlos Ott]. Arquivo da Santa Casa de Misericórdia de Salvador. Acordãos, Livro 4, Fo. 292v-293r.

¹⁰ UFBA – CEB. [Coleção Arquivo Carlos Ott]. Arquivo da Santa Casa de Misericórdia de Salvador. Receita e Despesa, 1764-1765, Fo. 73v.

¹¹ AINSRP – Livro de Despesas, 1844-1845, Caixa 14-A, doc. 02-21, Fo.15.

Ribeiro, que atuou em Salvador de 1733-1755, as estampas europeias que circulavam e que serviram de modelo aos pintores durante todo o século XVIII e XIX. Essas fontes iconográficas apareceram como modelos nas pinturas de José Joaquim da Rocha, José Teófilo de Jesus, Antonio Joaquim Franco Velasco, entre outros.

Vale ressaltar, que as ordens religiosas foram as responsáveis pela maioria das encomendas das obras de pinturas durante os séculos XVII, XVIII e XIX. Essas organizações definiam a seu gosto a construção e melhoramentos das dependências como o embelezamento interno e externo dos templos religiosos. A exuberância decorativa adotada promovia uma integração das artes e a pintura fazia-se como uma das etapas de finalização de obras construtivas.

Para além da diversidade de modelos, técnicas e materiais que o artista possuía para executar em obras de pintura e dourado, limitava-se às exigências dos encomendadores que definiam composições, cores e formas usadas em objetos, assim como material de boa qualidade e com prazos estabelecidos da conclusão da obra.

Constavam nos contratos, cláusulas minuciosas nas quais se especificavam não só as condições pecuniárias do pacto, como também – o que é relevante – detalhes relativos às dimensões das partes e/ou peças, as distâncias entre essas, as matérias-primas utilizadas, as etapas de execução, os aspectos estéticos, além, evidentemente, da forma de pagamento e dos prazos de entrega das obras ou da conclusão dos serviços.

Portanto, a grande maioria das autorias e/ou atribuições das pinturas religiosas na Bahia só são conhecidas devido às referências na documentação oriundas, principalmente, das ordens religiosas, de onde se encontra o registo das encomendas e pagamentos efectuados pelas mesmas aos artistas que executaram as referidas obras.

A pintura destinava-se como revestimento das superfícies assim como os azulejos, que eram mais duradouros. Pela economia e mudança de gosto da elite baiana, componentes e responsáveis pelas decisões das Ordens Terceiras, a pintura teve maior aceitação como revestimento e decoração das obras artísticas. Sobretudo na representação da imagem via-se um inesgotável campo de catequese dos preceitos religiosos de forma mais aceitável para os inúmeros fiéis.

A época do século XVIII e XIX, na Bahia, assiste-se o triunfo da pintura monumental nos tetos dos templos, submetida às normas e formas decorativas utilizadas pelos grandes mestres. A construção dos programas iconográficos passaria, então, pela influência de cenas bíblicas, martírios, êxtases e exaltação mística. Os pintores dão provas de uma imaginação fecunda, a partir de motivos puramente religiosos, relacionados à história da vida dos santos, bem como à história das ordens religiosas.

Nesse sentido, a pintura que ora se estuda estava baseada no conceito chave tridentino do decoro, onde a preocupação era que ao constituir uma cena bíblica ou de vida de santo nenhuma imagem fosse falsa ou de beleza provocativa. Por isso, na Bahia os encomendantes se colocavam com tanta diligência e cuidado na forma em que deveriam ser apresentadas. Não se admitia nenhuma idéia de profano ou desonesto, pois, a casa de Deus deveria ser palco de santidade. Assim, a censura e o controle sobre a arte sacra deveriam passar também por critérios e normas técnicas que resguardassem o cumprimento desses preceitos para convencer, converter e triunfar sobre a vida mundana.

As pinturas possuem figuras eleitas identificadas por atributos designados em signos: a haste florida das virgens sábias, a palma dos mártires, o rolo de pergaminho dos profetas, o livro dos apóstolos, entre outros. Tais figuras são assim representadas, num alinhamento de contrição, inspiração, ostentando uma expressão de impassibilidade que traduz a serenidade do paraíso celestial. Ao contrário, as representações não cândidas possuem o esforço deliberado de inspirar o terror.

Em Salvador a partir do segundo quartel do setecentos, os pintores tiveram trabalho constante com as atividades de culto e devoção das ordens. Para as procissões executavam serviços de pintura de andores, figuras, pendões, tochas, brandões, cruces, entre outros. Faziam encarnação e restauração de imagens religiosas. Douramento e prateamento de castiçais de cedro, ramalhetes, jarrinhas de madeira para os altares e tronos, castiçais, pedestal, toxeiros, sacrários, nichos, medidas, molduras, entre outros. Pinturas em paredes, janelas, portas, sanefas, maçanetas, barras de escadas, grades, gelozias de espaços internos e externos das igrejas como também de propriedades das irmandades.

Estão também documentados vários serviços para o Senado da Câmara da Cidade do Salvador, como pintura das varas da governança, da Casa da Câmara, do quartel, pintura da sala grande das vereações.

Para o final dos setecentos, despontava um pintor baiano para ascender no meio social e artístico baiano: José Teófilo de Jesus (1758-1849) que ao lado do ofício artístico, assumiu carreira militar, como consta de Alvará, de 22 de julho de 1788, emitido pelo Governador e Capitão General da Bahia D. Fernando José de Portugal, nomeando-o para o posto de Porta Bandeira do 4º Regimento de Artilharia da Cidade da Bahia¹².

Sobre José Teófilo, Ott possuía uma atitude céptica a respeito da pintura produzida pelo referido pintor. No livro "A Escola Bahiana de Pintura", na parte dedicada a Teófilo, deixa evidente a sua predileção pelo trabalho desenvolvido pelo mestre José Joaquim da Rocha. Nesse sentido, durante quase todo o espaço dedicado ao discípulo realiza comparações de estilos e técnicas entre os dois, conforme abstrai-se do trecho a seguir:

¹² AHU.CU. Brasil, Bahia, Caixa 196, doc. N.26.

[...] este pintor não teve o estilo característico e bastante uniforme de seu mestre, José Joaquim da Rocha, do qual só se pode duvidar da autenticidade de alguns trabalhos feitos no começo de sua carreira profissional (OTT, 1993, p. 75).

Considerado um dos pintores baianos mais famosos do final do século XVIII e início do século XIX, e responsável por inúmeras obras em igrejas de Salvador. Com relação à afirmativa de Carlos Ott, de que tenha sido discípulo e seguidor dos trabalhos do mestre José Joaquim da Rocha, é preciso considerar que José Teófilo de Jesus executou pinturas semelhantes ao mestre José Joaquim da Rocha, mas deve-se considerar que o programa iconográfico era definido pelas ordens religiosas.

O pintor encontrava-se a trabalhar seguramente há dez anos em Salvador, e pelo menos há três anos após o falecimento do pintor José Joaquim da Rocha. Em 9 de junho de 1793, o pintor recebeu 60\$000rs pela execução da pintura de quatro painéis *que se acharão nas paredes lateraes da nossa Capela do Santissimo Sacramento da Sé Cathedral* e que atestava a sua capacidade como painelista (ALVES, 1960).

Segundo Carlos Ott (1982), José Teófilo de Jesus viajou para Lisboa sob os auspícios do mestre José Joaquim da Rocha contraindo dívida com a Santa Casa da Misericórdia para custear-lhe a viagem. Não há documentação que comprove essa afirmativa. A Certidão da Mesa da Inspeção da Cidade da Bahia de 7 de junho de 1794, atestava que José Teófilo de Jesus justificou, perante a referida Mesa, a necessidade de fazer viagem à cidade de Lisboa¹³. Essa afirmação ainda perdura:

Teófilo foi o melhor aluno de José Joaquim da Rocha, para quem dourou molduras e encarnou imagens, incumbindo-se mais raramente da pintura de um ou outro pormenor em seus painéis. Era já homem feito quando o mestre, desejando premiar sua natural habilidade para as artes, decidiu enviá-lo às suas próprias expensas a Portugal, para o que contraiu um empréstimo de 150\$000 com a Santa Casa da Misericórdia. Essa viagem de José Teófilo a Portugal, até 1949 sustentada apenas pela tradição, viu-se na ocasião confirmada por Carlos Ott, que localizou nas listas dos viajantes encontrados no Tejo em 1794 o nome de “José Teófilo de Jesus [que] vem aperfeiçoar-se na arte da pintura, recomendado ao Capitão Basílio de Oliveira Vale” (LEITE, s/d, p. 16).

Em Lisboa, o pintor poderia ter conhecido o trabalho do pintor Pedro Alexandrino de Carvalho (1730-1810), como o mais prestigiado decorador a fresco, a têmpera ou a óleo de vários tetos e altares de igrejas reconstruídas, depois do terremoto de 1755. Sobre a qualidade do trabalho do artista José Alberto Gomes Machado, ao analisar a *Assunção da Virgem*, diz que:

O pintor Pedro Alexandrino através do alongamento das figuras, sua expressividade e elegância, a contenção cromática, exprimindo uma ambiência, que envolve e articula as formas, são bem próprias deste pintor

tardo-barroco, que se soube italianizar, na esteira de André Gonçalves o seu simétrico na pintura portuguesa, para a primeira metade do século (MACHADO, 1994. p. 21).

Na Basílica da Estrela, sagrada em 1789, que seria a última grande igreja construída na Europa do Antigo Regime, teve a oportunidade de apreender a composição artística dos painéis do pintor *Pompeo Batoni*, de Pedro Alexandrino, de *Cirillo Wolkmar* Machado, além de Eleutério Manuel de Barros.

Na Casa Pia de Lisboa havia aulas de desenho desde 1781, ano em que também se criou uma Aula Régia de Desenho, dirigida por José Manoel da Rocha. Com a morte deste, em 1786, assumiu Eleutério Manuel de Barros. Outras instituições, ainda de fundação pombalina, possuíam ensino, como a de gravura, na Impressão Régia, ministrado por J. Carneiro da Silva.

No Palácio da Ajuda, foram feitas as decorações de pinturas de tetos e paredes com temas sobre a mitologia e cenas históricas, a partir do novo gosto acadêmico e cortesão, reflexo do estilo oficial de Napoleão e das influências da Revolução Francesa.

José Teófilo de Jesus permaneceu alguns anos em Lisboa entre 1794 e 1798, retornando à Bahia em 1801. Em 1802 foi convidado pela Ordem Terceira de São Francisco para pintar quatro painéis, que recebeu 80\$000rs. Estes, infelizmente, encontram-se desaparecidos. São inúmeras as pinturas executadas por Jose Teófilo de Jesus em igrejas de Salvador entre 1817 a 1845. Merece destaque, a pintura dos forros das naves das Igrejas das Ordens Terceiras de Nossa Senhora do Carmo de Salvador (1816), a pintura do forro da nave da Igreja dos Órfãos de São Joaquim (1824-1826), o forro da nave da Igreja de Nossa Senhora do Pilar (1837), os painéis da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim (1836-37) entre outros.

O Rio de Janeiro, capital desde 1763, e mais com a fixação da corte portuguesa iniciava novo padrão artístico que não estavam firmados nas realizações de carácter barroco encontrados no Nordeste e Minas Gerais. É certo que a pintura sacra monumental no Brasil e a arte imediatamente anterior à chegada da Missão Francesa, em 1816, patrocinada por D. João VI, tem carácter seguidor das principais correntes europeias, quanto o que lhe sucederá no século XIX. Contudo, a tradição artesanal responsável pela produção da arte sacra no Brasil não foi substituída tão rapidamente quanto esperava a intelectualidade e a Coroa.

Porém, algumas mudanças são notadas, em especial, ao que tange à criação de instituições voltadas à formação de profissionais para a arte da iconografia. Muitas são as nomeações de professores que deveriam ministrar aulas sobre o conhecimento do Desenho, da Gravura e da Figura. Essas nomeações se configuraram como reflexos das mudanças ocorridas com a instalação da Família Real no Brasil.

A partir de 1808, com a transferência da Família Real portuguesa para o Brasil, medidas foram estabelecidas, provocando mudanças económicas, políticas e socioculturais, como a abertura dos portos ao livre comércio às nações estrangeiras, reformulação da estrutura administrativa da colônia, o que resultou certa independência de Portugal e absorção de novas culturas dominantes como a inglesa e a francesa.

Nessa perspectiva, a Bahia dos fins do século XVIII e inícios do século XIX, se configurou como um dos centros irradiadores das artes e artistas no Brasil. Porém, com a laicização da sociedade e o seu conseqüente desvio para outras formas de lazer e cultura, favoreceu o declínio dos ramos de actividades ligados às artes, reflectindo inclusive na manutenção das irmandades e seus templos.

Nesse ínterim, as ordens religiosas continuavam a investir no embelezamento dos seus templos. Em 1816, a Ordem Terceira do Carmo encomendou a José Teófilo de Jesus a pintura do teto da nave de sua igreja nova e do douramento das obras de talha, tudo pela quantia de 3.400\$000 réis. Permaneceu a representação de abertura para o espaço pictórico, no tecto, com vista para o mundo celestial, tendo no quadro central a imagem de Nossa Senhora entregando o escapulário à Santa Teresa de Ávila e a São João da Cruz. No espaço ao redor, onde antes se usava a perspectiva ilusionista com o sentido de profundidade, foi adoptada a frontalidade com elementos clássicos em relevo, com o uso do *trompe l'oeil*. O pintor seguiu as influências da pintura do teto da Igreja do Loreto, de Lisboa, que tem como tema a "Coroação da Virgem" executado por volta de 1760-1770 por Pedro Alexandrino. Essa obra possui características do período de transição do tardo-barroco para o neoclássico, do final do setecentos português.

José Teófilo de Jesus permaneceu como um dos mestres mais solicitados para realizar obras de carácter monumental mas, foi também denominado várias vezes como *Pintor Painelista* e executou obras neste gênero durante toda a sua trajectória artística.

Em 1836, a Irmandade de Nosso Senhor do Bonfim encomendou-lhe seis painéis para a sacristia por 300\$000 réis, onde foram representadas cenas cristológicas como: a "Última Ceia", "Cristo cura um paralítico", o "Nascimento de Cristo", "Cristo e a adúltera", "Cristo cura um cego", "Cristo é baptizado por João Baptista" Estas obras possuem referências dos mestres italianos *Guido Reni*, *Luca Giordano* e destacam-se pela qualidade pictórica, denotando a persistência do gosto setecentista da elite baiana.

Interessa focar em uma dessas imagens, "Bodas de Canaã", cena cristológica contida no Novo Testamento. Foi uma metáfora cristã e as representações não pretenderam ser descritas do fato e sim do símbolo, principalmente no que diz respeito às seis ânforas representando as seis idades da humanidade. Trata-se de uma antiga tradição que considerava que as Bodas de Canaã



Figura 1 - José Teófilo de Jesus. Bodas de Caná (Fonte:acervo da Igreja do Bonfim, Salvador-Ba).



Figura 2 - Figura 2. J. Nadal. Nuptiae ad Cana Galilaeae, 1593 (Fonte: <http://catholic-resources.org>)

foi realizada por São João Baptista (evangelista) e Maria Madalena. Teófilo representa essa imagem utilizando como modelo a estampa de J. Nadal (1593) que estabelece duas estâncias, uma tendo os homens, onde preside à mesa João, e outra mesa a preside a esposa, vestida como grande senhora. Em exemplos anteriores se representou uma só mesa que preside a esposa, vestida de rainha e grávida, como mostra as estampas de B. Salomon (1571); trata-se na verdade de uma passagem do evangelho de São João para aludir à esposa do Apocalipse, que é imagem da Igreja, esposa de Cristo. Contudo, nas referências bíblicas desaparece o esposo da mesa e aparece Cristo (Figuras 1 e 2).

Essa cena tem a ver com a arte nos séculos XVII e XVIII que foi tratada como meio de propaganda na luta da Igreja Católica frente ao protestantismo e que se buscou contagiar o espírito religioso da época com ênfase ao amor e ao fausto frente à severidade e austeridade da Reforma. Neste sentido, o templo cristão consistiu em um livro ilustrado e que por meio da pintura, escultura, vitrais, talha, aprendia-se sobre a história da humanidade segundo as escrituras. A liturgia tentou incorporar o cristão nos mistérios de Cristo e da Redenção.

Do Antigo e Novo Testamento surgiram os temas preferidos de representação e a fonte literária foi a própria Bíblia. Em muitas ocasiões a igreja tornou-se uma Bíblia ilustrada, através das fachadas, portas, retábulos, onde a preocupação

figurativa concentrava-se em episódios da vida de Cristo. O pintor apenas afasta para a esquerda os objetos que estão no primeiro plano, dando maior ênfase à separação dos espaços femininos e masculinos e amplia a visão em perspectiva até o plano final da composição. Esta obra serve como exemplo para entendimento do processo de trabalho do pintor, da utilização das estampas como modelo e a medida da intervenção do artista no resultado da obra.

Sobre as estampas citadas, os séculos XVI e XVII foram os principais focos difusores de tratados que estabeleciam modelos e a cada personagem era atribuída uma série de características, tanto externas como internas que o pintor devia respeitar e representar: idade, condição social, roupas e complementos adequados à sua profissão; gestos e atitudes adequados à sua santidade.

Este rigor teórico teve efeitos imediatos na prática, pois acentuou o controle e a censura não só sobre a arte sagrada como sobre a arte em geral. O pintor deveria ter uma formação religiosa e artística, assim como um assessoramento de um teólogo humanista que desse os materiais literários para montar o programa iconográfico; devia harmonizar em um quadro a variedade de imagens com características de uma verdade que fosse acessível ao espectador.

Em José Teófilo de Jesus, observa-se uma união de traços, de um desenho sólido e um colorido delicado, representando a transição entre elementos estilísticos do Rococó e do Barroco, mas já anunciando características e influências do Neoclassicismo.

Outro ponto interessante a destacar no conjunto das obras do mestre é o fato de ter abandonado a trama arquitetônica complexa, passando a um traçado mais simples, próprio do novo gosto adotado pelas elites baianas. Sua produção teve grande destaque para a pintura de cavalete, marcada por figuras esguias com vestes diáfanas, que aparecem num colorido equilibrado e iluminado, fazendo uma composição homogênea e harmoniosa, características comuns ao Neoclássico. Por fim, é interessante registrar que Teófilo foi um dos primeiros pintores a assinar as suas obras como *Teófilo inventou e pintou*.

De fato as gravuras atingiram na Bahia o grau de elemento técnico onde o mestre pintor investia suas habilidades para, em dimensões bem maiores, transpor os temas para os grandes painéis: as Igrejas baianas.

A pintura religiosa, especialmente a encontrada em Salvador, testemunha a mentalidade e a organização social da Bahia. Há de se considerar que os exemplos retirados da vida dos santos estavam em demasiada relação com o conjunto do fenômeno da devoção, cuja vida destes estava estritamente ligada à convivência com as imagens e os devotos teriam que compreender e influenciar seus *modus vivendi* na configuração da santidade ali exposta.

Referências

ALVES, Marieta. A presença de José Teófilo de Jesus na Igreja do Pilar. In: *A Tarde*, agosto de 1960.

ALVES, Marieta. Uma revisão nas atividades de José Teófilo de Jesus. In: *A Tarde*, maio de 1961.

FLEXOR, Maria H. O. *Oficiais mecânicos na cidade de Salvador*. Salvador: Prefeitura Municipal de Salvador, 1974. p. 10.

LEITE, José Roberto Teixeira. As pinturas de Franco Velasco e José Teófilo de Jesus da Igreja do Nosso Senhor do Bonfim em Salvador. In: ARAÚJO, Emanuel (projeto e curadoria). *Tempos do Sagrado. Quatro Séculos da Arte Bahia – São Paulo*. Os pintores do Bonfim – Jesus Rei dos Homens. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, dez.1999 - fev. 2000.

OTT, Carlos. *A Escola Baiana de Pintura, 1764-1850*. São Paulo: MWM, 1981.

OTT, Carlos. José Joaquim da Rocha. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.15, 1961.

SERRÃO, Vitor. *O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1983, p. 50-51.

Sobre a autora:

Maria de Fátima Hanaque Campos é graduada em Artes Plásticas pela EBA-UFBA. Professora Titular do Departamento de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Estadual de Feira de Santana.

E.mail: fatimahanaque@hotmail.com