A Mão Afro-Brasileira

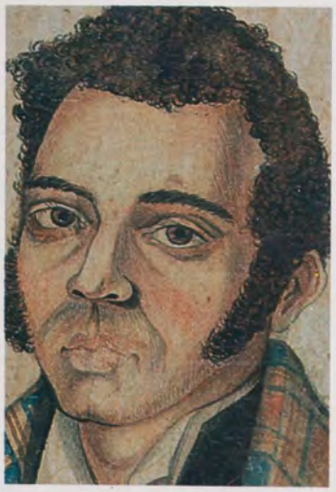
Significado da Contribuição Artística e Histórica

























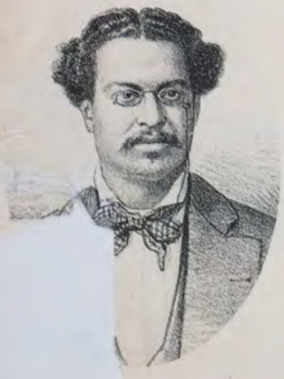


Ciberão Silva

















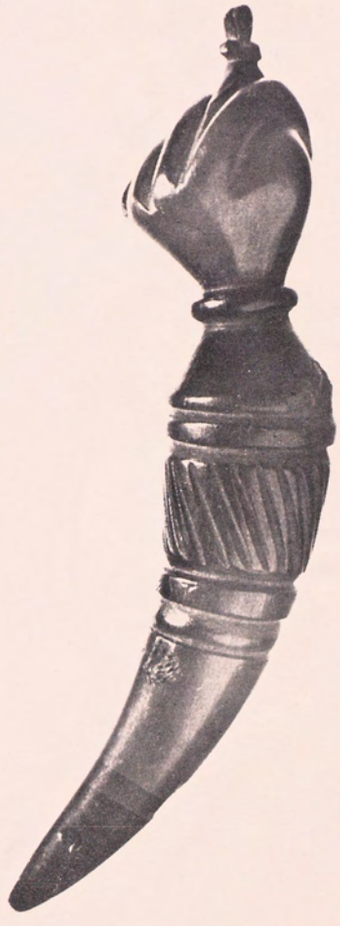






Biblioteca Paulo Mendes de Almeida
mam - S.P.
n.º de tombo 1444 ok
data 04/01/89
compra
doação Emanoel Araújo

A Mão Afro-Brasileira



Domingos Teodoro de Ramos. O cabo Chico Diabo do Diabo Chico deu cabo, 1908c. Óleo s/zinco, 92 x 90 cm. Col. Luís Carlos Woiski Marinho de Andrade, SP.

O pintor, escravo da família Sabóia, de Sobral, CE, partiu para os campos de batalha da Guerra do Paraguai, mediante promessa de alforria. Liberto, passou a trabalhar em Sobral, na indústria têxtil de seus antigos senhores.

Deixou vasta obra, na qual se destacava uma Santa Ceia. Cristo e os apóstolos, sentados no chão, à moda indiana, eram todos negros e Judas, branco.

Todos os seus quadros foram incinerados no início da década de 1930, a mando de um dos administradores europeus da indústria em que trabalhava o pintor, já que não reconhecia valor algum em sua produção artística. Ao que parece, este é o único quadro de Domingos Teodoro que chegou até nós.



A Mão Afro-Brasileira

Significado da Contribuição Artística e Histórica

Emanoel Araújo (org.)

CEM ANOS DA
ABOLIÇÃO
1888 - 1988

TENENGE
TÉCNICA NACIONAL DE ENGENHARIA S.A.

Créditos

Projeto editorial, projeto gráfico
e coordenação geral
Emanoel Araújo

Pesquisa de acervos
Ana Maria de Moraes Belluzo
Ivo Mesquita

Pesquisa iconográfica
Carlos Eugênio Marcondes de Moura

Assistência de pesquisa
Alessandra Lobate Rosso

Legendas
Ana Maria de Moraes Belluzo
Ivo Mesquita
Carlos Eugênio Marcondes de Moura

Fotografia
Lamberto Scipione: 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 29, 31, 32, 33, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 76, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 144, 145, 147, 148, 155, 157, 159, 160, 165, 166, 167, 168, 249, 253, 254, 255, 256, 271, 275, 276, 281, 282, 283, 285, 286, 287, 289, 291, 292, 294, 297, 302, 307, 308, 309, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 321, 327, 331, 332, 333, 334, 335, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 418, 419, 425, 426, 427

Romulo Fialdini: 20, 28, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 48, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 104, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 123, 125, 139, 154, 156, 161, 162, 169, 170, 171, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 200, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 218, 220, 226, 227, 228, 229, 251, 252, 257, 260, 261, 263, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 301, 303, 304, 305, 306, 311, 323, 328, 336, 337, 338, 339, 414, 415, 416, 420, 421, 422, 423, 424, 434

Januário Garcia: 1, 2, 3, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 239, 240, 241, 242, 243, 319, 320, 360, 362 e também as coleções Ruth de Sousa, Abdias Nascimento, Seção de Iconografia, Seção de Música e Arquivo Sonoro (Biblioteca Nacional, RJ) e Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, RJ.

Produção Gráfica
Ricardo Antunes Araujo

Arte final
Renan Morais Figueiredo

Edição de Texto
Frances Rocha

Revisão
Marion Mendes Campos
Maria de Lourdes Britto Simões

Fotolito
Exitus Fotolitografia Ltda.

Fotocomposição
Lídio Ferreira Jr.

Impressão
Adilson Silva Dias (Chefe de Impressão)
Antonio Afonso Gomide
Jacob Arantes Pereira
Aldelino Cândido da Silva

Acabamento
Círculo do Livro S.A.

Copyright
Fundação Emílio Odebrecht

Patrocínio
Tenenge – Técnica Nacional de Engenharia S.A.

Printed in Brazil: 1988

ISBN-85-85231-01-7

A grafia dos nomes, especialmente de personalidades dos séculos passados, varia muito, segundo o critério de cada autor: alguns optam por manter a original e outros, por atualizá-la. Assim, respeitamos o critério do autor de cada texto, bem como dos autores das legendas, quanto à grafia dos nomes das personalidades enfocadas.

Os Editores

Dados de Catalogação na Publicação (CIP) Internacional
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

M253 A Mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica / Emanoel Araújo (org.). – São Paulo : Tenenge, 1988.

Bibliografia.

1. Artes – Brasil – História 2. Artes negras – Brasil – História 3. Brasil – Civilização – Influências africanas I. Araújo, Emanoel, 1940 –

CDD-700.8996081
-305.896081
-700.981

88-1685

Índices para catálogo sistemático:

1. Brasil : Artes : História 700.981
2. Brasil : Artes afro-brasileiras : História 700.8996081
3. Brasil : Negros : Artes : História 700.8996081
4. Negros no Brasil : Sociologia 305.896081

7 04(81)
ARA m

APRESENTAÇÃO

Há exatamente cem anos o povo brasileiro via encerrar-se um dos mais tristes capítulos da sua história, a escravidão. Por quase três séculos, o país, mal organizado como nação, foi cúmplice de uma prática que até hoje horroriza nossa consciência social, pecado coletivo que devemos buscar continuamente redimir. Uma das formas de fazê-lo, neste ano em que se comemora a Abolição, é reafirmar o reconhecimento de uma das mais importantes bases culturais de nossa formação, a criatividade negra.

Pensadores e estudiosos da vida brasileira não escamoteiam a relevância formidável da contribuição, na nossa arte, do talento de origem africana, indelevelmente gravado em todas as etapas da evolução histórico-cultural do Brasil. Não bastasse o barroco primitivo – suficiente para tracejar as características definidoras da nacionalidade que então se formava – vimos a mão afro-brasileira compor, através dos séculos, um painel impressionante diante do qual negros e mestiços formaram um dos mais preciosos grupos de artistas do continente americano.

São pintores, escultores, arquitetos, ourives, desenhistas e músicos, de tendências diversas, barrocos, clássicos, contemporâneos, abstratos, figurativos, carnavalescos e populares que, neste ano de tanta significação, a TENENGE, uma empresa da Organização Odebrecht, apresenta coletivamente à comunidade em uma obra que foi construída com o intuito de registrar o trabalho, riquíssimo, de personalidades representativas da presença negra nas artes do Brasil.

A edição de um livro como este pressupõe, sempre, um número muito grande de agradecimentos, que não caberiam em um prefácio como este. Por elementar dever de justiça, contudo, há que se destacar o apoio do Ministério da Cultura à idéia de publicá-lo, o interesse e a decisão do Itamaraty de implementá-la, e sobretudo, o constante empenho da principal incentivadora do projeto, a Embaixatriz Lucia Martins Flecha de Lima, em vê-lo concretizado. Estes foram os fatores fundamentais no processo de viabilização de um empreendimento que a TENENGE, com orgulho justificado, oferece como contribuição ao engrandecimento de uma cultura, cuja forma, força e cor muito deve ao negro.

TENENGE-Técnica Nacional de Engenharia S.A.

Agradecimentos

Arquivo Histórico Ultramarino, Lisboa; Biblioteca Nacional, RJ (Seção de Estampas, de Iconografia, de Música e Arquivo Sonoro); Fundação Museu Carlos Costa Pinto, Salvador, BA; Fundação Nacional de Artes Cênicas, Ministério da Cultura, RJ; Fundação Raymundo Ottoni de Castro Maia/Museu Chácara do Céu, RJ; Galeria do Palácio dos Leões, São Luís, MA; Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, RJ; Instituto Nacional de Folclore, RJ; Museu da Abolição, Recife, PE; Museu de Arte da Bahia, Salvador, BA; Museu D. João VI, RJ; Museu Histórico de Sergipe, São Cristóvão, SE; Secretaria de Estado da Cultura da Bahia; SPHAN/Fundação Pró Memória (Museu Histórico Nacional, RJ; Museu Nacional de Belas Artes, RJ); Universidade de São Paulo, SP (Museu de Antropologia e Etnologia; Museu Paulista); Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ (Escola de Música).
Jornais *O Estado de São Paulo* e *O Globo*, Revista *Manchete*.
Igreja de N. Srª do Carmo, Penedo, AL; Igreja de Santa Maria dos Anjos, Penedo, AL; Igreja do Convento da Lapa, Salvador, BA; Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, Salvador, BA; Igreja da Ordem Terceira de N. Srª do Carmo, Salvador, BA; Mosteiro de São Bento, Salvador, BA; Museu da Igreja da Conceição da Praia, Salvador, BA; Museu do Convento do Carmo, Salvador, BA; Ordem Terceira de São Francisco, Salvador, BA; Igreja de N. Srª das Mercês, Tiradentes, MG; Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Mariana, MG; Igreja de N. Srª do Carmo, São João del Rei, MG; Igreja de N. Srª do Pilar, São João del Rei, MG; Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, MG; Igreja de São Miguel de Cajuru, Arcângelo; Mun. de São João del Rei, MG; Igreja de N. Srª do Carmo, Ouro Preto, MG; Igreja de N. Srª do Carmo, Sabará, MG; Igreja do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, MG; Santuário de Congonhas do Campo, MG; Matriz de São Tomé das Letras, MG; Matriz de Vitoriano Veloso, Bichinho, Subdistrito de Tiradentes, MG; Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco, Recife, PE; Igreja de São Pedro dos Clérigos, Recife, PE; Igreja e Mosteiro de Santo Antônio, Igaraçu, PE; Igreja de N. Srª Mãe dos Homens, RJ; Igreja de N. Srª do Carmo da Lapa do Desterro, RJ; Igreja de Santa Cruz dos Militares, RJ; Igreja da Ordem Terceira de N. Srª da Conceição da Boa Morte, RJ; Igreja da Ordem Terceira do Carmo, RJ; Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula, RJ; Igreja da Ordem Terceira do Carmo, São Paulo, SP; Catedral de Campinas, SP; Igreja de N. Srª do Carmo, Itu, SP; Matriz de Itu, SP; Museu do Mosteiro de São Bento, SP.

Abdias Nascimento, RJ; Alberto Moraes Martins Catharino, Salvador, BA; Aparício Basílio da Silva, SP; Benjamin Steiner, SP; Caetano Ferrari, SP; Carlos Eugênio Marcondes de Moura, SP; Carlos Lemos, SP; César Aché, RJ; Cora Pabst e Aldemir Martins, SP; Edvald Pacote, Rio de Janeiro, RJ; Emanoel Araújo, SP; Francisco de Castro Ramos Neto, SP; Francisco Roberto, SP; Galeria de Arte Ipanema, RJ; Jan Boghici, RJ; Henrique Melman, RJ; Ilnaldo Ribeiro, Salvador, BA; Jean Claude Castoriano, SP; Jacy Brito, BA; Jamison Pedra, BA; João Emanuel Carneiro Silva, RJ; João Marino, SP; Jorge Amado, Salvador, BA; José Carlos Capinam, Salvador, BA; Justino Marinho, Salvador, BA; Ladi Biezus, SP; Latiffe e Geraldo do Nascimento Serra, SP; Luís Carlos Woiski Marinho de Andrade, SP; Maria Aparecida Amaral Gurgel, SP; Paulo Vasconcelos, SP; Reginaldo Bertolino, SP; Roberto Lemos Monteiro, SP; Rui de Almeida Prado, SP; Ruth de Souza, RJ; Udê Lorenzetti de Castro Ramos, SP; Vicente Salles, Brasília, DF.

Agradecimentos especiais

Ao Coordenador do Programa Nacional do Centenário da Abolição da Escravatura Carlos Alves Moura e também a:
Alcídio Mafra de Souza; Amelia Loureiro Bezerra de Menezes; Ana Letícia Quadros; Aurélio de Araújo; Ayrton de Almeida Carvalho; Carlos Eduardo da Rocha; Carmen de Andrade Botelho; Cônego Karam (Arquidiocese de Campinas, SP); Cristina dos Santos; Elisabeth Carboni Baez; Erika Valladares; Ernestina dos Santos; Floripes de Moura Pacheco; Fernão Castelo Branco; Frei Emanoel Bernardo; Glória Carneiro; Godofredo Rayol dos Santos; Horst Merkel; Ilka Marinho de Andrade Zanotto; Inês Serpa de Andrade; Jacques Bisilliat; João Henrique Amaral; João Henrique Carneiro; João Maciel Mercês; José Mindlin; Kabengele Munanga; Katia Valladares; Lia Robatto; Ligia Pape; Lizar; Marcelo Medeiros; Marcos Valladares; Maria Alice Barroso; Maria Helena Ferrez; Maria Itália Causin; Mercedes Rosa; Mundicarmo e Sérgio Ferretti; Nininha Maia Lello; Olinto Rodrigues dos Santos Fº; Padre José das Mercês de Araújo; Padre Simões; Regina Calmon; Rodrigo Santiago; Solange Sampaio Godoy; Zélia Bastos; Zelinda Lima.

PREFÁCIO

Joel Rufino dos Santos

"O teatro brasileiro voltou à estaca zero", desabou recentemente pelos jornais um conhecido diretor carioca. No entanto, diariamente, dezenas de prestidigitadores, acrobatas, raizeiros, controladores de bola, encantadores de cobras, cantadores e dramaturgos dos seus próprios textos, transformam o centro do Rio naquilo que era chamado na Espanha do Siglo de Oro "teatro derepente". O que impede uma pessoa culta, como o aludido diretor, de ver o óbvio? Teatro é o que as pessoas cultas dizem ser teatro. Por extensão, cultura é o que os cultos dizem ser cultura, não passando tudo o mais de folclore.

Nesse amplo conjunto a que chamamos cultura *popular*, o núcleo pesado é formado pelas culturas negro-brasileiras, com seus sentidos instauradores, seus campos-de-força, valores e instituições. Culturas *negro-brasileiras* e não *negro-africanas*, das quais descendem, é certo, mas de que se separaram nos quinhentos anos de história brasileira (um dos melhores capítulos dessa história, por sinal, é o retorno de ex-escravos à África, no meio e no fim do século XIX: constituem lá, até hoje, enclaves negro-brasileiros no mundo afro). Esse núcleo pesado, ou hegemônico, se se preferir, foi quase sempre tratado como folclore: fixado e diminuído.

Folclorizar é, pois, uma maneira de não ver. Outra, é relegar à história. Nos manuais didáticos, nas exposições dos museus, nos rituais pedagógicos da escola, na fala dos políticos – no discurso brasileiro, em suma – o negro e o índio são considerados exclusivamente no passado. O negro *deu* o vatapá, o índio *trouxe* o gosto pelas lendas... – sempre as formas verbais pretéritas. E há também, mas não por último, o vezo de tomar o branco como folha vazia em que o negro e o índio foram escrevendo suas contribuições – nunca vi, por exemplo, em qualquer livro de História, no ponto em que se descreve a formação do povo brasileiro, um item sobre a contribuição do branco à formação do Brasil: ela é o óbvio.

De forma que a invisibilidade do negro e do índio acabou por se tornar um recalcamento, no sentido psicanalítico, tendendo por vezes à esquizofrenia, pois o que somos, na verdade, é brancos, negros e índios em freqüências distintas, conforme as regiões e as épocas históricas. Filho da índia Tapanhumas com o Medo da Noite, Macunaíma nasceu preto e retinto à beira do Uiracoera.

A invisibilidade do negro e do índio aparece como um pacto que não deve ser quebrado, sob pena de sermos obrigados a redefinir o Brasil. O Brasil como o viam as gerações anteriores, é um país essencialmente branco; e de relações raciais harmoniosas, podendo, portanto, a *maioria* branca representar as *minorias* negra e índia. Já se cansou de notar, por exemplo, que a TV e a publicidade brasileiras parecem estar na Suécia ou na Argentina. É como se o negro não consumisse e não devesse, portanto, anunciar, salvo artigos menos nobres – sabão, cachaça, alpargatas, etc. As telenovelas transcorrem num planeta branco, aqui e ali salpicado de pretos – o chofer, a cozinheira, o policial... realistas no sentido em que são essas de fato as profissões comuns dos negros reais, mas falsificadas no sentido em que eles não têm família, não têm relações com semelhantes, não têm idéias nem sentimentos, salvo as dos patrões: são coisas, apêndices e não pessoas.

Outra maneira peculiar nossa de invisibilizar o negro – impensável nos Estados Unidos, por exemplo, em que D. Pedro II, com seus dezesseis avos de sangue negro seria considerado negro – é a supressão da identidade, seja por ocultamento da biografia ou do retrato, seja pelo clareamento progressivo deste. Nilo Peçanha e Juliano Moreira, este mais espetacularmente, estão no primeiro caso; Machado de Assis, no segundo. É como se uma formidável compulsão nos levasse a tapar o sol com a peneira: ou se resgata o negro da sua condiçaõ ou algo em que acreditamos solidamente desmorona para sempre. Se o maior escritor da língua é um negro, não há Literatura – é o que sofridamente parece descobrir Joaquim Nabuco quando na célebre carta protesta contra o chamarem Machado de *mulato genial*. Como dever de humanidade para com o escritor, agora presidente da Academia Brasileira de Letras, cumpria aos poucos esquecer a sua ascendência e ir retocando os seus retratos.

A invisibilidade do negro é, como se vê, um suporte, ou corolário, da *ideologia da democracia racial*, esta maneira pela qual as desigualdades raciais se refletem, invertidas, no plano das idéias. Por se refletirem invertidas, o direito como esquerdo e vice-versa, é que se constitui numa atroz ironia. Na vida real nunca houve, nem há, no Brasil, igualdade de oportunidades entre os estoques raciais – o fato é evidentíssimo. O que é um *negro*, e, da mesma sorte, o que é um *branco*? Desenhos simultaneamente fenotípicos, sociológicos, antropológicos, históricos e até mesmo psicológicos (pois no Brasil, diferentemente dos Estados Unidos, o que *se pensa que se é* integra a classificação racial). A desigualdade racial brasileira é apenas uma forma peculiar, e essen-

cial, da desigualdade social – e é precisamente este fato que aparece invertido, como *democracia racial*, no plano das idéias.

A quem caberia a desinversão da imagem? Um pouco sem dúvida às ciências sociais. Foi a missão enviada ao Brasil pela UNESCO, no imediato pós-guerra, que primeiro desmascarou o "Brasil exemplo de harmonia racial para o mundo". A sociologia acadêmica lhe assestou, em seguida, diversos golpes, mas até aí, provavelmente, vai o poder da ciência, tanto mais que a *ideologia da democracia racial*, elaborada nos anos trinta, se valeu igualmente do método científico. Suponho que a crítica final dessa ideologia, cuja vigência histórica só se encerrará quando outro edifício explicativo-normativo se erguer no seu lugar, é tarefa dos movimentos sociais – em especial dos movimentos negros – e seus intelectuais.

Diversas circunstâncias, com efeito, impulsionaram nos últimos vinte anos a releitura da civilização brasileira. Primeiro, as influências de fora: do *Black* americano, na sua vertente político-ideológica mas também na cultural; e das guerras de libertação da África. Carmichael, Shaft, Amilcar Cabral, Nelson Mandela se tornaram conhecidos aqui, enquanto a proliferação de faculdades e cursos técnicos particulares – um subproduto do "milagre brasileiro" – atirava no mercado de trabalho um considerável número de jovens graduados brancos e negros com outras necessidades e outra intuição dos fatos sociais e artísticos.

Simultaneamente – e aqui talvez resida o fato principal – chegava ao seu limite de consensualidade a antiga definição de Brasil: *história incruenta, natureza pródiga, recursos ilimitados, destino manifesto, país do futuro*, etc. – comprida cadeia de idealizações em que a *democracia racial* não passava, afinal, de um elo a mais. A este conflito geracional de definições de Brasil é que convencionamos chamar *crise brasileira*.

Pois, na verdade, uma nação se redefine sem cessar. Na atual redefinição, para começar, a matriz africana e a tradição negro-brasileira tendem a se tornar visíveis – na arte, na religião, na língua, na civilização material (em especial na tecnologia), na razão de estar no mundo: no corpo e na alma, em suma. (Por exemplo, a releitura que se faz hoje do sistema escravista-colonial, que ocupou 4/5 da existência brasileira, é fruto, em grande parte, do esforço empreendido para tornar visível a biografia de Zumbi dos Palmares, e, com ele, o capítulo mais longo da nossa História social. No fundo, o que está ocorrendo é a substituição da visão do negro boçal e passivo por outra mais integral e dialetizada, em que cabem a aceitação e a humilhação, mas também a recusa e a dignidade. Com isso, é a própria história brasileira que se vê reescrita).

O que sucederá – ponhamos como hipótese – se um grupo de pesquisadores recensear criteriosamente a produção da mão, do cérebro e da alma negras na construção da civilização brasileira, *exibindo como negro quem negro foi?*

Não só tornará o negro irremediavelmente visível, alçando-o a representante do país, ao lado do branco, como contribuirá para uma nova definição de Brasil, convincente para as gerações atuais e mais adequada ao nosso ingresso no século XXI.

Pois é precisamente este recenseamento que temos agora diante de nós.

INTRODUÇÃO E PROPOSIÇÃO

Emanoel Araújo

O desenvolvimento do projeto para a edição deste livro *A MÃO AFRO-BRASILEIRA*, reclamou ampla pesquisa acerca das artes plásticas, da música, da literatura, dos usos e costumes no Brasil, tão abrangente e instigante era a proposta que se lançava a recuperar, ao menos parcialmente, a participação do homem negro e mestiço na formação da cultura nacional.

Além da vasta bibliografia existente sobre o negro, foram consultados numerosos artigos e ensaios, depoimentos de viajantes estrangeiros que aqui estiveram durante o período de escravidão, documentos históricos, etc. A análise dessa documentação constata que o tema não foi, até agora, objeto de estudos aprofundados.

Seja como for, o exame daquelas fontes de informação facilitou a nossa aceitação do que afirma Mariano Carneiro da Cunha. Ele considera definitiva a presença do negro nas nossas artes e também é dele a referência que encontramos sobre o domínio que os africanos vindos para o Brasil exerciam sobre a escultura em madeira e a metalurgia. E, depois de lembrar a sua "presença nas obras de talhas e douração das igrejas barrocas desde a segunda metade do século XVI", ele conclui que "a infiltração do elemento escravo nas artes brasileiras coincide com a própria eclosão das mesmas no Brasil". Decidimos, então, a partir daquela constatação, buscar indícios da contribuição cultural do negro e dos seus descendentes às nossas artes, desde a chegada das primeiras levas de escravos à América Portuguesa.

São raros, no entanto, os pesquisadores do passado que se preocuparam com a etnia do artista. O baiano Manoel Querino – escritor, pesquisador e jornalista negro – foi, de certa forma, o pioneiro destes estudos, obviamente limitados à Bahia. Muitos críticos contestam a obra de Querino, pela imprecisão de dados e atribuições não comprovadas historicamente, mas a verdade é que ele preservou nomes e referências importantes que certamente teriam caído no esquecimento, não fora a sua iniciativa.

Devemos lembrar aqui Manoel de Araújo Porto-Alegre em seu trabalho de 1856 sobre a Escola Fluminense de Pintura, e outros sobre Mestre Valentim e o Padre Maurício Nunes Garcia, bem como Francisco Bretas, em sua monografia sobre o Aleijadinho, obras fundamentais para o estudo das artes no Brasil.

Por outro lado, as pesquisas sobre Arte e História, tão em voga no Brasil nos anos quarenta e cinqüenta, caíram no limbo. Ainda são fundamentais as publicações e revistas do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e as pesquisas de Hanna Levi, Judith Martins, Joaquim Cardozo, Luís Jardim, Rodrigo de Mello Franco, D. Clemente da Silva-Nigra, Francisco Marques dos Santos e tantos outros colaboradores e pesquisadores do Patrimônio Histórico. Temos esperança que novas contribuições apareçam na área da história social das artes no Brasil.

E neste momento, quero elevar o nome do grande historiador Clarival do Prado Valladares, cujos olhos estiveram sempre voltados para a criação estética e a participação do homem afro-brasileiro em seus inúmeros ensaios, além de sua participação como curador da representação brasileira nos festivais de arte negra no Senegal e na Nigéria. Quando, no Festival de Arte Negra do Senegal, Agnaldo Manoel dos Santos recebe, "post-mortem", o grande prêmio de escultura do certame, mais uma vez destaca-se a contribuição deste grande divulgador da arte de origem afro-brasileira.

Jorge Amado costuma lembrar que o umbigo do Brasil está enterrado na África. E, na verdade, não se pode dizer que a vigorosa contribuição do negro à formação de uma cultura legitimamente brasileira não tenha interessado aos nossos estudiosos. Essas pesquisas, todavia, têm praticamente se limitado à escravidão propriamente dita e à herança negra encontrada no sincretismo religioso, na música, no idioma, na literatura e nos costumes. As artes plásticas sempre foram relegadas a plano secundário, limitando-se praticamente a trabalhos isolados e incompletos. No entanto, não existiria hoje uma arte legitimamente brasileira sem a criativa e poderosa influência do negro.

Tão vigorosa foi essa contribuição que, tal como constatou Pierre Verger, os antigos escravos que retornaram à África levaram de volta à Terra onde nasceram os conhecimentos e a criatividade que tinham desenvolvido no Brasil, onde se aperfeiçoaram como arquitetos, construtores e pintores. Era o primeiro contingente cultural que o Brasil perdia, mas que transplantou para a Nigéria e para o Daomé importantes aspectos da nossa ainda incipiente cultura. Foi negra e fundamentalmente cultural a primeira comunidade brasileira construída além das nossas fronteiras.

Os últimos estudos sobre a escravidão estimam em cerca de 30 mil negros os contingentes que retornaram à África. Muitos haviam conquistado a alforria, mas a maioria foi deportada, ou porque se tornara improdutiva, ou por subversão, ou ainda por castigos.

No século XVIII, muitos dos principais artistas brasileiros eram negros ou mulatos, e todos, via de regra, pertenciam a confrarias que estabeleciam os contratos para confecção de imagens, para pinturas dos tetos, etc. Veja-se esta observação de Francisco Curt Lange, pesquisador da música erudita colonial mineira: "Eram as confrarias da gente de cor, berço dos grandes estímulos às manifestações artísticas, ou ainda, que esta gente chegou a impor-se em pouco tempo, graças à sua vida esforçada, sem mácula perante a população dos brancos, ganhando destes admiração, mormente no terreno da música erudita, na escultura, arquitetura e pintura".

Minas Gerais, a Bahia, Pernambuco e o Rio de Janeiro, para citar apenas os mais dinâmicos centros culturais daquele período, estavam impregnados da escultura, da talha, da pintura, da ourivesaria e da arquitetura realizadas por artistas de origem afro-brasileira. O Aleijadinho, Mestre Valentim, Teófilo de Jesus, Leandro Joaquim, José Eloy, Veríssimo de Freitas, Jesuino do Monte Carmelo e Manoel da Cunha – escravo que comprou sua alforria com o produto de sua pintura – eram negros ou mulatos. Todos afro-brasileiros.

O seculo XIX, por sua vez, praticamente limitou-se a dar continuidade à tradição colonial, porém, os resíduos corporativos entram em declínio. O desaparecimento das grandes encomendas finda assim o período mais rico e participativo do negro no Barroco Brasileiro. Chega a Missão Francesa, começa o ensino das belas artes no Brasil, mas continua a participação dos negros e mestiços na Academia Imperial de Belas Artes; artistas como Firmino Monteiro, Estêvão Silva e Rafael Pinto Bandeira são os principais representantes da raça negra na elitista academia e como tal são o alvo certo para as injustiças do preconceito, levando Pinto Bandeira ao suícidio.

Mas a semente plantada frutificou: Antonio Bandeira, Otavio Araújo, Edival Ramosa, Miguel dos Santos, Maria Lidia Magliani, Juarez Paraiso, Iedamaria, Agnaldo Manoel dos Santos e eu mesmo, para citar apenas alguns dos artistas incluídos neste livro, podemos ser vistos como exemplos da herança cultural negra. O mesmo pode ser dito ainda de Rubem Valentim, com a sua utilização de uma emblemática originária do candomblé, ou de Biquiba

Guarany, com suas carrancas de aparência assustadora e misteriosa que ornavam as embarcações do rio S. Francisco. E por que não citar Helio de Oliveira, ligado diretamente ao culto dos Orixás, neto e sucessor do famoso babalorixá Procópio, se não fosse tão prematura sua morte, ou Mestre Didi dos Santos, filho da venerável Ialorixá Maria Bibiana do Espírito Santo – Mãe Senhora, do Axé Opô Afonjá e Ojé do candomblé dos eguns de Itapariçá? A preservação da ancestralidade religiosa e de vários aspectos culturais foram e são a resistência que conviveu com os cânones europeus.

Não é preciso recorrer a pesquisas científicas, ordenadas por conceitos antropológicos acadêmicos para constatar os nossos vínculos com a África.

De onde poderia vir, senão da África, aquela força expressionista contida na obra do Aleijadinho? A sua escultura reducionista, geométrica, talhada com energia angulosa, à maneira dos escultores nigerianos, pode ser resultante da influência dos três escravos que trabalhavam com ele, mas mesmo assim o inconsciente que dominava aquele processo de criação era o inconsciente do próprio Aleijadinho. E as mulatices dos anjos e santos do Mestre Valentim, o brutalismo ou o gigantismo aparente de suas talhas, de onde surgiram essas características? Isto reafirma de certo modo a teoria do crítico George Nelson Preston sobre o Neo-Africanismo – a real evolução da arte africana pelos artistas negros das diásporas.

Este projeto, como dissemos antes, tornou-se inesperadamente abrangente diante do imenso material existente localizado por nós, na exaustiva pesquisa para este livro, e assim fomos obrigados a sair do âmbito das artes plásticas e acrescentar a música erudita e popular, a literatura, as danças, o teatro, as artes de origem africana e uma nominata que resgata definitivamente a visibilidade do homem afro-brasileiro. Claro está, muitas destas contribuições históricas e míticas se diluem na neblina do mito e não se sabe bem onde começam e onde terminam as histórias de Zumbi dos Palmares, Chico Rei, Negro Cosme, Chica da Silva e outras personalidades.

Este levantamento não só visa a registrar com certa metodologia, mas estabelecer uma discussão acerca da historiografia brasileira, mudando a imagem do homem negro ou mestiço e tratando-o como elemento fundamental na formação da cultura brasileira, no que ela tem de mais nacional. Mário de Andrade fez, ao meu entender, a primeira apologia a respeito do que ele chamaria de "Racialidade Brasileira": imposição do mulato, mostrando assim o que havia de fortemente negro neles.

Tonellare, viajante francês, afirma ter visto a aristocracia da Bahia e Pernambuco dançando o lundu, ou ainda a Relação de Francisco Calmon de 1762, que narra as comemorações das Faustíssimas Festas pelo casamento da Princesa do Brasil Dona Maria I na Villa de Santo Amaro da Purificação, onde o autor descreve com minúcias a saída dos Reis dos Congos apresentada pelos ourives em forma de embaixada, pelo muito ouro e peças de diamantes que usavam. Estes documentos provam, como muitos outros encontrados, a participação do homem afro-brasileiro como elemento formador ativo a despeito do fato da escravidão.

Nina Rodrigues, pioneiro dos estudos antropológicos no Brasil, foi quem primeiro chamou atenção para a arte dos colonos africanos (vide artigo no capítulo sobre as artes africanas). Um ensaio com um enorme interesse etnográfico sobre aqueles objetos litúrgicos. E com esta citação "com outros recursos, em outro meio, muito poderia dar de si. E então perderá as proporções da estranheza esse monumento de talha que erigiu o preto mestiço no altar da Matriz de Campinas". Assim ele fornece a pista do entalhador baiano Vitoriano dos Anjos.

Esta pesquisa teve momentos gratificantes, no sentido das buscas e pistas de rtistas que compõem o enorme elenco deste livro: nas artes plásticas, na literatura, na música popular e erudita, na dança, no teatro.

A pintura e a escultura dos séculos XVIII e XIX na Bahia, no Rio e Pernambuco – aqui são tratados nos estudos de José Roberto Teixeira Leite, Myriam Andrade, José Luís Mota Menezes, Olinto Gonçalves Filho, Carlos A. C. Lemos e Jaelson Bitran Trindade.

O Século XIX, o período da Academia, é abordado pelo professor Luiz Marques. No segmento dedicado às artes de origem africana encontra-se o artigo sempre citado do antropólogo Nina Rodrigues, o pioneiro destes estudos no Brasil. Tentamos uma aproximação dos artistas Agnaldo Manoel dos Santos, Biquiba Guarany e os santos de nó de pinho dos escravos de São Paulo com a arte africana, pelo elo de ancestralidade que existe entre eles, em estudos aqui tratados, respectivamente, por Francisco de Castro Ramos, Paulo Pardal e Carlos A. C. Lemos. Mário Barata, com o artigo "*A Escultura de origem negra no Brasil*", estuda de certa forma Nina Rodrigues na identificação desta expressão, bem como Amélia Zaluar, esta lutadora pela preservação do monumento que é a Casa da Flor, erigida por mestre Gabriel, com profundos laços ancestrais. Chico Tabibuia é a revelação de como a continuidade africana permanece na diáspora. Os elementos fálicos de sua arte evocam o culto de Exu, no Daomé e Nigéria.

Lélia Coelho Frota escreve sobre as artes de origem popular no que têm de mais característico como fonte inesgotável de sabedoria. Aracy Amaral traça o percurso da arte contemporânea, acompanhada de Clarival do Prado Valladares, – *O Negro Brasileiro nas Artes Plásticas*. Do pintor José Claudio usamos um artigo de sua autoria, por acharmos interessante a sempre oportuna discussão sobre a cor no Brasil – *Redação sobre a Minha Cor* – 1961, além do depoimento contundente do artista Rubem Valentim, *Depoimento ainda que tardio*, 1967. Stefania Bril focaliza, num delicado ensaio, alguns dos fotógrafos "donos de um olhar fotográfico negro, mulato".

Seguem-se os apêndices, com o ensaio sobre a música erudita do músico e historiador da música Claver Filho e *Uma visão carioca*, mas de certa maneira nacional, sobre a música popular de Sérgio Cabral. O poeta Oswaldo Camargo traz à luz os mais importantes escritores afro-brasileiros. Haroldo Costa oferece dois depoimentos importantes: *O barracão* e *O carnavalesco*, uma homenagem àqueles anônimos fazedores de alegorias das escolas de samba e aos carnavalescos que introduziram o tema negro nas escolas; o outro é uma memória da dança e dos grupos de dança no Brasil: a Brasiliana, o grupo de Solano Trindade e Mercedes Batista. Abdias Nascimento narra a formação do lendário Teatro Experimental do Negro Carlos Eugênio Marcondes de Moura levanta a rica iconografia de personagens históricos e atuantes nas diversas áreas da cultura nacional, numa nominata. Completa este volume uma tentativa de bibliografia na área das artes plásticas, de Áurea Pereira da Silva. Somos ainda devedores ao empenho de Ivo Mesquita e Ana Maria Belluzzo pela continuidade da pesquisa e localização de obras, auxiliados por Alessandra Labate Rosso. Este projeto teve constante e contundente apoio de inúmeros amigos, aos quais expressamos nossa gratidão. Ela será para sempre de Lúcia Flecha de Lima, Paulo de Tarso Flecha de Lima, Edvaldo Pacote, Renato Martins, João Marino, Zélia Bastos, Vicente Salles, Carlos e Glória Moura, Sebastiana Arruda, Haroldo e Mari Costa, Carlos Eduardo da Rocha, Lizar e Erica, Kátia e Marcos Valladares, continuadores da obra do sempre saudoso Clarival do Prado Valladares.

Esperamos que este livro revele momentos importantes da arte brasileira, tão negra, tão mestiça, tão tropical, e que registre as omissões que atingem personalidades da nossa História. Por isso parecenos importante relembrar heróis como Zumbi dos Palmares, e o poeta simbolista Cruz e Sousa, os engenheiros Teodoro Sampaio e André Rebouças, o psiquiatra Juliano Moreira, o poeta Luís Gama, Domingos Caldas Barbosa, Sabino Álvares da Rocha, o líder mulato da Sabinada, e o Negro Cosme. Que, *A MÃO AFRO-BRASILEIRA* sirva de estímulo a novos estudos sobre a contribuição do homem afro-brasileiro para a formação de uma identidade Nacional. Este é o anseio que motivou a participação de todos os que se envolveram na sua realização.

I

O BARROCO E O ROCOCÓ

José Roberto Teixeira Leite
Negros, Pardos e Mulatos na Pintura e na Escultura Brasileira do século XVIII
página 13

Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira
O Aleijadinho e Mestre Valentim
página 55

Carlos A. C. Lemos
Thebas
página 77

José Luiz Mota Menezes
A Presença dos Negros e Pardos na Arte Pernambucana
página 83

Olinto Rodrigues dos Santos Filho
Pintores Mulatos do Ciclo Rococó Mineiro
página 101

Jaelson Bitran Trindade
Arte Colonial: Corporação e Escravidão
página 119



Negros, Pardos e Mulatos na Pintura e na Escultura Brasileira do Séc. XVIII

José Roberto Teixeira Leite

Os Pintores

Rio de Janeiro

Escrevendo em fins do Séc. XIX sobre o pintor Manuel Dias de Oliveira, dito o *Brasiliense* ou o *Romano*, o historiador Antônio da Cunha Barbosa o diz "escravo como em geral foram escravos todos aqueles que naquela época se dedicavam às artes". Devemos entender essa sua afirmação ao pé da letra, ou terá nela entrado um teor de generalização incompatível com a verdade dos fatos? De qualquer modo, é sabido que escravos ou filhos de escravos – e por conseguinte negros, pardos ou mulatos – foram numerosíssimos os que no período colonial se consagraram no Brasil às artes e aos ofícios, muitos chegando a galgar, através dessa prática, patamares mais elevados do edifício social.

Filho de escrava, e escravo ele próprio, foi, por exemplo, o pintor *Manuel da Cunha*, nascido no Rio de Janeiro em 1737. "Escravo de meus antepassados" e "glória de minha respeitável família" é como o denomina o supramencionado Cunha Barbosa, dizendo-o "dotado de um robusto talento, de uma avidez de tudo saber e de uma atividade invejável". Manuel da Cunha estudou com João de Souza no Rio de Janeiro, e com a proteção do negociante José Dias da Cruz foi alforriado, partindo em seguida para Lisboa, onde se aperfeiçoou. Ao regressar ao Rio de Janeiro, dedicou-se à pintura religiosa e ao retratismo, praticando ainda a escultura e por longos anos mantendo, em sua casa à Rua de São Pedro, uma classe ou aula de pintura, que em certo momento chegou a contar com 12 alunos regulares. Como especifica Manuel de Araújo Porto-Alegre, em sua *Memória* de 1841, Manuel da Cunha executou a pintura do teto da Capela do Senhor dos Passos, uma *Descida da Cruz* inspirada na de Daniele da Volterra – o *Retrato do Conde de Bobadela* – hoje no Convento de Santa Teresa e um *Santo André Avelino* para a Igreja de São Sebastião do Morro do Castelo, existindo ainda na Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro alguns retratos de benfeitores e seis painéis de uma *Paixão de Cristo* que lhe podem ser atribuídos.

A arte de Manuel da Cunha é pesada e desgraciosa, justificando o que sobre o pintor escreveu Porto-Alegre: " Muito produziu por força de vontade e por simples desejo de amor à arte e de consagrado respeito à religião."

Senhor de um estilo rude, que antes evoca o Séc. XVII do que aquele em que efetivamente produziu, Manuel da Cunha alçou-se no entanto a nível mais elevado de execução nos retratos, a alguns dos quais nem mesmo falta a nota psicológica (*Retrato do Conde de Bobadela,* já citado, *Retrato de Inácio da Silva Metela* da Santa Casa de Misericórdia).

O óbito de Manuel da Cunha acha-se assinalado nos arquivos da Ordem Terceira de Nossa Senhora da Conceição da Boa Morte, do Rio de Janeiro, com essas palavras: " O irmão Manuel da Cunha veio sepultar-se nesta igreja, amortalhado em hábito de Santo Antonio, conduzido em uma sege, recebido pelos seus irmãos, encomendado e recomendado pelo coadjutor da Candelária em 27 do mês de abril de 1809."



2

1. *Manoel da Cunha,* Nossa Senhora das Vitórias, séc. XVIII. Óleo s/ madeira. Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula, RJ
2. *Manoel da Cunha,* Nas terras do Delfinado em França, séc. XVIII. Óleo s/ madeira. Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula, RJ

3. *Manoel da Cunha,* O Rey de Nápoles Fernando 1º manda o capitão a Palermo, séc. XVIII. Óleo s/ madeira. Ordem Terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula, RJ



3

Discípulo de João de Souza foi também *Leandro Joaquim,* nascido no Rio de Janeiro em data ignorada, e falecido nessa mesma cidade em 1798. Pardo, baixo e gordo – como o descreve Cunha Barbosa – praticou também a arquitetura, tendo chegado a apresentar um projeto, não aproveitado, para a reconstrução do Recolhimento do Parto, que se incendiara em 1791. Foi, além do mais, cenógrafo do Teatro de Manuel Luís, e ajudou Valentim da Fonseca e Silva em esboços e riscos.

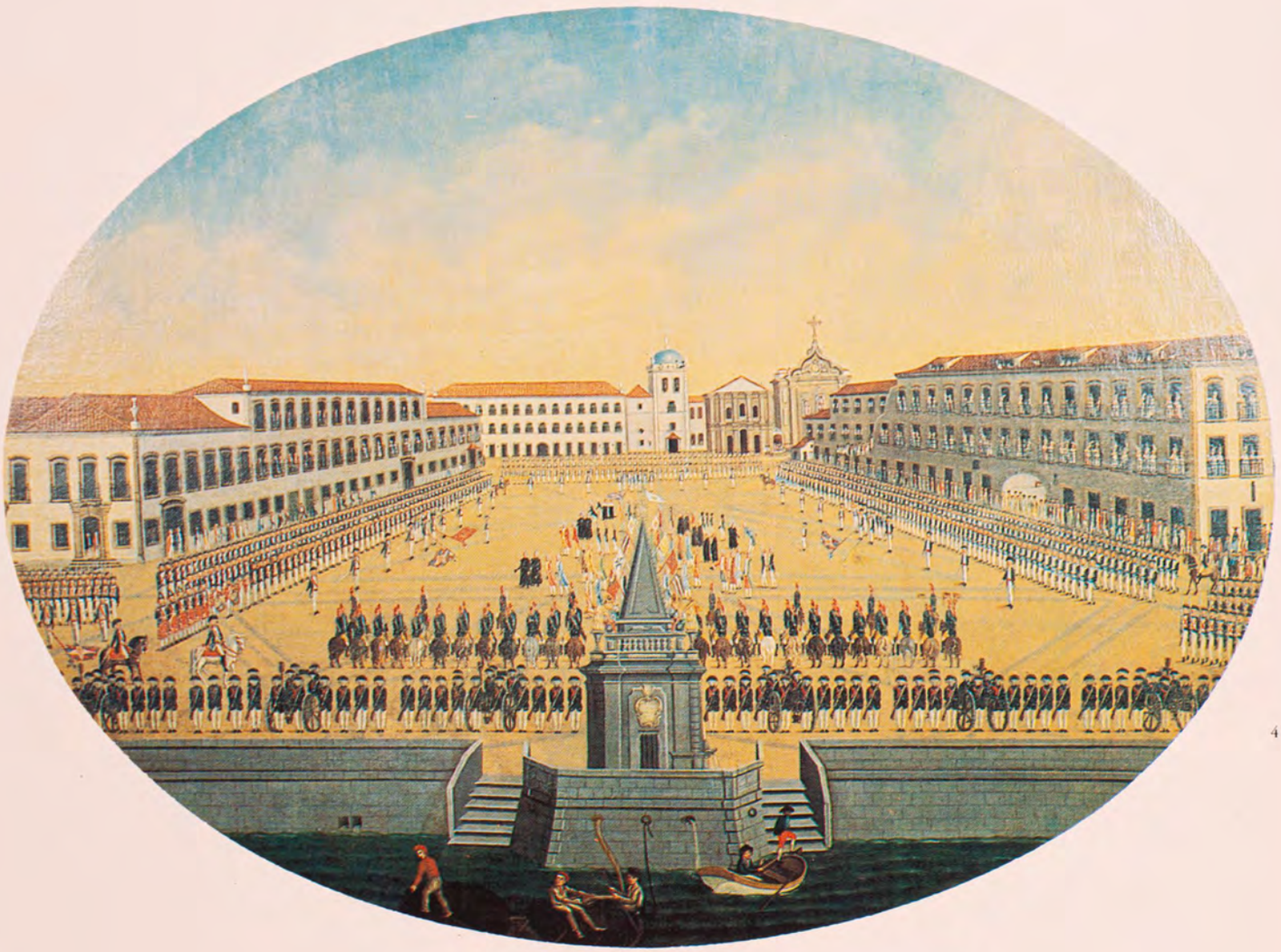
Escrevendo em 1875, Moreira de Azevedo afirma serem de autoria de Leandro Joaquim diversas pinturas – algumas já então desaparecidas – executadas para a Igreja de São Sebastião do Morro do Castelo, delas existindo ainda hoje três, guardadas na Igreja de São Sebastião na Rua Haddock Lobo, no Rio de Janeiro: *Senhora de Belém, São João e São Januário.* Atribuídos a Leandro Joaquim são também o *Painel da Boa Morte,* da Igreja de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte, o *Retrato de Luís de Vasconcelos,* hoje no Museu Histórico Nacional, e as cópias, em forma elíptica, dos dois famosos painéis em que João Francisco Muzzi representou o *Incêndio* e a *Reconstrução do Recolhimento do Parto em 1791.*

O Museu Histórico Nacional conserva ainda seis painéis ovais que estudiosos como Marques dos Santos, Gustavo Barroso e Gilberto Ferrez atribuem a Leandro Joaquim, apesar da opinião em contrário de Menezes de Oliva, que os julga contemporâneos da chegada de Dom João VI, e portanto posteriores à morte do artista, ocorrida dez anos antes. Mas a razão parece estar com Ferrez, o qual, após demonstrar datarem as cenas de fins do Séc. XVIII, conclui: " Os seis elípticos foram todos pintados na mesma época, por um só artista, e são anteriores a 1792, para figurarem num dos pavilhões do Passeio Público; até obtermos provas mais específicas, tudo indica que a atribuição da autoria ao artista fluminense Leandro Joaquim seja correta."

As seis pinturas em apreço – *Cena Marítima, Revista Militar no Largo do Paço, Pesca da Baleia na Baía de Guanabara, Procissão ou Romaria Marítima no Hospital dos Lázaros, Vista da Igreja da Glória e Vista da Lagoa do Boqueirão com os Arcos da Carioca* – são sem dúvida alguma das mais belas obras de toda a arte colonial brasileira. Tanto a *Cena Marítima* (que representaria a chegada ao Rio de Janeiro, em 1787, de um frota inglesa a caminho da Austrália) quanto a *Pesca da Baleia* ou a *Procissão ou Romaria Marítima*, com seu aspecto de festa aquática veneziana à la Guardi, tanto a *Revista Militar* – com que se inauguraram as obras de remodelação do Largo do Paço – quanto a *Vista da Igreja da Glória* ou a *Vista da Lagoa do Boqueirão com os Arcos da Carioca* impressionam pela vivacidade do colorido e pela movimentação, sem falar em seu enorme valor iconográfico e na circunstância de serem das primeiras representações de paisagens, marinhas e *vedute* feitas no Brasil.

Dos diversos pintores que compõem a Escola Fluminense, Leandro Joaquim foi em verdade dos mais bem dotados, quer técnica, quer estilisticamente, destacando-se por uma execução brilhante, por seu desenho fluente e pelo colorido harmonioso. Alguns de seus retratos, como o do Conde de Bobadela do Museu Histórico Nacional, ou o do Capitão-Mor Gregório Francisco de Miranda, personificam, mais do que indivíduos, o espírito de toda uma época.

Já *Raimundo da Costa e Silva* – de quem não se conhecem as datas de nascimento e de morte, sabendo-se porém que era natural do



4

4. *Leandro Joaquim*, Revista militar no Largo do Paço. Óleo s/ tela, 88 x 114 cm. SPHAN/Fundação Pró Memória/Museu Histórico Nacional, RJ



5

5. *Leandro Joaquim*, Vista da Baía do Rio de Janeiro. Óleo s/ tela, 87 x 114 cm. SPHAN/Fundação Pró Memória/Museu Histórico Nacional, RJ



6

6. *Leandro Joaquim*, Vista da Igreja e Praia da Glória. Óleo s/ tela, 87 x 115,5 cm. SPHAN/Fundação Pró Memória/Museu Histórico Nacional, RJ



7



8

7. *Leandro Joaquim*, Vista do Aqueduto de Santa Teresa. Óleo s/ tela, 86 x 105 cm. SPHAN/Fundação Pró Memória/Museu Histórico Nacional, RJ

8. *Leandro Joaquim*, Pesca da baleia na Baía de Guanabara. Óleo s/ tela, 86 x 105 cm. SPHAN/Fundação Pró Memória/Museu Nacional de Belas Artes, RJ



9

9. *Leandro Joaquim*, Romaria ao Convento de Santo Antônio. Óleo s/ tela, 86 x 105 cm. SPHAN/Pró Memória/ Museu Histórico Nacional, RJ



10

10. *Raimundo da Costa e Silva* (atribuído a), Nossa Senhora do Carmo. Óleo s/ tela, 164 x 123 cm. Igreja da Ordem Terceira do Carmo, RJ

Rio de Janeiro, ali viveu e trabalhou a vida inteira – não sustenta o confronto com Leandro Joaquim. Era pardo, de estatura elevada e corpulento, foi major de ordenanças e teria falecido octogenário, cercado de simpatias e prestígio. Aprendeu inicialmente com o pai a arte da escultura e do entalhe, dedicou-se à elaboração de presépios e finalmente chegou à pintura, na qual se destacaria sobremodo como pintor religioso. Uma de suas especialidades foi a pintura sobre vidro (decorou uma vidraça da Capela do Santíssimo Sacramento), mas aparentemente não restou nenhuma obra sua realizada sobre tão frágil suporte.

A Costa e Silva são atribuídas uma *Nossa Senhora do Carmo*, no Convento do Carmo, a *Nossa Senhora da Conceição* da atual Igreja da Conceição e Boa Morte, a *Ceia do Senhor* hoje na Catedral Metropolitana (possivelmente sua melhor obra), um *Batismo de Cristo* na Igreja do Santíssimo Sacramento e a *Sagrada Família* da Igreja de São José. Praticou além do mais o retrato, como de resto era exigido de um artista-pintor em seu tempo.

Admitindo-se, como sustenta Antônio da Cunha Barbosa, a origem negra de *Manuel Dias de Oliveira*, esse seria o próximo pintor a estudar nesse bosquejo. O artista nascera em Santana do Macacu, no atual Estado do Rio de Janeiro, em 1763, e fixara-se no Rio de Janeiro ainda muito moço, praticando inicialmente o ofício de ourives. Na companhia de um comerciante português, que lhe notando as fortes tendências artísticas tornara-se seu protetor, seguiu logo depois para Portugal, a fim de estudar pintura no Porto. Morrendo seu benfeitor, transferiu-se a Lisboa e se matriculou na Real Casa Pia, que funcionava no Castelo de São Jorge, ali se destacando de tal maneira que dentro em breve era enviado à Itália – ao lado do célebre Domingos Antônio de Sequeira – a fim de cursar a Academia de São Lucas de Roma. Foi por algum tempo discípulo de Pompeo Battoni (falecido em 1787), representante máximo do *Borochetto* romano, retratista afamado da nobreza européia e grande precursor do Neoclassicismo pictórico. Quando da invasão napoleônica dos Estados Pontifícios, em 1798, Manuel Dias refugiou-se em Gênova, de onde retornou a Portugal após uma ausência de cerca de dez anos. Achava-se em Portugal em 1800 quando obteve a nomeação para professor régio de uma Aula de Desenho e Figura então criada no Rio de Janeiro, retornando então ao Brasil. Ele, que quando em Portugal e na Itália era conhecido como o *Brasiliense*, tornou-se ao chegar ao Brasil o *Romano*, entrando nesse epíteto, quem sabe, uma pitada de ironia.

Manuel Dias de Oliveira foi, por conseguinte, o primeiro professor público de Desenho do Brasil; e o primeiro, também, a ministrar o ensino do nu, tendo lugar as aulas em sua própria casa, na Rua do Rosário com Ourives, defronte à antiga Igreja do Hospício. Sobre essas aulas de modelo vivo manifestou-se, em 1826, um missivista, em carta publicada no *Spectador Brasileiro,* de modo bastante curioso: " O modelo era um homem branco, não muito jovem, descarnado, mesmo mal feito. Os alunos e o professor olhavam para o triste indivíduo, mas não o reproduziam sobre o papel, onde apareciam belas figuras, que nada tinham a ver com a imagem viva, mas sim com a imaginação."

O *Brasiliense* foi pintor de gênero, frutas e flores, retratos, temas religiosos e decorativos, além de ter praticado a miniatura sobre marfim e mesmo a gravura. Destacou-se como bom colorista, já que o desenho nem sempre lhe saiu escorreito, pecando às vezes por deselegância e convencionalismo. De suas



11



12

11. *Raimundo da Costa e Silva* (atribuído a), Nossa Senhora do Carmo, 1787c. Óleo s/ tela, 81 x 61,5 cm SPHAN/Pró Memória/Museu Nacional de Belas Artes, RJ

12. *Raimundo da Costa e Silva* (atribuído a), Nossa Senhora da Conceição. Óleo s/ tela, 117 x 85 cm. Igreja da Ordem Terceira de N. Sr.ª da Conceição da Boa Morte, RJ



13

13. *Raimundo da Costa e Silva* (atribuído a), Nossa Senhora da Conceição. Óleo s/ tela, 80 x 58 cm. Igreja de N. Srª Mãe dos Homens, RJ

não poucas obras restaram, possuindo o Museu Nacional de Belas Artes uma *Nossa Senhora da Conceição*, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro uma *Alegoria ao Nascimento da Princesa Maria da Glória* e o Museu Histórico Nacional um *Retrato de Dom João VI e de Dona Carlota Joaquina*. Na Casa da Moeda existiu uma *Senhora Santana*, e na sacristia da Igreja de São Francisco da Penitência havia, segundo Moreira de Azevedo, os painéis *Nascimento de São Francisco* e *São Francisco Recebendo os Estigmas*. Bem mais interessantes devem ter sido outros dois quadros, também desaparecidos, a que se referem respectivamente Alcebíades Furtado e Artur de Azevedo. No primeiro deles (ainda em 1896 em mãos de uma neta do artista) o pintor se retratara com a paleta e os pincéis às mãos, ao lado de sua mulher e de um círculo de 12 rubis, simbolizando seus outros tantos filhos. Quanto ao que Artur de Azevedo chegou a ver em 1900, numa casa da Rua Conde de Bonfim, na Tijuca, onde morava outra neta do pintor, representava Manuel Dias sentado a uma cadeira, de casaca, porém em chinelos, coroando com a mão esquerda um busto da esposa sustentado por uma coluna, na qual se lia a seguinte inscrição em maus versos: *Vênus não teve filhos / Júpiter só deu-lhe amor / Boa mãe, tiveste doze / Dignos de bênção e louvor*.

No dorso, essa tela exibia extensa nota autobiográfica, e ainda a indicação: "Oliveira fez ao espelho, na idade de 71 anos. Cidade de Campos, 1835". Pode ter sido, esse, seu último trabalho.

Por decreto de 15 outubro de 1822, Pedro I participava a Manuel Dias que não mais exercesse o magistério artístico até segunda ordem; mais tarde foi afastado em definitivo, mudando-se em 1831 para Campos, onde fundou um colégio de meninos e onde faleceria em 1837, tendo sido sepultado na Igreja da Santa Casa de Misericórdia local. Mesmo assim, formara alguns bons discípulos, como Clemente de Magalhães Bastos, Francisco Pedro do Amaral e Manuel José Gentil, que se radicou em Porto Alegre e criou fama como retratista e bom miniaturista.

Manuel Dias de Oliveira foi excelente retratista e bom pintor religioso, além de ter praticado, como já ficou dito, a gravura, dele tendo restado uma aguaforte feita ainda em Roma, em 1798, representando o *Milagre de Santa Isabel*. Sua arte é uma harmoniosa mistura de elementos já neoclássicos e de resquícios ainda barrocos.

O derradeiro dos pintores fluminenses de origem negra, sobre o qual ora nos debruçamos, foi o há pouco citado *Francisco Pedro do Amaral*, nascido em data ignorada no Rio de Janeiro e falecido nessa mesma cidade em 1830, de tuberculose e ainda relativamente moço. Foi ele o último representante da chamada Escola Fluminense de Pintura, servindo ao mesmo tempo como elo de ligação entre essa e as tendências renovadoras implantadas no Brasil pela Missão Artística Francesa de 1816, porquanto chegou a ser aluno de Jean-Baptiste Debret.

Pintor decorativista e de retratos, cenógrafo e arquiteto, estudara inicialmente com José Leandro de Carvalho, matriculando-se em seguida na Aula Pública de Desenho regida por Manuel Dias de Oliveira. Estudou ainda cenografia com Manuel da Costa, passando a trabalhar no Teatro de São João como ajudante de seu mestre José Leandro, ao lado do italiano Argenzio e de Francisco Inácio de Araújo Lima. Em 1820 tornou-se pensionista da Academia de Belas Artes, abandonando pouco a pouco os postulados borrominicos pelos quais se iniciara pelo nascente ideário neo-



14

14. *Raimundo da Costa e Silva* (atribuído a), Virgem do Carmelo, séc. XVIII. Óleo s/ tela, 82 x 76 cm. Museu da Igreja de N. Srª do Carmo da Lapa do Desterro, RJ



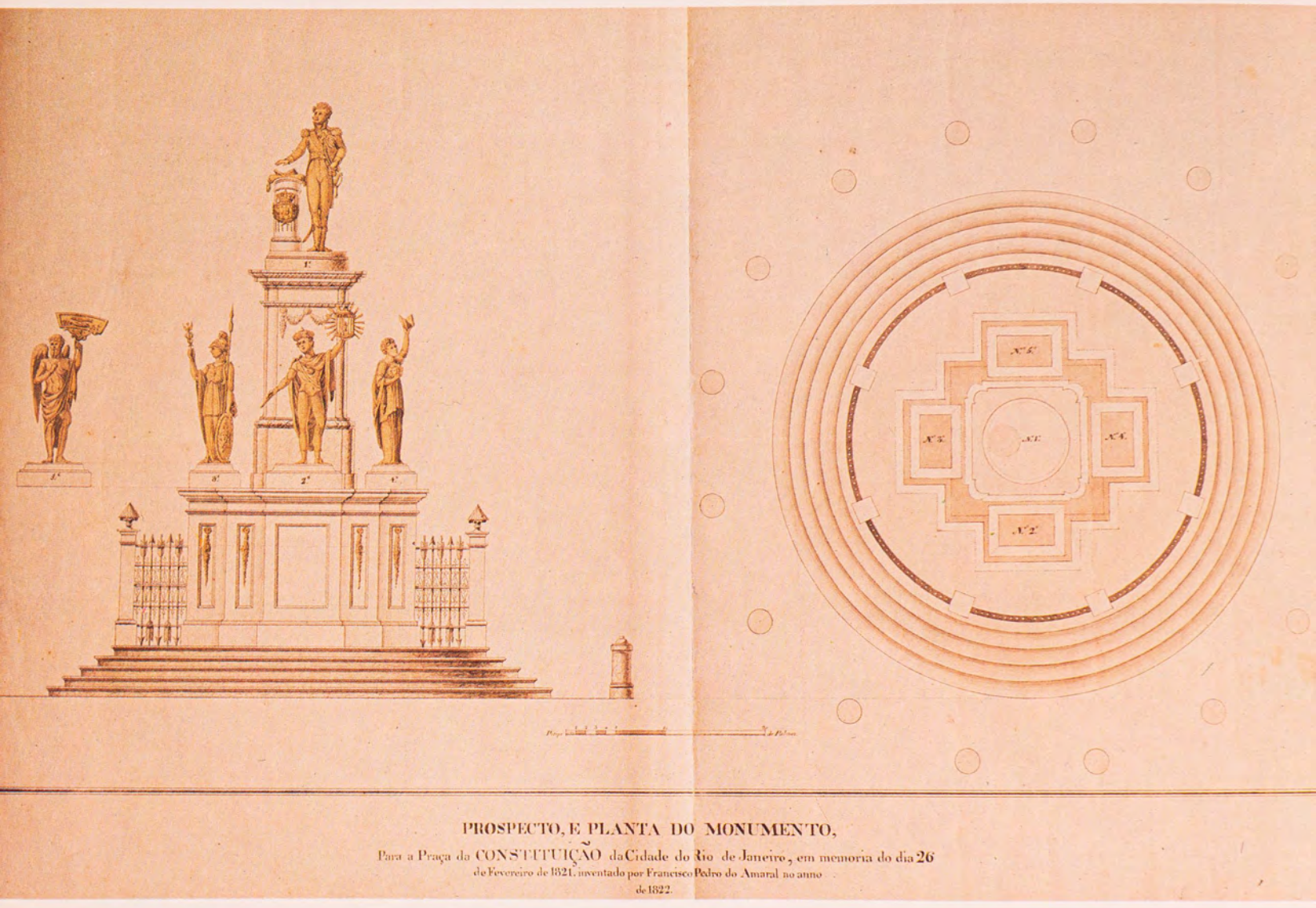
15

15. *Manoel Dias de Oliveira, o Brasiliense*. Nossa Senhora da Conceição, 1813. Óleo s/ tela, 127 x 92,5 cm. SPHAN/ Pró Memória/Museu Nacional de Belas Artes, RJ



16

16. *Manoel Dias de Oliveira, o Brasiliense.* Alegoria do nascimento de D. Maria da Glória. Óleo s/ tela, 95 x 171 cm. Col. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, RJ



PROSPECTO, E PLANTA DO MONUMENTO,

Para a Praça da CONSTITUIÇÃO da Cidade do Rio de Janeiro, em memoria do dia 26 de Fevereiro de 1821. inventado por Francisco Pedro do Amaral no anno de 1822.

17. *Francisco Pedro do Amaral,* Prospecto da planta do monumento para a Praça da Constituição da Cidade do Rio de Janeiro, em memória do dia 26.02.1821. Nanquim e aguada s/ papel, 70 x 149 cm. Seção de Estampas da Biblioteca Nacional, RJ

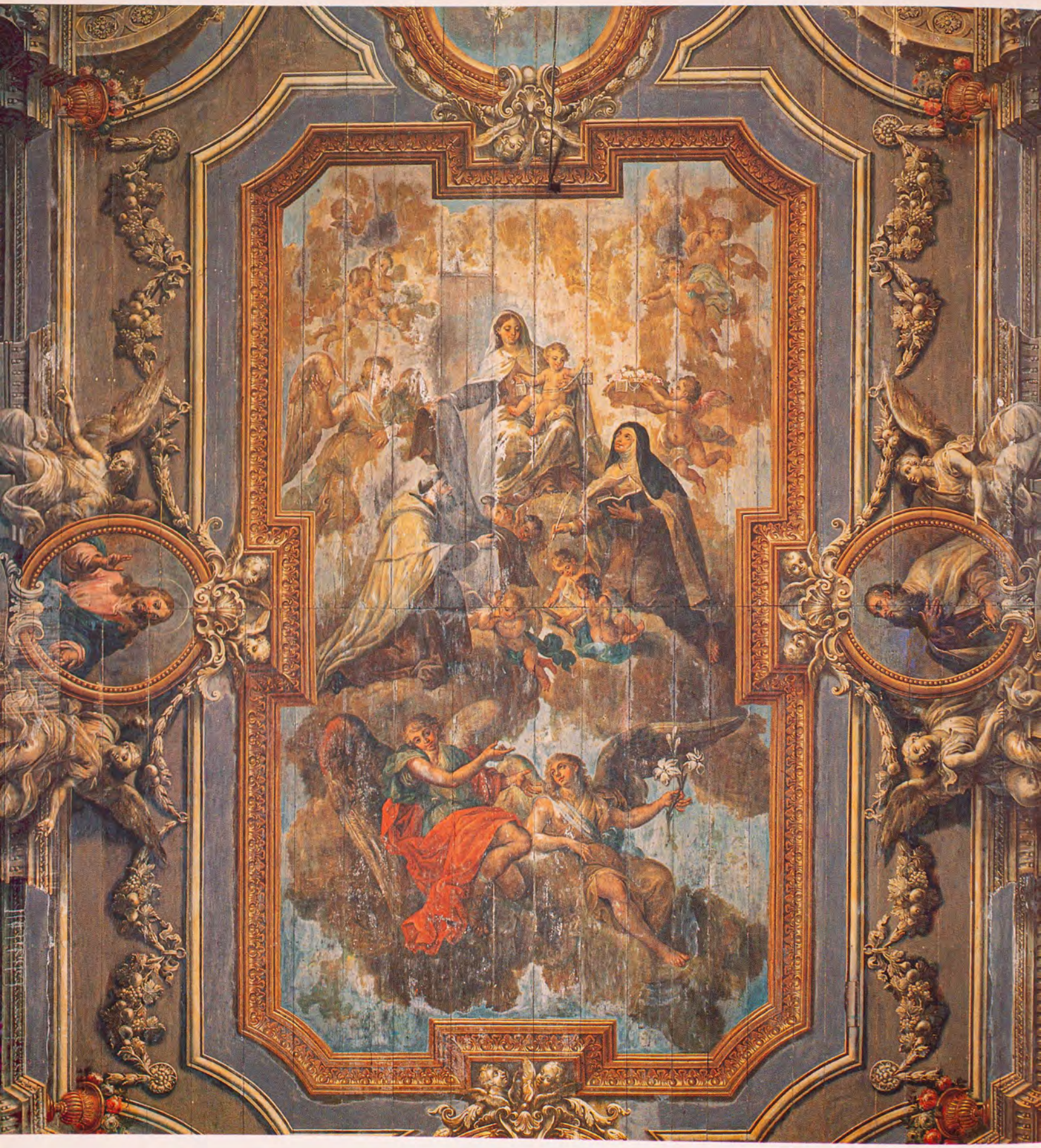
clássico. Em 1823 foi um dos cinco alunos fundadores da classe de pintura ministrada por Debret, ao lado de Simplício de Sá, José de Cristo Moreira, Francisco de Souza Lobo e José da Silva Arruda. Tornando-se chefe de decorações da Casa Imperial, realizou trabalhos no Palácio da Quinta da Boa Vista e no Paço da Cidade, bem como em residências particulares, tendo chegado até nós as decorações que executou na Casa da Marquesa de Santos em São Cristóvão: *Abelardo e Heloísa, Fausto e Margarida, Tristão e Isolda* e os *Cinco Continentes,* entre outras. Atribuído a seu pincel existe, aliás, no Museu Histórico Nacional um *Retrato da Marquesa de Santos.*

Francisco Pedro do Amaral realizou trabalhos de arquitetura (como o projeto para o monumento à Constituição de 1821) e restauração (dos coches de Pedro I, em 1829, quando do casamento do Imperador) e fez tentativas com a litografia, então recém-chegada ao Brasil. Criou ainda a Sociedade de São Lucas, em 1827, morrendo três anos mais tarde após intensa vida artística, na qual principiara como herdeiro das formas coloniais de seus primeiros mestres, para afinal adotar a postura neoclássica e pré-romântica de Debret e dos demais mestres franceses da Missão de 1816.



18

18. *Francisco Pedro do Amaral,* Retrato de D. Domitila de Castro Canto e Melo, Viscondessa e Marquesa de Santos, s/d. Óleo s/ tela, 115 x 87 cm. SPHAN/Pró Memória/ Museu Histórico Nacional, RJ



19. *José Theóphilo de Jesus*, Detalhe do teto da Igreja da Ordem Terceira de N. Sra do Carmo, 1817. Salvador, BA



20



21

Bahia

Depois de José Joaquim da Rocha, o mais notável pintor baiano de tempos coloniais foi o pardo forro *José Teófilo de Jesus*, seu aluno, nascido em Salvador em data ignorada e falecido na mesma cidade, quase nonagenário, em 1847. Para José Joaquim da Rocha dourou molduras e encarnou imagens, mais raramente incumbindo-se da pintura de um ou outro detalhe secundário em painéis. E era já homem feito quando Rocha, desejoso de premiar sua habilidade e dedicação, decidiu enviá-lo às suas custas a Portugal, para o que comprovadamente contraiu um empréstimo de 150$000 com a Santa Casa de Misericórdia. Essa viagem de José Teófilo a Portugal, até recentemente sustentada apenas pela tradição, foi há poucos anos confirmada por Carlos Ott, que localizou, nas relações de viajantes entrados 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".

Em Lisboa, José Teófilo cursou a Escola de Belas Artes e entrou em contacto com o grande Pedro Alexandrino de Carvalho, cuja arte iria marcá-lo fortemente. Após permanência de alguns anos, achava-se novamente na Bahia em 1801, pois a 2 de fevereiro de 1802 recebia da Ordem Terceira de São Francisco a quantia de 80$000 pela execução de quatro painéis, hoje desaparecidos. No ano seguinte pintou um *Cristo na Cruz* e uma pequena pintura representando *Jesus, Maria e José* (que se costumava colocar nas mãos dos moribundos), por encomenda da Santa Casa de Misericórdia.

A partir de 1803, e por exatos dez anos, o nome de José Teófilo desaparece dos arquivos, com exceção de um documento referente a seu casamento: "José Teófilo de Jesus, pardo forro, filho legítimo de Antonio Feliciano Borges e Josefa de Santana, nasceu na cidade de Salvador, onde se casou em 20 de Fevereiro de 1808 com Vicência Rosa de Jesus, preta forra, natural da Costa da Mina. O assento do casamento, realizado na Igreja de Santana, não declara a idade do pintor. Foram testemunhas José Joaquim Viana e Manoel Inácio" (Livro de Casamentos da Freguesia de Santana, 1783-1819, pág. 189). Essa falta de referências a José Teófilo não significa necessariamente que tivesse durante esse período efetuado nova viagem, ou quiçá deixado de pintar: o mais provável é que o artista se dedicasse então a trabalhos menores de douração ou encarnação, em capelas particulares.

Em 1815 o pintor é contratado pela Ordem Terceira do Carmo, de Salvador, para a obra de douramento de toda a talha da igreja e para a pintura do teto da nave, pela quantia, então elevada, de 3:400$000. O douramento ficou a

20. *José Theóphilo de Jesus* (? BA 1758 – Salvador, BA 1847). Litografia. In: A. J. de Melo Moraes. *Brazil Histórico*. 2ª série, T. I. Rio de Janeiro. Typographia dos Editores, 1866.

21. *José Theóphilo de Jesus*, Jesus e os quatro continentes. Óleo s/ tela, Fundação Museu Carlos Costa Pinto, Salvador, BA



22

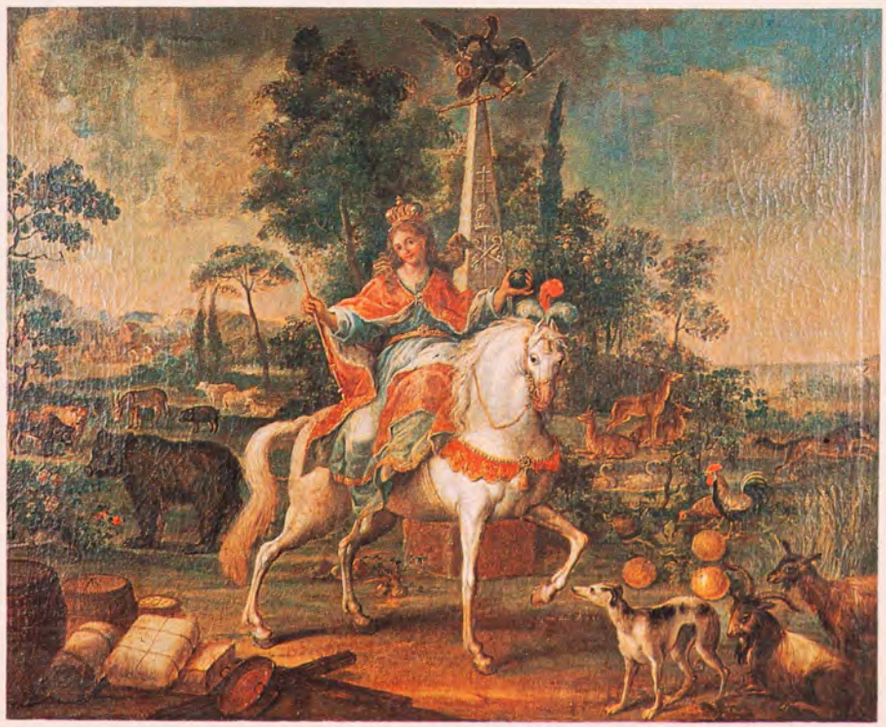
22. *José Theóphilo de Jesus*, África. Óleo s/ tela, 65 x 82 cm.
Museu de Arte da Bahia, Salvador, BA

cargo de três ajudantes, desincumbindo-se José Teófilo da pintura, na qual figurou Nossa Senhora do Carmo entregando o Escapulário a Santa Teresa de Ávila e São João da Cruz. Misturam-se em tal obra, as influências de José Joaquim da Rocha e de Pedro Alexandrino de Carvalho; mas, se as figuras são bem desenhadas e agradavelmente coloridas, as perspectivas mal convencem, até porque José Teófilo estava longe de ser um especialista nesse tipo de pintura *di sotto in sù* que apenas uma geração antes conhecera enorme florescimento na Bahia. Na verdade, e como escreveu Carlos Ott, sentia-se mais à vontade "quando se sentava em frente ao cavalete, à maneira dos seus bisavós portugueses ou espanhóis, pintando quadros destinados a serem pendurados na parede. Este era o seu forte e nesse gênero foi que produziu seus melhores quadros".

Mas, se é fato que foi a pintura de cavalete o gênero em que mais se destacou, não menos verdadeiro é que em igrejas baianas deixou inúmeros tetos ilusionísticos, alguns deles muito apreciáveis, como os da Igreja do Recolhimento dos Perdões, em Salvador (1819), da Matriz do Santíssimo Sacramento da Ilha de Itaparica (Santa Ceia, 1823), da Igreja de São Joaquim (Anunciação, 1821-1824) e da Igreja de Nossa Senhora do Pilar (1827), sem falar em vários outros que lhe são com maior ou menor acuidade atribuídos.

O *catalogue raisonné* da produção de José Teófilo de Jesus, estabelecido em 1982 por Carlos Ott, elenca 124 pinturas, executadas entre 1802 e 1845. Predominam na relação os quadros de cavalete, como os 27 representando santos, beatos e homens proeminentes da Ordem dos Capuchinhos, datáveis de 1826 e distribuídos hoje entre a Casa dos Sete Candeeiros e o claustro do Convento da Piedade, em Salvador; ou os 14 Passos da Paixão, da Igreja de Maroim em Sergipe; ou ainda os 34 painéis dos corredores laterais da Igreja do Bonfim, em Salvador, pintados por volta de 1839-1840. O Museu de Arte e o Museu de Arte Sacra da Bahia guardam também uns poucos painéis de sua mão, sendo de destacar a bela pintura representando a *América*, digna, em sua fantasia, de um Jan van Kessel, o Velho.

José Teófilo de Jesus foi pintor de recursos e artista de fôlego, certamente o maior que operou na Bahia na primeira metade do Oitocentos. Se em algumas pinturas do começo de sua carreira a influência de José Joaquim da Rocha – com a inevitável comparação desfavorável com os trabalhos do mestre – é flagrante, mostrando-se o artista mais moço ainda titubeante, a tatear uma estrada que decerto não era a sua, a permanência em Lisboa, em fins do Setecentos e anos iniciais do Séc. XIX serviria para indicar-lhe em definitivo o rumo a tomar. Sua obra, em que se casam um desenho sólido e um colorido delicado, representa uma transição entre elementos estilísticos que recuam, ainda, ao Rococó e ao Barroco, e outros já preludiando o Neoclassicismo. Exemplo maior de sua arte é o belo painel do corredor esquerdo da Igreja do Bonfim, em Salvador, em que Jesus acolhe e abençoa um grupo de crianças que lhe são trazidas pelas mães. A cena, ao ar livre, vendo-se uma bela árvore à esquerda e um fundo montanhoso ao longe, é ocupada por inúmeras figuras cuidadosamente distribuídas em grupos, devendo ser realçada a elegância formal da mulher que, com o filho ao ombro, ocupando a esquerda do espaço pictórico, tem o pé direito recuado, tombando-lhe as vestes em caprichados drapeados *à la* Veronese.



23



24

23. *José Theóphilo de Jesus*, Europa. Óleo s/ tela, 65 x 82 cm. Museu de Arte da Bahia, Salvador, BA

24. *José Theóphilo de Jesus*, Ásia. Óleo s/ tela, 65 x 82 cm. Museu de Arte da Bahia, Salvador, BA



25

25. *José Theóphilo de Jesus*, América. Óleo s/ tela, 65 x 82 cm. Museu de Arte da Bahia, Salvador, BA



26



27

26. *Veríssimo de Freitas,* São João Nepomuceno. Óleo s/ madeira, 53 x 45,5 cm. Col. particular, SP

27. *Veríssimo de Freitas,* Santa Beneditina. Óleo s/ tela. Mosteiro de São Bento, Salvador, BA



28

Também foi aluno de José Joaquim da Rocha – o mais antigo deles, ao que parece – *Veríssimo de Sousa Freitas*, ativo em Salvador na segunda metade do Setecentos e começos do Oitocentos. Com o mestre colaborou na decoração da Igreja da Palma, executando oito painéis de santas e beatas agostinianas na parte inferior da nave. Com alguma desenvoltura praticou a pintura *di sotto in sù*, como o comprovam os tetos das igrejas dos conventos da Lapa e de São Francisco do Conde, a primeira representando *A Glorificação da Imaculada Conceição pela Santíssima Trindade*. Finalmente, por comparações estilísticas podem-lhe ser atribuídos diversos quadros de cavalete, como o *São Bento* e a *Santa Benedita* do Mosteiro de São Bento em Salvador. O artista, que era pardo, ainda trabalhava em 1819, quando colaborou na decoração interna da Igreja dos Perdões, da capital baiana. Pintor apenas discreto, não suporta, evidentemente, o cotejo com seu condiscípulo José Teófilo de Jesus, revelando-se desenhista canhestro e colorista convencional, destacando-se mais por sua operosidade do que por qualquer dote especial de invenção. Suas figurinhas de santos e de beatos, atarracadas e algo artificiais, revestem-se, porém, não raro, de insuspeitada expressão, e nesse ou naquele detalhe acusam até mesmo graça, elegância.

Antônio Joaquim Franco Velasco (1780-1833), nascido e falecido em Salvador, terá sido, quem sabe, aluno de José Joaquim da Rocha, muito embora estilisticamente não revele marcas dessa aprendizagem. Suas predileções dirigiram-se para o retrato e a figura, muito embora tivesse também executado a pintura do forro em caixotões da Igreja do Bonfim, entre 1818 e 1820, além de ter dado início à pintura do teto da nave da Igreja de São Francisco da Penitência, concluída por seu discípulo José Rodrigues Nunes.

Retratista de bons recursos expressivos, desenhista correto e colorista mais comedido, sabendo penetrar psicologicamente seus modelos, Franco Velasco realizou nesse gênero o melhor de sua obra, inclusive retratos de Dom Pedro I e do Conde dos Arcos, e mais os de João Ladislau de Figueiredo e Melo, Pedro Gomes Ferrão e Romualdo Seixas. A Fundação Castro Maia, do Rio de Janeiro, possui dois encantadores retratos imputados a esse mestre, mas sem grandes afinidades com a sua maneira: datam, ambos, de 1817.

Franco Velasco foi professor substituto da Aula Pública de Desenho de Salvador em 1821, efetivado em 1825, e teve entre seus alunos, além do já citado José Rodrigues Nunes, Bento José Rufino Capinam. Estilisticamente entremostra, já, a influência dos postulados neoclássicos e pré-românticos postos em voga no país pela Missão Artística Francesa em 1816.

28. *Veríssimo de Freitas*, São Bento. Óleo s/ tela. Mosteiro de São Bento, Salvador, BA

29. *Veríssimo de Freitas*, Teto da nave central. Igreja do Convento da Lapa, Salvador, BA



35



30



31



32

30. *José Rodrigues Nunes,* Retrato de Antônio Joaquim Franco Velasco (Salvador, BA 1780 – Idem 1833), s.d. Óleo s/ tela

31. *Antônio Joaquim Franco Velasco,* A coroação de espinhos, 1818. Óleo s/ tela, 63 x 24 cm. Museu de Arte da Bahia, Salvador, BA

32. *Antônio Joaquim Franco Velasco,* A caminho do Calvário. Óleo s/ tela, 63 x 24 cm. Museu de Arte da Bahia, Salvador, BA

33. *Antônio Joaquim Franco Velasco,* Alegoria dos milagres do Senhor do Bonfim. Forro da nave da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, Salvador, BA



37

33

Joze Patricio da Silva Manso.

38



Minas Gerais

Os pintores de origem negra ativos em Minas Gerais nos tempos coloniais foram relativamente numerosos, constituindo o objeto de capítulo especial nessa mesma obra – motivo pelo qual passaremos ao largo dos seus nomes, para apenas nos atermos à curiosíssima figura de *Silvestre de Almeida Lopes*, que atuou no Arraial do Tejuco entre 1764 e 1796 e cuja arte é o contraponto, a nível popular, da do português José Soares de Araújo. Para Rodrigo Melo Franco de Andrade, "enquanto a obra do Guarda-Mor é de tendência erudita, a de Silvestre de Almeida Lopes tem feição popular. Ao passo que aquela se caracteriza pela sobriedade elegante e apurada, esta se distingue pela vivacidade, às vezes crua, dos contrastes do seu colorido e pelas despreocupadas desproporções e deformações do seu desenho". Na verdade, a particularidade maior da pintura de Silvestre, aquela que lhe empresta também maior encanto, é o acentuado sabor popular e mestiço de que se reveste. À *Deposição de Cristo* do forro da capela-mor da Igreja de Bom Jesus de Matosinhos do Serro, por exemplo, o artista acrescentou um inesperado fundo de marinha, inédito no tempo e no espaço, tendo-o resolvido em cores vivazes, o que empresta à cena, em si mesma fúnebre, uma graça e até uma certa imprevista alegria!

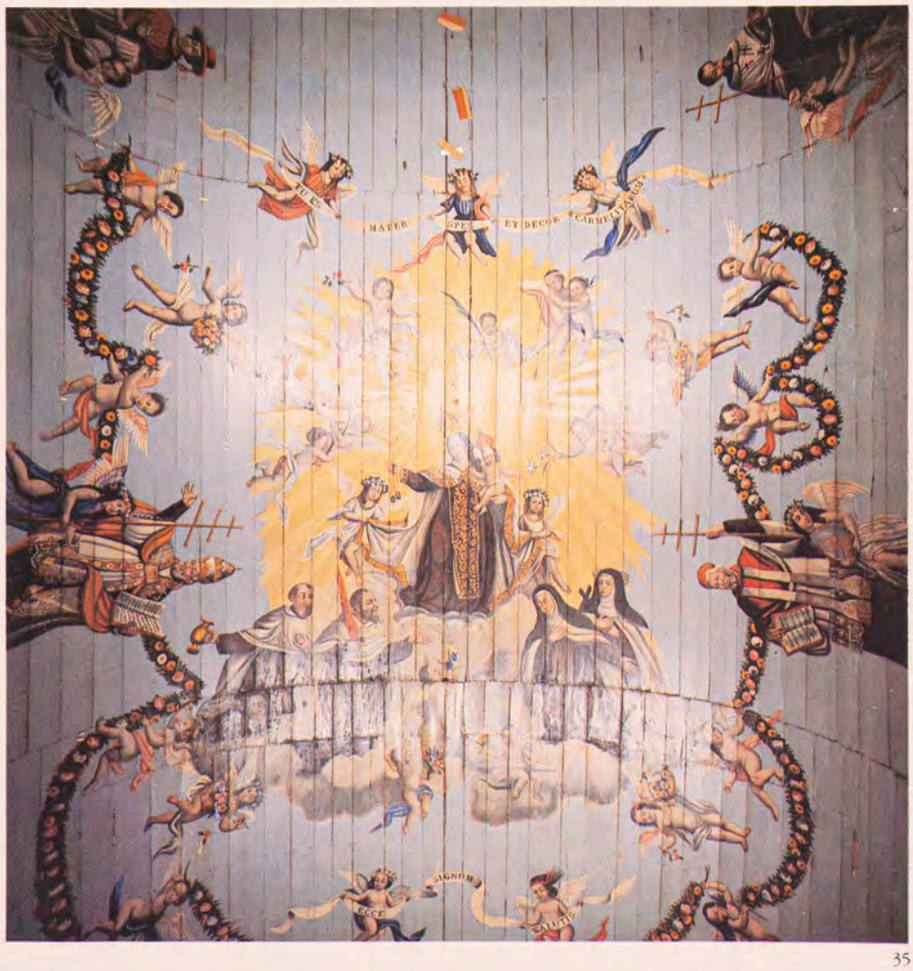
São documentadamente de sua mão diversos trabalhos de pintura realizados na Igreja de Nossa Senhora do Amparo, da atual cidade de Diamantina, entre 1780 e 1796, incluindo-se entre tais trabalhos o teto, de 1790. Por aproximação estilística, podem ser-lhe imputadas as pinturas da Capela de Nosso Senhor Bom Jesus de Matosinhos do Serro, datadas de 1796, e, entre outras obras, os quatro painéis da Paixão de Cristo, na Matriz de Conceição do Mato Dentro.

Outro detalhe a acentuar o lirismo de Silvestre de Almeida Lopes e capaz de individualizar-lhe o estilo é a abundância de elementos florais de que lança mão em suas decorações, uma abundância não encontrada na obra dos demais artistas do seu tempo.

São Paulo

Eram pardos ou mulatos os dois mais notáveis pintores de São Paulo no Séc. XVIII – *José Patrício da Silva Manso* e seu aluno *Jesuíno do Monte-Carmelo*.

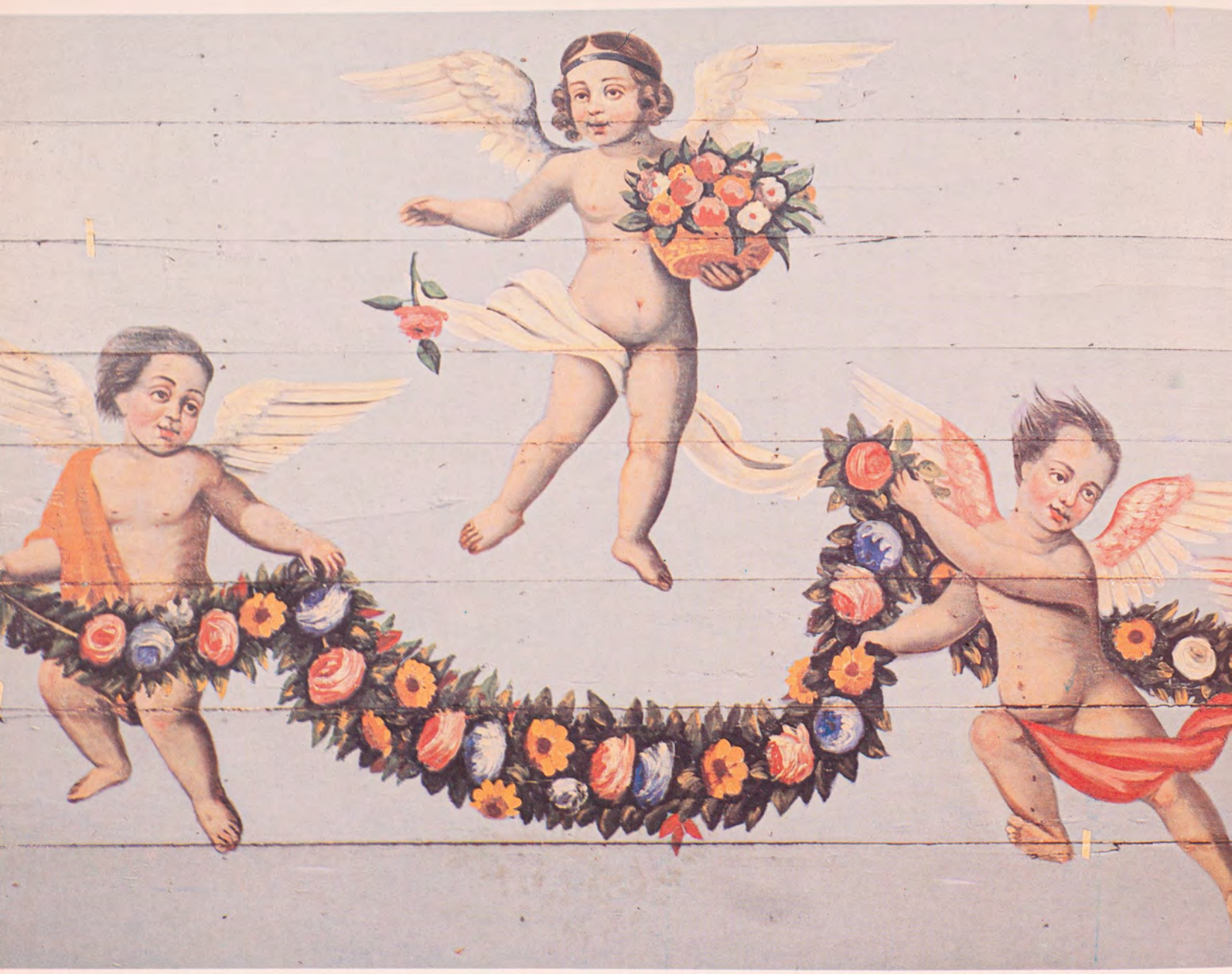
De Silva Manso pouco se sabe; era natural de Santos, segundo Mário de Andrade, embora algumas fontes o considerem mineiro. Sua primeira obra de monta data de 1777 e foi feita em São Paulo: as decorações da Igreja de São Bento, consistindo em quatro painéis, hoje desaparecidos, sobre a vida do santo. Pouco depois o artista transfere-se para Itu, ali trabalhando entre 1780 e 1784 nas decorações da Matriz. Ali teve por ajudante a um rapazola de 17 anos, mulato como ele – o futuro grande pintor Jesuíno do Monte-Carmelo. Diz Mário de Andrade, na monografia consagrada a Jesuíno, que Silva Manso aproveitou-se dele: "José Patrício simpatiza com o rapaz, santista como ele. José Patrício é meio farrista, e todos os farristas são muito acolhedores. Entra logo em conversa, faz perguntas e sabe que Jesuíno Francisco é pintor. José Patrício o experimenta. É: o rapaz pinta mal, mas tem habilidade. E o pintor verdadeiro, bastante erudito mesmo, meio por bem, meio por esperteza, se aproveita de Jesuíno, lhe dando uns rabinhos de decoração por qualquer cruzado."



35

34. *José Patrício da Silva Manso*, Teto da Igreja da Matriz de Itu, SP

35. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*, Forro da capela-mor da Igreja de N. Sr.ª do Carmo, Itu, SP



36. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo,* Detalhe de anjos do forro da capela-mor da Igreja de N. Sr.ª do Carmo, Itu, SP

Retornando em 1784 a São Paulo, Silva Manso decora nesse mesmo ano a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, e entre 1785 e 1786 a Igreja da Ordem Terceira do Carmo. Voltará a trabalhar em 1790 para os franciscanos, realizando então dois grandes painéis – *Renúncia de São Francisco* e *Morte de São Francisco* – e oito quadros menores de santos e santas da Ordem: *São Roque, São Gualter, São Lúcio, Santa Isabel*, etc. Finalmente, entre 1795 e o ano de sua morte, 1801, desincumbe-se da pintura do teto da Igreja de São Bento em São Paulo, para a qual realiza *O Patriarca São Bento na Glória Eterna*. Afora tais obras, Silva Manso ainda trabalhou para o mosteiro beneditino de Santos e – de acordo com Dom Clemente Mariano da Silva-Nigra – para o do Rio de Janeiro, onde ainda se conservariam oito telas devidas à sua mão e feitas de 1787 a 1789.

Estilisticamente, Silva Manso foi artista arcaizante, fielmente atado à tradição colonial. Coloria melhor do que desenhava, e suas figuras, se por vezes conseguem impor-se pela teatralidade dos gestos, são, em verdade, pouco expressivas. Temperamento violento ("mal comportado, grosseiro, ofende a todos", dele escreveu Mário de Andrade), teria sido assassinado em Campinas por um carpinteiro a quem humilhara.

O outro pintor colonial de São Paulo a nos interessar é *Jesuíno Francisco de Paula Gusmão* (1764-1819), nascido em Santos e falecido em Itu, e que também praticou a arquitetura e a música. Deve ter iniciado sua carreira ainda menino, na cidade natal, transferindo-se em 1781 para Itu, onde como se viu mais acima tornou-se auxiliar de Silva Manso nas obras que então realizava na Matriz local. Jesuíno, que se casou e teve quatro filhos, desde criança manifestou fervor religioso, e ao enviuvar decidiu ingressar na vida sacerdotal, o que fez em 1797, adotando então o nome de Frei Jesuíno do Monte-Carmelo, pelo qual se tornaria mais conhecido. Arquiteto improvisado, projetou a Igreja do Patrocínio em Itu, cuja construção dirigiu e para cuja inauguração (que não chegaria a presenciar, pois morreu antes) compôs hinos e salmos.

São de autoria do padre-pintor as doze pinturas da capela-mor da Matriz de Itu; o teto da capela-mor da Igreja do Carmo, também em Itu, considerado uma de suas obras mais graciosas, com seus frisos de anjinhos que sustentam guirlandas de flores; o teto da Igreja do Carmo, em São Paulo, destruído em 1928; o teto e mais 18 quadros da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, e os dez quadros do Convento de Santa Teresa, uma e outro também em São Paulo. Não deixou obra mais extensa porque, ao se ordenar em 1797, restringiu de modo considerável sua produção artística, a ponto de Mário de Andrade poder dizer: "De garantido e conhecido só sabemos que o padre pintou os oito retratos carmelitanos do Patrocínio. Tudo o mais é obra do leigo Jesuíno Francisco de Paula Gusmão."

Jesuíno do Monte-Carmelo foi praticamente um autodidata, servido por uma visão ingênua e sem maiores recursos técnicos. Suas tentativas de perspectivismo, por exemplo, são de comovente simploriedade. Mas é nisso justamente que reside seu encanto peculiar, sua contribuição inconfundível à arte brasileira e paulista de fins do Setecentos.



37

37. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*, Detalhe do forro da nave central da Igreja de N. Srª do Carmo, Itu, SP

38. *Padre Jesuino do Monte Carmelo*, Os Santos da Ordem, 1796. Detalhe do forro da nave central da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, São Paulo, SP

39. *Padre Jesuino do Monte Carmelo*, Os Doutores da Igreja, 1796. Detalhe do forro da nave central da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, São Paulo, SP



38



39

40. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*, As Santas da Ordem, 1796. Detalhe do forro da nave central da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, São Paulo, SP
41. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*, Os Evangelistas, 1796. Detalhe do forro da nave central da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, São Paulo, SP



40



41



42

Os Escultores

Rio de Janeiro

Valentim da Fonseca e Silva, o *Mestre Valentim* – como aparece designado nos documentos de arquivo – o maior escultor brasileiro dos tempos coloniais depois do *Aleijadinho* – com quem sustenta em dados momentos o confronto – deve ter nascido entre 1740 e 1750 na localidade mineira de Serro Frio, filho de um membro da pequena nobreza lusitana que exercia o elevado cargo de contratador de diamantes e "de uma crioula natural do Brasil", como informou Porto-Alegre. Diz a tradição que, retornando seu pai a Portugal em 1756, levou-o em sua companhia, menino ainda, só regressando anos mais tarde, já órfão. Terá estudado seu ofício em Portugal? Ou, como querem alguns, aprendeu-o com o entalhador português Luís da Fonseca Rosa, autor das obras de talha da Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Rio de Janeiro?

De qualquer modo, toda a produção de Mestre Valentim, como escultor e como arquiteto, encontra-se no Rio de Janeiro, em igrejas como a da Santa Cruz dos Militares (toda a talha interna e as imagens de *São João* e *São Mateus,* hoje recolhidas ao Museu Histórico Nacional), a da Conceição da Boa Morte (retábulo do altar-mor), a do Mosteiro de São Bento (moldes para os lampadários), a da Ordem Terceira do Carmo (talha do altar-mor da Capela do Noviciado, trono, urna, cadeira e grades), a de São Francisco de Paula (altar-mor), etc. Também são de sua lavra os chafarizes das Marrecas, da Praça do Carmo e das Saracuras, e bem assim o risco do Passeio Público, para o qual criou um autêntico *jardim de ilusão* na melhor tradição européia, nele fazendo erguer mirantes e pavilhões (decorados com pinturas de Leandro Joaquim a que já nos referimos páginas atrás), chafarizes zoomórficos, escadarias, agulhas piramidais e inclusive as primeiras estátuas fundidas em bronze no Brasil, representando Apolo, Mercúrio, Diana e Júpiter. Foi ainda com desenhos de Mestre Valentim que teria sido adornada a primeira porcelana produzida no Brasil, em 1793, na Ilha Grande, pelo *químico* João Manso Pereira, que após longas pesquisas lograra obter *caulim igual ao de Sèvres...*

De Mestre Valetim possuímos felizmente uma imagem, na pintura de João Francisco Muzzi comemorativa da *Reconstrução do Recolhimento do Parto,* da qual há também uma cópia feita por Leandro Joaquim: o grande artista aí aparece no primeiro plano, à direita, apresentando o projeto para a reconstrução, de sua autoria, ao Vice-Rei Luís de Vasconcelos. Atarracado, pardo escuro, curva-se ante o dignitário, em sinal de reverência, enquanto em torno ao vice-rei, fidalgos e pessoas gradas formam um grupo em animadas posturas.

Mestre Valentim faleceu a 1º de março de 1813, como reza o Obituário da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, à qual pertenceu.

Bahia

Dentre os escultores baianos da primeira metade do Séc. XVIII destaca-se *Francisco das Chagas*, cognominado Chagas, *o Cabra*, o que parece não deixar dúvidas quanto à sua origem étnica. Pouco se sabe a respeito de sua vida, até porque são numerosos, nos documentos de arquivos, os Franciscos das Chagas, nome verdadeiramente muito popular à época, na Bahia. Sabe-se com certeza que em 1758 foi chamado pela Mesa da Ordem Terceira do Carmo, de Salvador (cidade na qual transcor-



43

42. *Francisco Manoel das Chagas,* Cristo na coluna, séc. XVIII. Escultura, h. 141 cm. Museu do Convento do Carmo, Salvador, BA

43. *Francisco Manoel das Chagas,* Detalhe do Cristo na coluna, séc. XVIII. Escultura, h. 141 cm. Museu do Convento do Carmo, Salvador, BA

46



44

reu toda a sua atividade), para executar três imagens: *Cristo com a Cruz, Cristo sentado na pedra* e *Cristo Crucificado*. A Igreja do Carmo para a qual foram esculpidas essas imagens incendiou-se em 1788, tendo sido reconstruída em 1803, existindo ainda nos dias de hoje, no mencionado templo, duas imagens do Cristo que bem podem ser as originalmente feitas por Chagas, *o Cabra* (desapareceu o *Cristo Crucificado*).

Talvez seja cedo ainda para que se possa estabelecer com propriedade o *catalogue raisonné* de um artista tão controvertido, cuja produção confunde-se, por vezes, com a de Manuel Inácio da Costa (o célebre *Senhor Morto* que saía na Procissão do Enterro) ou com a de Félix Pereira Guimarães (*São João, Santa Maria Madalena* executados para a Ordem Terceira do Carmo). De resto, confundem-se, em torno ao *Cabra*, realidade e fantasia. Assim é que seria de Francisco das Chagas uma escultura do Senhor dos Passos, objeto de veneração em Santa Catarina. Tal imagem fora embarcada na Bahia em 1764 com destino ao Rio Grande do Sul, porém o barco que a transportava por três vezes tentou chegar ao seu destino sem o conseguir. Concluiu então o capitão que a imagem desejava permanecer em Santa Catarina, surgindo em conseqüência a Irmandade do Senhor dos Passos local.

Mas não param aí os fatos extraordinários ligados à vida e à carreira do célebre artista: diz-se que, para modelo do Menino Jesus numa escultura de *Nossa Senhora com o Menino,* Francisco das Chagas utilizou-se de uma criança que faleceu antes de o trabalho estar concluído. A partir de então, o escultor teria caído em desgraça, terminando os seus dias em funda miséria e privado inclusive da razão!

Também de *Bento Sabino dos Reis* pouco se sabe, além de que era pardo, natural de Salvador e ali falecido a 6 de dezembro de 1843, com mais de 80 anos. Manuel Raimundo Querino considera-o escultor de importância, se bem que Marieta Alves, em pacientes pesquisas nos arquivos da velha capital baiana, só tenha encontrado referências a seu nome como restaurador de imagens, ou autor de obras secundárias – como os dois anjos para a Igreja do Bonfim feitos em 1818 pela quantia modesta de 9$000. O autor de *Artistas Bahianos* dá-o como introdutor em Salvador da Devoção do Senhor dos Passos dos Humildes, a partir de uma imagem que lhe fora encomendada em 1783 e não reclamada, e fornece uma lista de esculturas de sua autoria, feitas para a Ordem Terceira do Carmo, a Igreja do Convento de São Francisco, a Matriz de Santana, a Igreja de São Francisco de Paula, o Convento da Soledade, etc.

A próxima figura de que nos ocuparemos é menos conhecida, embora muito curiosa: trata-se do grande entalhador *Vitoriano dos Anjos Figueiroa*, o qual, embora nascido na Bahia, iria realizar em São Paulo seu trabalho mais extraordinário – a talha da nova Igreja Matriz de Campinas, executada em meados do Séc. XIX, dentro, porém, da mais pura atmosfera setecentista, na qual o artista plasmara seu estilo.

Vitoriano dos Anjos teria já mais de 80 anos quando chegou a Campinas, contratado por um rico negociante português, ali residente, para se incumbir das obras de talha da Matriz, cuja construção vinha se arrastando desde 1807. É lícito indagar quais obras teria produzido em sua terra natal, até porque, se o vinham buscar de tão longe em tão avançada idade, é que possuía fama de bom escultor, e isso não se adquire da noite para o dia, mas ao



45

44. *Francisco Manoel das Chagas,* Senhor morto, séc. XVIII. Escultura, h. 141 cm. Ordem Terceira do Carmo, Salvador, BA

45. *Francisco Manoel das Chagas,* Detalhe do Senhor morto, séc. XVIII. Escultura, h. 141 cm. Ordem Terceira do Carmo, Salvador, BA

48







48

cabo de muitos anos de trabalho. Infelizmente, seu nome aparece só duas vezes nos documentos de arquivos, executando em 1834-1835 uma tocheira destinada à vela da pureza, para a Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, e em 1841 fazendo cinco calvários de jacarandá para a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, ambas em Salvador. Celso Maria de Melo Pupo, com acuidade, aventa a possibilidade de Vitoriano dos Anjos ter sido o autor da obra de talha do altar-mor da Igreja de Nossa Senhora do Pilar, em Salvador, quando da reforma que se seguiu ao incêndio de 1828: "Um confronto atento da capela-mor do Pilar com a de Campinas leva à conclusão de que o projeto seria o mesmo e de que a execução de Campinas foi completa. Vitoriano dos Anjos possivelmente tenha trabalhado na igreja de Nossa Senhora do Pilar, na sua capela-mor, entre 1828 e 1832. Trouxe para Campinas o projeto, que poderia ser de sua autoria, destinado à igreja baiana, mas de execução fraccionada; executou-o em nossa terra com o altar-mor fechado no alto por duas coroas (o do Pilar só tem uma) e, como encontrou em nossa matriz nova maior altura do forro, deu-lhe outra grandiosidade, executando o projeto integralmente e com maior beleza e bom gosto." Vitoriano dos Anjos trabalhou no altar-mor da Matriz de Campinas até 1861, nela executando obra absolutamente singular, o que não passou de resto despercebido a vários observadores de passagem por aquela cidade. Assim, Emilio Zaluar, em 1862, escreveu: "O cedro que campeava outrora gigante no santuário das florestas, transformado agora pelas mãos do gênio em maravilhas da arte, adorna o santuário do Deus vivo. Tenho visto poucos trabalhos tão peregrinos executados em madeira. É um poema de flores, arrendados, colunatas, arabescos, grinaldas, florões enlaçados com profusão e simetria, beleza e unidade, traduzindo as idéias de uma alma de poeta, sob as formas mais puras, graciosas e sublimes que se podem reproduzir pelo cinzel de escultor."

Vinte anos mais tarde, era a vez de Júlia Lopes de Almeida afirmar: "Nunca me extasiei pela arquitetura da matriz, que o meu acanhado espírito não define; mas tenho refletido seriamente em frente ao caprichoso lavor de seus altares, desses festões de flores trabalhados com mimoso desvelo e elevada arte. Vitoriano foi o primeiro entalhador, o grande fantasista, o hábil recortador daqueles rendilhados tronos, um poeta na escultura, um lírico sonhador de imaginação fugaz."

Vitoriano dos Anjos foi enterrado no Cemitério da Matriz que tanto ajudara a embelezar, a 30 de julho de 1871: no registo fúnebre estampado nos assentos paroquiais diz-se que o artista falecera aos 106 anos de idade, o que o dá nascido em 1765!

Minas Gerais

São numerosos em Minas Gerais os escultores e entalhadores, santeiros e toreutas de origem negra, bastando que se destaque um único nome – o de *Antônio Francisco Lisboa*, o *Aleijadinho*, filho, como se sabe, do mestre de obras português Manuel Francisco Lisboa e de uma sua escrava, de nome Isabel. Bretas o descreve em breves pinceladas, dizendo: "Era pardo-escuro, tinha voz forte, a fala arrebatada e o gênio agastado; a estatura era baixa, o corpo cheio e mal configurado, o rosto e a cabeça redondos, e esta volumosa, o cabelo preto e anelado, o da barba cerrado e basto, a testa larga, o nariz regular e algum tanto pontiagudo, os beiços grossos, as orelhas grandes, o pescoço curto."

46. *Bento Sabino dos Reis*, São Francisco de Assis, séc. XIX. Barro cozido, h. 17 cm. Ordem Terceira de São Francisco, Salvador, BA

47. *Bento Sabino dos Reis*, São Francisco de Assis, 1830. Barro policromado, h. 15 cm. SPHAN/Pró Memória/ Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

48. *Bento Sabino dos Reis*, São José, séc. XIX. Terracota policromada, h. 27,5 cm. Col. particular, SP

Esse feio gênio, a quem Germain Bazin considera artista de fôlego universal, último grande expoente gerado pelo estilo rococó, encerra nossa breve digressão através dos artistas negros, pardos ou mulatos ativos no Brasil Setecentista. Nem sobre ele pretendemos nos alongar, uma vez que nesse mesmo volume, em outro lugar, alguém mais gabaritado já se deu disso conta – e para ali remetemos o leitor particularmente curioso.



49



50

49. *Domingos Pereira Baião,* Nossa Senhora da Conceição, séc. XVIII. Madeira policromada, h. 150 cm. Museu da Igreja da Conceição da Praia, Salvador, BA

50. *Domingos Pereira Baião,* Par de anjos tocheiros, séc. XVIII. Madeira pintada e metal, h. 58 cm. Col. particular, SP

Bibliografia

ALVES, Marieta – "A Presença de José Teófilo de Jesus na Igreja do Pilar". *A Tarde*, Salvador, 1.º Ag. 1960.
—— "Uma Revisão nas Atividades de José Teófilo de Jesus". *A Tarde*, Salvador, 29 Maio 1961.
—— "A Escultura", em *História das Artes na Cidade do Salvador*. Salvador, 1967.
ANDRADE, Mário de – *Padre Jesuíno do Monte-Carmelo*, Rio de Janeiro, 1945.
—— "A Pintura Religiosa em Itu". *O Estado de São Paulo*, 1.º Fev. 1942.
—— "Tetos e Pintores de Itu". *O Estado de São Paulo*, 14 Dez. 1938.
—— "Uma Carta do Padre Jesuíno do Monte-Carmelo". *Revista do SPHAN* n.º 5, 1941, págs. 207-212. ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de – "Contribuição para o estudo da obra do Aleijadinho". *Revista do SPHAN*, n.º 2, 1937, págs. 253-297.
—— "A Pintura Colonial em Minas Gerais". *Revista do SPHAN*, n.º 18, 1978.
BATISTA, Nair – "Pintores do Rio de Janeiro Colonial". *Revista do SPHAN*, n.º 3, 1939, págs. 13-121.
—— "Valentim da Fonseca e Silva". *Revista do SPHAN*, n.º 4, 1940, págs. 271-325.
BARROSO, Gustavo – "Os Painéis de Leandro Joaquim". *O Cruzeiro*, 26 Fev. 1949.
BRETAS, Rodrigo José Ferreira – "Traços Biográficos Relativos ao Finado Antonio Francisco Lisboa". *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Vol. I, Ouro Preto, 1896, págs. 169-174.
CARDOSO, Joaquim – "Notas sobre a pintura religiosa em Pernambuco". *Revista do SPHAN*, n.º 3, 1939, págs. 45-62.
CUNHA BARBOSA, Antonio – "Aspectos da Arte Colonial Brasileira". *Revista do IHGB*, LXI, 1898.
DEL NEGRO, Carlos – *Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira*. Rio de Janeiro, 1958.
—— *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira*. Rio de Janeiro, 1978.
ESCRAGNOLLE, Dória – "Leandro Joaquim". *Revista da Semana*, 24 Dez. 1938.
FERREZ, Gilberto – "As Primeiras Telas Paisagísticas da Cidade". *Revista do SPHAN*, n.º 17, 1969, págs. 219-237.
FIGUEIREDO, José – "Sequeira, Manique e o pintor brasileiro Manoel Dias". *Atlântida*, Lisboa, Vol. XII, n.º 44-45.
FURTADO, Alcebíades – "Manoel Dias de Oliveira Brasiliense". *Anais da Biblioteca Nacional*, XVIII, 1896.
GEO-CHARLES – *L'Art Baroque au Brésil*. – Paris, 1956.
JARDIM, Luiz – "A Pintura Decorativa em Algumas Igrejas Antigas de Minas Gerais". *Revista do SPHAN*, n.º 3, 1939, págs. 63-102.
KELEMEN, Pál – *Baroque and Rococo in Latin América*. Nova York, 1967.
MAGALHÃES, Emídio – *Teófilo de Jesus*. 1959.
MARIANO, José (filho) – *Estudos de Arte Brasileira*. Rio de Janeiro, 1942.
—— "Mestre Valentim". *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 5 Jan. 1941.
MARQUES DOS SANTOS, Francisco – "Artistas do Rio de Janeiro Colonial". *Anais do Terceiro Congresso de História Nacional*, Vol. 3, Rio de Janeiro, 1942.
MARTINS, Judith – *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro, 1974.
—— "Apontamentos para a Bibliografia referente a Antonio Francisco Lisboa". *Revista do SPHAN*, n.º 3, 1939, págs. 179-205.
MATOS, Aníbal Pinto de – *Arte Colonial Brasileira*. Belo Horizonte, 1936.
MELO PUPO, Celso Maria de – "A Catedral e o Bazin Brasileiro" *Correio Popular*, Campinas, 24 Jun. 1964.
MENEZES DE OLIVA – "Leandro Joaquim e os Painéis do Museu Histórico Nacional". *A Santa do Pau Oco*, Rio de Janeiro, 1957, págs. 57-73.
MOREIRA DE AZEVEDO, Manoel Duarte – "Biografia de Manoel da Cunha". *Revista do IHGB*, 33, 2, 1870, págs. 206-211.
OTÁVIO, Benedito – "Vitoriano dos Anjos". *Revista do Centro de Ciências, Letras e Artes*, Vol. XII. Campinas, 1915.
OTT, Carlos – *A Escola Baiana de Pintura 1764-1850*. São Paulo 1982.
—— "A Pintura na Bahia 1549-1850". *História das Artes na Cidade de Salvador*. Salvador, 1967, págs. 67-108. PIO, Fernando – *Roteiro de Arte Sacra*, Rio de Janeiro, 1961.
PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo – "Memória sobre a antiga Escola Fluminense de Pintura". *Revista do IHGB*, 3, Rio de Janeiro, 1841.
—— "Iconografia Brasileira". *Revista do IHGB*, 19, n.º 23, Rio de Janeiro, 1856, págs. 349-378.
QUERINO, Manoel Raimundo – *Artistas Bahianos*. Salvador, 1911.
TAUNAY, Afonso d'Escragnolle – "Um Primitivo Paulista". *Ilustração Brasileira*, n.º 77, Rio de Janeiro, Set. 1941.
VIANA, Araujo, CUNHA, da Ernesto – "Das Artes Plásticas no Brasil em Geral e no Rio de Janeiro em Particular". *Revista do IHGB*, LXXVIII. 1915.

51. *Vitoriano dos Anjos*, Altar-mor da Catedral de Campinas. Talha. Campinas, SP



52. *Artista não identificado,* Aleijadinho (Vila Rica, MG 1730-1738 – Idem 1814) (atribuição). Óleo s/ tela. In: Germain Bazin. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil.* Rio de Janeiro, Distribuidora Record, 1971

53. *João Muzzi,* Detalhe da feliz e pronta reedificação da Igreja do antigo Recolhimento de Nossa Senhora do Parto. Óleo s/ tela, 101 x 124,3 cm. No grupo da frente vê-se o Mestre Valentim apresentando o projeto de reconstrução e, mais atrás, Leandro Joaquim. Fundação Raymundo Ottoni de Castro Maia, Museu da Chácara do Céu, RJ

54



52



53

O Aleijadinho e Mestre Valentim

Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira

Qualquer brasileiro razoavelmente bem informado, mesmo que nunca tenha lido livros ou artigos de História da Arte, é capaz de citar de memória um destes dois artistas, se indagado sobre a arte dos tempos coloniais. O Aleijadinho, naturalmente, se for mineiro ou paulista, Mestre Valentim, se for carioca. Na Bahia a resposta seria provavelmente Francisco das Chagas, o Cabra, artista cujo nome também foi guardado pela tradição oral, apesar das escassas informações históricas apuradas sobre sua biografia e carreira artística, e inexistência de uma única obra que lhe possa ser atribuída com segurança documental.

O que teriam estes artistas em comum, como justificar a sobrevivência persistente destes nomes na memória coletiva, em meio ao geral esquecimento que envolve os de tantos outros artistas da época igualmente importantes, como Francisco Xavier de Brito e Francisco Vieira Servas para Minas, Inácio Ferreira Pinto para o Rio e Manuel Inácio da Costa para a Bahia?

Não justificam esta notoriedade, a nosso ver, apenas a excelência da obra produzida e sua significação para a História da Arte no Brasil, conhecidas apenas dos estudiosos da área e não do grande público, geralmente incapaz de citar com precisão obras atribuídas a estes artistas, e muito menos de analisá-las. Há algo com raízes mais profundas na psicologia do povo brasileiro, que arriscaríamos chamar de uma espécie de sentido de identidade nacional com estes artistas, todos eles mulatos e portanto representantes autênticos da originalidade de uma cultura com apenas quatro séculos de existência e moldada por parâmetros europeus, essencialmente portugueses em suas origens.

É bastante conhecido o interesse dos modernistas e sobretudo o de Mário de Andrade (1) pela obra desses artistas mulatos do período colonial. Menos se fala do interesse similar de intelectuais de meados do século passado, ligados direta ou indiretamente aos movimentos nacionalista e romântico que, paralelamente à Independência política, também buscavam para a então jovem nação, as bases de sua independência cultural, alicerçada nos valores próprios da terra. Esse interesse deu origem às fundamentais biografias do Aleijadinho e Mestre Valentim, elaboradas com apenas dois anos de diferença, às quais se devem praticamente todas as informações básicas que ainda hoje norteiam estudos e pesquisas sobre esses artistas.

Seus autores foram Manuel Araújo de Porto-Alegre, escritor, artista e professor da Academia Imperial de Belas Artes, que em 1856 publicou nas páginas da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro a primeira biografia conhecida de Valentim da Fonseca e Silva, conhecido por Mestre Valentim (2), e Rodrigo José Ferreira Bretas, advogado, político e professor de conceituados estabelecimentos de ensino da província de Minas Gerais, a quem se deve a conhecida biografia de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, publicada em 1858 no Correio Oficial de Minas,



54

54. *Aleijadinho,* Anjo atlante, séc. XVIII. Madeira policromada. Igreja do Carmo de Sabará, MG

55. *Aleijadinho,* Parábola do avarento e seu tesouro, séc. XVIII. Madeira entalhada e policromada. Púlpito da Igreja do Carmo de Sabará, MG



55

da cidade de Ouro Preto. (3) Lembrando que tanto a capital do Império quanto a da província de Minas Gerais constituíam, na época, importantes centros de fermentação política, é significativa a exaltação desses dois artistas mulatos, num contexto histórico agitado por intensas campanhas abolicionistas, entre a promulgação das leis de "Extinção do tráfico" em 1850 e a do "Ventre Livre" em 1871.

As duas biografias têm muitos pontos em comum. Seus autores, trabalhando num momento que poderíamos chamar de privilegiado para as pesquisas a que se propunham, tiveram a oportunidade única de adicionar aos dados históricos recolhidos em arquivos, informações de cunho jornalístico, através de entrevistas diretas com pessoas que haviam conhecido e convivido pessoalmente com os biografados, cujas mortes eram ainda fenômeno relativamente recente. Anedotas curiosas e fatos pitorescos relacionados com a vida de Mestre Valentim, seus hábitos pessoais e até a aparência física, ao lado de informações básicas sobre sua formação artística, principais obras realizadas e discípulos que o secundavam em seu trabalho, dados essenciais que de outra forma estariam hoje irremediavelmente perdidos, integram assim a biografia de Araújo Porto-Alegre, a maioria fornecidos pelo discípulo Simeão José de Nazareth. (4) Observações análogas podem ser feitas com relação à biografia do Aleijadinho de Rodrigo José Ferreira Bretas, que teve por principal informante a própria nora do artista, a parteira Joana Lopes, em cuja casa viveu os últimos anos de sua atormentada existência.

A biografia de Bretas é mais extensa do que a de Araújo Porto-Alegre, incluindo um maior número de dados históricos, e a reprodução parcial de um documento essencial, hoje desaparecido, a "Memória histórica" sobre a situação das artes em Minas no ano de 1790, redigida pelo 2.º vereador da Câmara da cidade de Mariana em cumprimento a uma ordem régia. Pena que a biografia de Mestre Valentim não incluía documento similar, com enumeração de nomes de outros artistas e respectivas obras, realizadas no Rio de Janeiro no período, indispensável quadro referencial para uma avaliação mais correta de sua situação de proeminência no meio artístico em que atuava, como ficou estabelecido no caso do Aleijadinho.

Ambos os artistas nasceram na capitania de Minas Gerais, filhos de mãe africana e pai português, o Aleijadinho em Vila Rica, atual Ouro Preto e Valentim no Distrito Diamantino, provavelmente na capital, Vila do Príncipe, atual cidade do Serro, já que era filho de "um fidalgote português", que exercia o cargo de contratador de diamantes na região.

Mas enquanto o Aleijadinho nunca esteve fora do Brasil, o essencial de sua formação artística processando-se no convívio do pai, o arquiteto e mestre de obras Manuel Francisco Lisboa e de outros artistas de Vila Rica, Mestre Valentim ao contrário, viveu parte da infância e mocidade em Portugal, para onde viajou com a família, regressando ao Brasil após a morte do pai. Não se sabe exatamente em que cidade portuguesa residiu então, a hipótese mais provável é que esta se situasse no norte do país, já que, segundo informação de seu discípulo entrevistado por Araújo Porto-Alegre, conservou até o fim da vida um persistente sotaque minhoto ou "fala à galega".

Apesar de exatos contemporâneos, tendo nascido aproximadamente na mesma época (5) e falecido com apenas um ano de diferença, o Aleijadinho, em 1814 e Valentim, em 1813,

(1)-ANDRADE, Mário de. *O Aleijadinho e sua posição nacional, O Aleijadinho e Álvares de Azevedo*, Rio de Janeiro, R.A. Editora, 1935. Republicado in *Aspectos das artes plásticas no Brasil*, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 1984, p. 11-42.

(2)-PORTO-ALEGRE, Manuel Araújo de. Valentim da Fonseca e Silva, in *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, tomo XIX, Rio de Janeiro, 1856, p. 369-375.

(3)-BRETAS, Rodrigo José Ferreira. Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distincto escultor mineiro, mais conhecido pelo appellido de Aleijadinho, in *Correio Oficial de Minas* n.ºs 169 e 170, Ouro Preto, 19 e 23 de agosto. Ver *Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*, Publicação n.º 15 da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, MES, 1951, p. 23-57.

(4)-No ano de 1869 foi publicada por MOREIRA DE AZEVEDO uma segunda biografia de Mestre Valentim no tomo XXXII da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, que acrescenta informações de outro discípulo, Brás de Almeida, entrevistado pelo autor. Republicada in *O Rio de Janeiro, sua história, monumentos, homens notáveis, usos e curiosidades*, 1.º vol., Rio de Janeiro, 3.ª ed., 1969, p. 567-570.

(5)-Apesar de Bretas indicar o ano de 1730 como o do nascimento do Aleijadinho, aceita-se atualmente como mais provável o de 1738, a partir da segura informação de seu atestado de óbito, que indica ter o artista falecido no ano de 1814 com setenta e seis anos de idade. Quanto a Mestre Valentim é geralmente indicado para seu nascimento o período 1740-50, sem maiores especificações. Cf. BATISTA, Nair. Valentim da Fonseca e Silva, in *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* n.º 4, Rio de Janeiro, MES., p. 282.

é provável que os dois artistas nunca tenham chegado a se conhecer pessoalmente. Nenhum dos biógrafos de Mestre Valentim fala de possíveis viagens suas à região das Minas e a única viagem de Antônio Francisco Lisboa ao Rio, de que se tem notícia certa, liga-se à questão de ordem pessoal e não profissional. (6) Esta falta de contacto entre artistas de regiões diferentes nada tem de extraordinário quando inserida no contexto histórico-social da colônia na segunda metade do século XVIII, cujo cenário artístico caracteriza-se justamente pela compartimentação em escolas regionais, evoluindo em circuito autônomo e independentes umas das outras.

As fontes e modelos chegavam diretamente aos principais centros regionais da época, Belém do Pará, Pernambuco, Bahia, Minas Gerais e Rio de Janeiro, através de gravuras e tratados teóricos de arquitetura e ornamentação, importados de Lisboa e, acessoriamente, de Paris, Antuérpia, Roma ou Augsburgo. Da adaptação e recriação desses modelos resultaram as independentes e originais escolas do rococó mineiro e pernambucano e as mescladas de nítidas influências pombalinas e italianas de Belém do Pará e Rio de Janeiro, cidades-capitais onde a influência de Lisboa exerceu-se de forma preponderante.

Nas escolas mineira e carioca as figuras do Aleijadinho e Mestre Valentim ocupam, justificadamente, situação de primeiro plano, tanto pelo alto padrão qualitativo de suas respectivas obras, produzidas ao longo de carreiras artísticas de cerca de meio século, quanto pela influência exercida por estes dois importantes "mestres" nos meios artísticos de Vila Rica e Rio de Janeiro, através de suas oficinas ou ateliês, nos quais se formaram numerosos discípulos e seguidores. Tratando-se de dois verdadeiros artistas e não de meros imitadores, ambos introduziram inovações na adaptação dos modelos europeus ao meio colonial, especialmente os do rococó internacional, principal estilo de época em voga na Europa, na segunda metade do século XVIII. Na arte do Aleijadinho, praticamente autodidata e atuando numa região afastada e recém-colonizada no centro do país, estas inovações são mais evidentes e tiveram efeito mais duradouro do que em Valentim, que estudara em Portugal e trabalhava numa cidade portuária, aberta às influências externas e com tradições artísticas sedimentadas por dois séculos de colonização.

A Igreja, que concentrava então a quase totalidade da vida social da colônia, constituía a principal cliente desses artistas. Especialmente as Irmandades e Ordens Terceiras, que assumem papel preponderante na segunda metade do setecentos e cuja atuação foi decisiva em Minas Gerais, onde circunstâncias políticas ainda hoje mal esclarecidas vedaram o ingresso nas ordens religiosas. (7) Conseqüentemente, quase toda a obra conhecida do Aleijadinho é de natureza religiosa (8), nela incluindo-se, tanto as obras de arquitetura e ornamentação sacras, quanto as imagens executadas para os retábulos de igrejas e capelas dos Passos de Congonhas. (9)

Já no catálogo de Mestre Valentim, onde também predominam as obras de natureza religiosa encomendadas por Irmandades e Ordens Terceiras inserem-se algumas importantes obras de natureza civil e urbana, como o agenciamento do Passeio Público e vários chafarizes, fruto de sua conhecida ligação com o Vice-rei D. Luís de Vasconcellos, "seu amigo e desvelado protetor" segundo Moreira de Azevedo. (10)

56. *Aleijadinho*, Cristo e a samaritana, séc. XVIII. Entalhe em madeira policromada. Púlpito da Igreja do Carmo de Sabará, MG.



56

(6)- Segundo Rodrigo Ferreira Bretas o principal motivo desta viagem, realizada no ano de 1776 teria sido uma apelação judiciária interposta por uma certa Narcisa, com a qual havia tido um filho natural. Quanto à anedota recolhida por Bretas em Ouro Preto relativa à sua colaboração furtiva na construção da porta de um templo da capital carioca, o próprio Bretas atribuiu-a às exagerações decorrentes da fama e celebridade. Acrescente-se que nenhuma portada de igrejas do Rio apresenta o mais leve traço do estilo pessoal do Aleijadinho.

(7)- Apesar da documentação relacionada a esta proibição aludir geralmente a perturbações e escândalos de religiosos que vinham à região em busca de enriquecimento fácil, é certo que a proibição das Ordens em Minas Gerais decorre da política de monopólio do governo português que também vedava o acesso à região aos estrangeiros de qualquer nacionalidade. Cf. BAZIN, Germain. *L'Architeture religieuse baroque au Brésil*, T.I, Paris, 1956, p. 169.

(8)- De natureza civil na produção do Aleijadinho conhecem-se apenas três esculturas para chafarizes da antiga Vila Rica e talvez o risco não executado de um açougue para a mesma cidade. Cf. VASCONCELLOS, Sylvio de. *Vida e obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*, São Paulo, Ed. Nacional, 1979, p. 127-139.

(9)- A estas somam-se também algumas imagens feitas para oratórios de casas particulares, aspecto da produção do Aleijadinho que deve ser visto com um grande cuidado de análise. Primeiramente pelo fato de nenhuma destas imagens possuir documentação histórica comprovante e em seguida pela natural dificuldade de execução de peças de pequenas dimensões por um artista de mãos deficientes e já assoberbado por encomendas de grande vulto.

(10)- Cf. MOREIRA DE AZEVEDO, *Op. cit.*, p. 567.

58



Na tentativa de estabelecer um quadro referencial para a análise comparativa da obra dos dois artistas mulatos, esbarramos com uma dificuldade inicial, relativa ao setor da arquitetura já que, como assinalamos acima, não se conhecem obras construídas de arquitetura civil cujo projeto possa ser, com segurança, atribuído ao Aleijadinho (11) e não mais existe a única edificação religiosa atribuída a Mestre Valentim, o prédio do antigo Recolhimento do Parto, reconstruído em seis meses pelo artista após o incêndio de 1789. (12) Veremos, portanto, separadamente, as contribuições mais originais dos dois artistas ao desenvolvimento da arquitetura colonial, o Aleijadinho no campo da arquitetura religiosa e Mestre Valentim no campo do urbanismo e arquitetura civil.

São geralmente reconhecidos como de autoria de Antônio Francisco Lisboa, os projetos de duas igrejas fundamentais, o da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto e o da homônima de São João del Rei. Assinalam-se ainda intervenções suas nas igrejas de N.ª Sr.ª do Carmo (projeto de autoria do pai, Manoel Francisco Lisboa), e frontispício e torres das matrizes de Barão de Cocais e Tiradentes. Finalmente foram também por ele executados ou sofreram sua intervenção direta os relevos ornamentais do Carmo de Sabará e portadas da matriz de Congonhas e igrejas do Bom Jesus do Matozinhos de Ouro Preto e Carmo de São João del Rei.

Da análise dos mencionados monumentos resulta, de forma inconteste, a evidência da criação, pelo artista mineiro, de um estilo próprio, constituindo capítulo de grande originalidade na história do rococó religioso no mundo luso-brasileiro. O dado arquitetônico básico foi a elaboração de um tipo de planta específica, resultante de uma espécie de compromisso entre os tradicionais planos retangulares portugueses de tradição maneirista, e os planos curvilíneos borromínicos.

Neste tipo de planta, do qual a igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto constitui a expressão máxima, secções de paredes curvilíneas são harmoniosamente conjugadas a secções retilíneas, que funcionam como elementos de contenção. (13) É, entretanto, nas fachadas que se situam os elementos de maior efeito e surpresa, pois nelas se conjugam torres cilíndricas coroadas de elegantes bulbos, praticamente sem precedentes na arquitetura religiosa européia do século XVIII, ao rendilhado de pedra dos relevos ornamentais da parte central, que reproduzem por assim dizer "a céu aberto", a complexidade e delicadeza dos motivos rococó, até então apanágio exclusivo da decoração interna dos templos.

Embora a derivação de todos estes temas (excetuadas as torres cilíndricas) seja essencialmente portuguesa, seu agenciamento, na harmonia graciosa de combinações novas, é totalmente original, como observou John Bury. (14) A partir das igrejas do Carmo e São Francisco de Assis de Ouro Preto, popularizaram-se na região mineira este modelo de torres e o das portadas com relevos ornamentais em pedra-sabão, prolongando-se até meados do século XIX a construção de edifícios religiosos com esses temas (15) que caracterizam, portanto, uma autêntica escola regional.

A um setor diferente, que hoje chamaríamos de urbanismo paisagístico e equipamentos urbanos, pertence, como assinalamos acima, quase toda a produção de caráter arquitetônico de Mestre Valentim, realizada para o Vice-rei D. Luís de Vasconcellos e Sousa nos onze anos de seu governo, entre 1779

57. *Aleijadinho,* Fachada da Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, MG

58. *Aleijadinho,* Detalhe do medalhão da fachada da Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, MG



58

(11)-Ver acima nota nº 8.

(12)-Provavelmente obedecendo à mesma linha arquitetônica, já que o arcabouço do edifício permaneceu intacto como pode ser verificado pelos quadros de João Francisco Muzzi da Fundação R. Castro Maya, Rio de Janeiro.

(13)-Ver SILVA TELLES, Augusto C. O Barroco no Brasil. Análise de sua bibliografia crítica e colocação de pontos de consenso e de dúvidas, in *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* nº 19, Rio de Janeiro, 1984, p. 133-134.

(14)-Cf. BURY, John. Estilo Aleijadinho and the churches of eighteenth century Brazil, in *The Architectural Review*, Londres, fev. 1952, p. 96.

(15)-A Igreja de São José em Congonhas e a Matriz de Campo Belo são exemplos tardios de incorporação de torres cilíndricas em Minas Gerais.



59

59. *Aleijadinho,* Passo da coroação dos espinhos (1796-1799). Madeira policromada. Santuário de Congonhas do Campo, MG



60

60. *Aleijadinho*, Passo da prisão (1796-1799). Madeira policromada. Santuário de Congonhas do Campo, MG

62



61



62

61. *Aleijadinho,* Portada da Igreja de N. Srª do Carmo, Ouro Preto, MG

62. *Aleijadinho,* Os sofrimentos do profeta Jeremias, séc. XVIII. Madeira entalhada e pintada. Altar de São João Batista da Igreja do Carmo, Ouro Preto, MG

63. *Aleijadinho,* Lavabo da Igreja de São Francisco. Pedra sabão. Ouro Preto, MG
64. *Aleijadinho,* Lavabo da Igreja de N. Srª do Carmo. Pedra sabão. Ouro Preto, MG



63



64

e 1790. Da colaboração entre esses dois homens excepcionais resultou uma obra capital, o Passeio Público do Rio de Janeiro, que seria suficiente à notoriedade póstuma de Valentim, ainda que nada mais tivesse ele realizado em toda a sua carreira artística.

Infelizmente pouca coisa resta atualmente da concepção original deste maravilhoso parque, submetido a uma total reformulação pelo paisagista A. Glaziou em meados do século passado, e do qual foram aos poucos desaparecendo todas as estátuas e ornamentos, pela incúria das sucessivas administrações do poder público. Por uma descrição de Moreira de Azevedo (16) podemos entretanto ter uma idéia do Passeio Público de Mestre Valentim e D. Luís de Vasconcellos, verdadeiro "jardim de ilusão" do século das luzes, com seus maciços de árvores em canteiros geométricos à moda francesa, estátuas de deuses mitológicos, bancos de pedra, espelhos d'água e até mesmo uma cascata jorrando de um arranjo "rocaille" no sentido literal do termo, composto de pedras, arbustos e estátuas ornamentais em bronze. (17) Do conjunto da cascata colocada nos fundos do jardim, fechando o eixo da perspectiva central como nos jardins europeus, faziam parte pássaros de bronze com os bicos gotejando água, um coqueiro e os célebres jacarés entrelaçados, únicos remanescentes do conjunto que ainda subsistem, parcialmente enterrados em blocos de cimento.

A integração destes temas da flora e fauna tropicais, que aparecem também nos chafarizes das Marrecas e Saracuras substituindo os tritões e golfinhos tradicionais, constitui, sem dúvida, um dos aspectos mais originais da personalidade artística de Mestre Valentim, podendo-se detectar sua influência em outros artistas da época, como o anônimo autor do chafariz do Lagarto, na Rua Frei Caneca.

No setor de ornamentação religiosa, a comparação de interiores, como o da capela-mor de São Francisco de Ouro Preto de autoria do Aleijadinho e capela do noviciado do Carmo do Rio de Janeiro, de Mestre Valentim, revela alguns aspectos interessantes. Verdadeiras obras-primas de um mesmo estilo de época, o rococó, estes feéricos ambientes que conjugam em perfeita harmonia os sentidos do luxo refinado e infinita graça das composições ornamentais, na realidade, quase nada têm em comum. São completamente diferentes as sensibilidades estéticas dos dois artistas, diversas as fontes européias tomadas como modelo e, mais do que tudo, a posição pessoal de cada um deles face a estes modelos.

Homem viajado e habituado ao convívio da corte no Rio de Janeiro, Mestre Valentim conhecia-os por experiência direta, ao passo que o Aleijadinho conhecia-os apenas por gravuras e descrições de livros ou de outros artistas. A imaginação cobria as lacunas e daí, provavelmente, a tomada de certas liberdades pelo artista mineiro com relação às proporções de suas obras e detalhes inusitados como o encurvamento dos fustes das colunas, de forte impacto visual, mas inconcebível em meios mais eruditos e de maior tradição cultural e artística. Analisando-se a tipologia do retábulo, peça essencial na decoração destes ambientes religiosos, é fácil constatar que o Aleijadinho e Mestre Valentim utilizaram fontes distintas para a elaboração de seu modelo próprio. Mestre Valentim, ao que tudo indica, partiu do tipo de retábulo rococó elaborado pela escola do Porto (18), a única no panorama da talha rococó portuguesa a manter as colunas salomônicas como elemento de suporte (19), colunas estas que são

65. *Aleijadinho*, Detalhe do lavabo da sacristia. Pedra sabão e ouro. Igreja do Carmo, Ouro Preto, MG



65

65

(16)- Ver in MOREIRA DE AZEVEDO, *O Rio de Janeiro, sua história, monumentos...* cap. XXXI. *O Passeio Público e o Jardim Botânico da Lagoa*, p. 547-559.

(17)- O termo *rococó*, assim como o equivalente francês "rocaille" tem em sua formação a palavra "roc" (rocha) e sua origem liga-se aos arranjos artificiais de rochedos e pedras decoradas com conchas e outros elementos, muito freqüentes nos jardins de palácios europeus do século XVIII.

(18)- É permitida a hipótese de uma passagem ou estada do artista nesta cidade sabendo-se ter ele vivido alguns anos no norte de Portugal.

(19)- Ver a respeito da escola rococó do Porto, R. SMITH, *A Talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1962, p. 139-142.

66. *Mestre Valentim,* São Mateus. Madeira cedro. SPHAN/Pró Memória/Museu Histórico Nacional, RJ

67. *Mestre Valentim,* São João Batista. Madeira cedro. SPHAN/Pró Memória/Museu Histórico Nacional, RJ

66



66



67

um tema permanente em todos os retábulos de sua autoria. Já o Aleijadinho partiu de um modelo local, introduzido em Minas no final da era joanina pelo artista português Francisco Xavier de Brito, mas transfigurando-o em visão rococó, com a substituição das colunas salomônicas por esbeltas colunas de fuste reto e eliminação do frontão do coroamento.

Tanto o tipo de retábulo criado pelo Aleijadinho em Ouro Preto, quanto o do Mestre Valentim no Rio de Janeiro, exerceram forte influência na evolução posterior da talha das regiões mineira e carioca, podendo ser considerados como cabeças de série de toda uma família de retábulos de outros artistas com elementos composicionais similares.

A comparação entre as figuras humanas, especialmente os querubins que povoam os retábulos de nossos dois entalhadores – escultores, revela outros aspectos de interesse. Se de um modo geral é possível detectar em ambos, fontes de inspiração essencialmente européias na concepção da tipologia dos traços fisionômicos destes graciosos anjos-meninos, uma observação mais detalhada indica também a utilização de modelos diferentes pelos dois artistas.

Enquanto os anjinhos de Mestre Valentim têm certamente em suas origens protótipos portugueses, os do Aleijadinho, ao contrário, aproximam-se muito mais de modelos elaborados pelo rococó germânico, especialmente os divulgados pelas gravuras Klauber, como assinalamos em publicação anterior.(20) Efetivamente, em todas as suas composições ornamentais aparece o mesmo tipo de cabecinha de anjo, de modelado simplificado, olhar fixo e traços fisionômicos fortemente acentuados, elementos estes que lhes conferem uma "singular força de expressão monumental" como observou Germain Bazin. (21)

Marcando "tempos fortes" na estrutura composicional dos retábulos, púlpitos e portadas do Aleijadinho, estas cabecinhas de anjos atraem de imediato a atenção do expectador, ao passo que as de Mestre Valentim, de efeito puramente decorativo, diluem-se, por assim dizer, na profusão dos outros temas ornamentais como rocalhas, volutas, folhagens e festões de flores. Aos menos observadores poderá, em conseqüência, passar despercebida a curiosa diversidade de tipos fisionômicos dos querubins do mestre carioca, que apesar de manterem algumas constantes como a suavidade do olhar, acentuada por sobrancelhas em linha descendente e o modelado acidentado em relevos e depressões, variam do tipo europeu ao francamente negróide, passando por diversos graus de mestiçagem.

Deixaremos propositadamente de lado a análise da obra estatuária deixada pelos dois artistas, dificilmente comparáveis, dada a desproporção do número de peças com atribuição segura (apenas quatro para Mestre Valentim e mais de oitenta para o Aleijadinho) e a variação de técnicas e temas iconográficos empregados.

Notaremos apenas, "en passant", que a obra de Mestre Valentim revela, antes de tudo, um artista plenamente inserido nos padrões estilísticos de seu tempo, os do rococó internacional, como demonstram claramente o preciosismo e requintada elegância das estátuas em bronze do caçador Narciso e ninfa Eco, atualmente no Jardim Botânico, e até certo ponto também as estátuas em madeira dos evangelistas João e Mateus do Museu Histórico Nacional. Nas estátuas do Aleijadinho, ao contrário, de cunho exclusivamente religioso, é possível observar em alguns casos a transcendência do rococó em prol de estilos

68. *Mestre Valentim*, Medalhão com Anjo, séc. XVIII. Madeira policromada, 130 x 85 cm. Rio de Janeiro. Col. José Alberto Moreira, BA



68

(20)-Ver OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de. Gravuras européias e o Aleijadinho, in *O Estado de São Paulo/ Suplemento Cultural* nº 136, São Paulo, 10 de junho de 1979, p. 3-4.

(21)-Cf. BAZIN Germain. *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil*, Paris, Le Temps, 1963, p. 158.

69. *Mestre Valentim*, Detalhe do retábulo do altar da capela do noviciado, anterior a 1800. Igreja da Ordem Terceira do Carmo, RJ

68



69

anteriores, como o barroco e o gótico, mais adequados à expressão de sentimentos místicos, como assinalaram Germain Bazin e outros autores, acerca das célebres estátuas de profetas em pedra-sabão e imagens de cedro das capelas de Passos do Santuário de Congonhas.

Terminamos com algumas considerações sobre a descendência artística dos "mestres" Antônio Francisco Lisboa e Valentim da Fonseca e Silva, tema de extrema relevância e até agora praticamente inabordado pela historiografia artística brasileira.

Tanto Araújo Porto-Alegre quanto Rodrigo Ferreira Bretas mencionam a existência de discípulos, que trabalhavam nas oficinas destes mestres e os secundavam nas encomendas mais importantes de conjuntos de talha ou grupos de imagens. São conhecidos, entre os discípulos de Mestre Valentim, os nomes de Simeão José de Nazaré, Francisco de Paula Borges, José Carlos Pinto e Brás de Almeida e no ateliê do Aleijadinho, os de Tomás Velasco, José Soares da Silva e Justino Ferreira de Andrade, sem falar dos escravos Agostinho e Maurício, que também trabalhavam como entalhadores.

É altamente provável que todos estes artistas-artesãos, paralelamente aos trabalhos executados nas oficinas de seus mestres respectivos, tenham também trabalhado por conta própria, e ainda, que tenham continuado a exercer o ofício após a morte dos mesmos, formando, por sua vez, novos discípulos e seguidores. A comprovação desta probabilidade está na tenaz sobrevivência de formas do rococó na decoração interna de igrejas mineiras e cariocas até fins do século XIX, paralelamente a outros estilos como o neoclassicismo e os ecletismos vários.

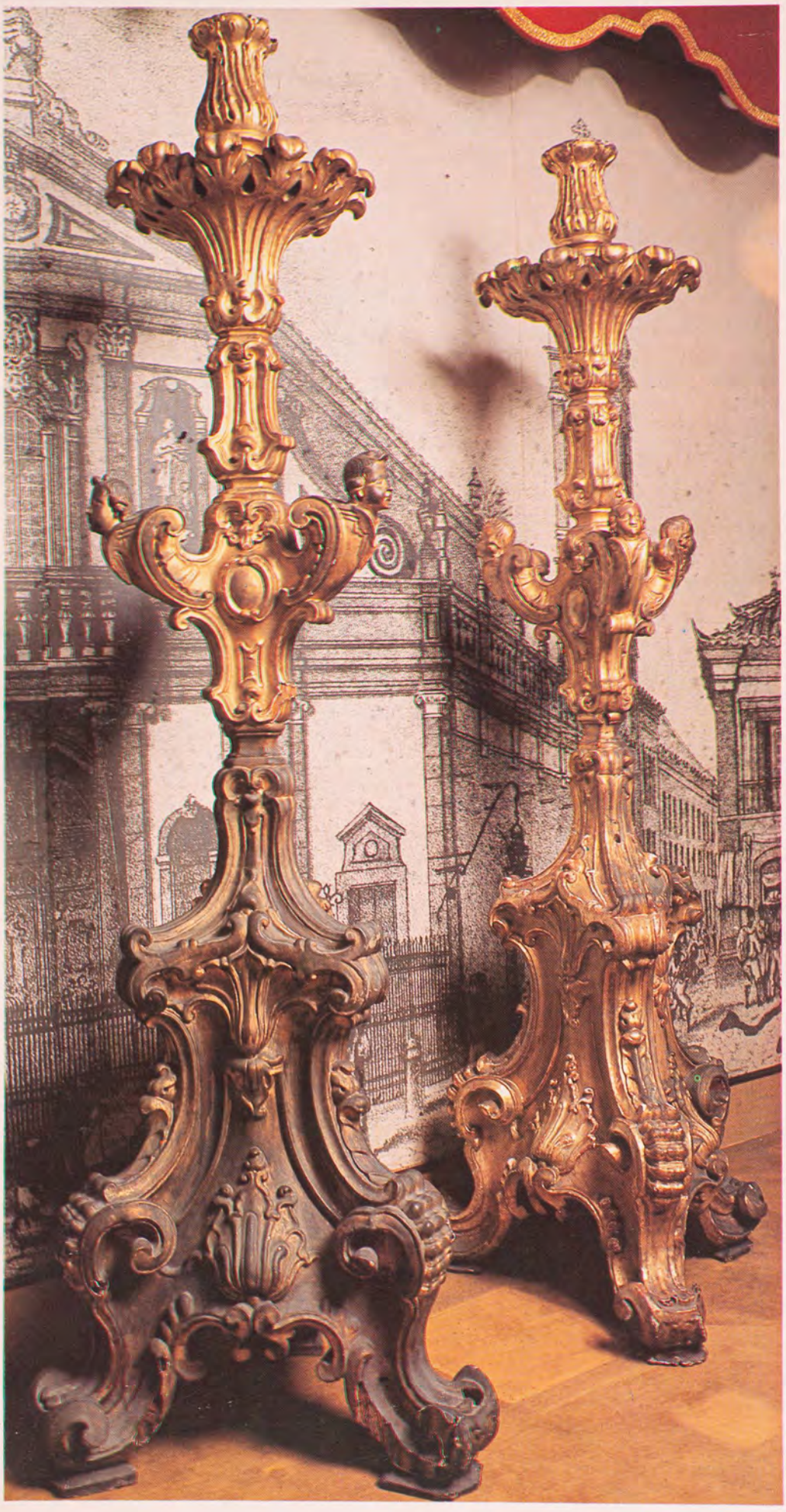
Pessoalmente acreditamos que um bom número de peças atualmente atribuídas ao Aleijadinho e Mestre Valentim seriam, na realidade, obras de discípulos e seguidores, que procuravam, naturalmente, imitar nos mínimos detalhes o trabalho pessoal dos Mestres, como pudemos constatar em análise detalhada das imagens que integram o conjunto dos Passos de Congonhas. (22) É fundamental portanto que seja pesquisada a obra destes artistas, quase todos mulatos como o Aleijadinho e Mestre Valentim, estudo que adicionaria um novo capítulo à história da arte no Brasil, esclarecendo-nos adicionalmente sobre as razões da identificação do rococó com o gosto popular, já que este estilo continuou a ser amplamente praticado em Minas e no Rio de Janeiro, ao longo do século XIX, mesmo após a introdução do neoclassicismo oficial pela Missão francesa de 1816.

(22) - OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de. *Aleijadinho: Passos e Profetas*, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia/CDUSP, 1984.

70. *Mestre Valentim*, Retábulo do altar da capela do noviciado. Igreja da Ordem Terceira do Carmo, RJ



70



71

71 *Mestre Valentim,* Par de tocheiros. Madeira dourada, h. 192 cm. Igreja de Santa Cruz dos Militares, RJ

72 *Bica do Menino,* Réplica em chumbo de escultura em mármore do Mestre Valentim. No segundo plano, pirâmides em cantaria de pedra de galo. Conjunto do Passeio Público, RJ





73. *Mestre Valentim*, Jacarés. Detalhe do Chafariz dos Amores no Passeio Público. Esculturas em bronze fundidas na Casa do Trem. Rio de Janeiro, RJ



74



75

74. *Mestre Valentim,* O caçador Narciso, séc. XVIII. Bronze. Pertenceu ao antigo Chafariz das Marrecas. Encontra-se atualmente no Jardim Botânico, RJ

75. *Mestre Valentim,* A ninfa Eco, 1783. Bronze. Pertenceu ao antigo Chafariz das Marrecas. Encontra-se atualmente no Jardim Botânico, RJ

76. *Mestre Valentim,* Chafariz da Pirâmide, 1782. Cantaria de pedra de galo e mármore. Praça XV, RJ





77

77. *Mestre Valentim*, Portão do Passeio Público, 1783. Portão de ferro firmado em dois pilares de pedra lavrada. RJ



78

78. *Antiga Sé de São Paulo,* cuja torre foi construída por Joaquim Pinto de Oliveira Thebas. Foto de Militão Azevedo, 1860

Thebas

Carlos A. C. Lemos

São Paulo, desde seus primeiros dias, somente conheceu um sistema construtivo: aquele que empregava a terra socada entre pranchões, a taipa de pilão, técnica vinda de épocas imemoriais, que os árabes mantiveram em uso no sul de Portugal e que os primeiros colonos praticaram em volta do colégio dos jesuítas, que, por sinal, tiveram um irmão, Afonso Brás, que é considerado o introdutor desse sistema construtivo nos campos de Piratininga, o sítio sem pedras, sem cal e de madeira escassa. Assim, naqueles tempos de colônia dos meados do século XVIII, já duzentos anos depois dos primeiros padres catequizadores, ainda no império da taipa, um pedreiro na cidade seria realmente uma pessoa invulgar. Pedreiro mexendo com pedras, com pedras aparelhadas inclusive. Pedreiro resolvendo problemas que a taipa de terra socada não sabia solucionar. Pedras vindas de longe. Talvez granitos da Serra do Mar, talvez a limonita dali do Morro da Forca. Enfim, um profissional diferenciado fazendo pormenores impossíveis com a terra comprimida. Colunas e arcos. Altas paredes das torres das igrejas. Arremates de portadas nobres. Coruchéus. Pináculos. Volutas e cartelas. Esse profissional, nos meados do século XVIII, foi, por exemplo, Thebas que, às vezes, chamavam de Thebas, o escravo. O homem que sabia das coisas, que era muito hábil e que enfrentava obstáculos da engenharia na cidade sem engenheiros – tanto, que a palavra Thebas chegou a se popularizar como designativa de gente expedita capaz de resolver qualquer questão intrincada. De gente inteligente, empreendedora.

Dizem os cronistas antigos que Thebas teria sido escravo de um cônego falecido enquanto ele estava levantando a torre da Sé velha paulistana. (1)

Na verdade, chamava-se Joaquim Pinto de Oliveira Thebas, nome comprido para um modesto ex-escravo. Nuto Sant'Anna procurou dentre os religiosos que passaram por São Paulo alguém com aquele sobrenome usado pelo pedreiro, pois era normal os alforriados herdarem os apelidos de seus antigos proprietários. Cônego daquele modo chamado não houve. Tudo muito obscuro, envolto em lenda. Mas, seguramente, em São Paulo, houve um pedreiro chamado Joaquim Pinto de Oliveira Thebas, nascido não se sabe quando e morto no início do século XIX.

A primeira obra a ele atribuída refere-se à torre da Sé paulistana. A catedral de São Paulo até hoje não tem sua história antiga muito bem definida porque são muito vagas as suas notícias dos primeiros tempos. Seu sítio original de ereção sempre se manteve o mesmo até 1912, quando a última construção colonial foi demolida. Essa igreja, a velha Sé, foi fotografada pela primeira vez por Militão de Azevedo, em 1860. Conhecemos parte de sua história, a parte final, a partir de 1746.

Naquele ano, a modesta igreja da cidade pobre estava em péssimas condições de conservação e era, além de tudo, muito pequena para abrigar, agora, a sede do bispado recém-criado e o primeiro titular, D. Bernardo Rodrigues Nogueira, tratou de ampliá-la. No Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa localizamos correspondência inédita acompanhada de preciosos desenhos sobre esta questão ligada à instalação do primeiro bispado paulistano. Acreditamos sejam essas peças gráficas as mais antigas representações da cidade bandeirante ainda existentes. Ali estão o levantamento da primitiva matriz, o projeto do pretendido e necessário palácio episcopal e o projeto de ampliação do pequeno templo, que aqui reproduzimos. Vê-se que, naquele tempo, no traçado urbano, a taxa de ocupação com construções era mínima. Cidade rarefeita, cheia de terrenos vagos, próximos ao próprio local de fundação. Tal projeto mostra enormes quintais ao lado da Sé, delimitados por estreitos becos formados por muros, verdadeiras azinhagas lusitanas em pleno centro urbano. Foi num deles, certamente, que Fernão de Camargo, o Tigre, assassinou um Taques, deflagrando a guerra entre os Pires e os Camargos. O beco ao lado da Sé era inútil, dizia o relatório do bispo encarregado de achar lugar para o seu palácio e espaço para aumentar a igreja velha. Aos quarteirões davam o nome de "ilha" e o bispo apressou-se em falar que a ilha do outro lado daquele beco tinha quintais vastos e pobres casas térreas, sítio de fácil remanejamento e apropriado para a sua futura residência. Teria havido ali talvez a primeira intervenção no traçado da cidade mediante desapropriação, mas o tal palácio não foi construído. Ficou no local um vazio, ou alargamento já visível nos primeiros mapas da cidade indicando que a igreja acabou ganhando em seu flanco um puxado daquele lado. Na verdade, a cúria paulistana nunca chegou a construir seu palácio e até hoje tem se mudado daqui para ali, aproveitando casas já construídas por terceiros. Nesse projeto de 1746 também estão indicadas duas torres que iriam ladear a fachada primitiva, cuja representação naquele desenho nos elucida quanto ao estilo arquitetônico usado nos primeiros anos de São Paulo: tudo dentro da vaga orientação maneirista que regeu nossas construções religiosas coloniais do século XVI e XVII. Porta central, três janelas do coro, frontão triangular provido de óculo e pilastras laterais encimadas por coruchéus de pedra. As obras de aumento e modernização da velha igreja arrastaram-se e vinte anos depois, em 1765 os padres ainda pediam a El-Rei esmolas para concluir o frontispício e fazer pelo menos uma torre. (2) É nessa hora que surge em nossa história o mulato Thebas erguendo tal torre, época em que ganhou sua alforria e praticamente não mexeu na primitiva fachada, até o óculo permanecendo igual. Criou, isso sim, sinuosidades barrocas nas empenas do frontão triangular, modernizando-o. E a porta acabou recebendo um arremate heráldico que não souberam guardar na demolição de 1912.

Thebas nesse tempo angariou prestígio, deveria ser moço e obteve serviços importantes como aqueles do novo mosteiro de São Bento. Dom Clemente da Silva Nigra, o cronista da ordem, nos dá detalhadas notícias sobre os trabalhos de Thebas em 1766. (3) Inicialmente, nos conta aquele historiador que o empreiteiro, tanto das obras da cate-

(1)-A respeito do pedreiro ilustre, ver, inicialmente, o artigo "Thebas" de Nuto Sant'Anna, in *Revista do Arquivo Municipal*, vol. XVI, ano II, 1935, p. 57. Ali, o autor cita como primeiros noticiadores do mulato em questão, José Jacyntho Ribeiro e Antônio Egydio Martins em seus trabalhos *Cronologia Paulista* e *São Paulo Antigo*, vol. 2.

Mais tarde Affonso A. de Freitas também fala de Thebas, em suas *Tradições e Reminiscências Paulistanas*. Todos esses autores, baseados em "documentos coevos" atribuem ao escravo as obras das torres da Sé e do Recolhimento de Santa Teresa. E falam, também, do chafariz da Misericórdia.

(2)-Ver o verbete "A Catedral", in *São Paulo no Século XVIII* por Nuto Sant'Anna, edição da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, São Paulo, 1977, página 118.

(3)-Ver artigo de D. Clemente "A Ordem Beneditina na Cidade de São Paulo", na edição comemorativa do IV Centenário de São Paulo do jornal *O Estado de São Paulo*.

78

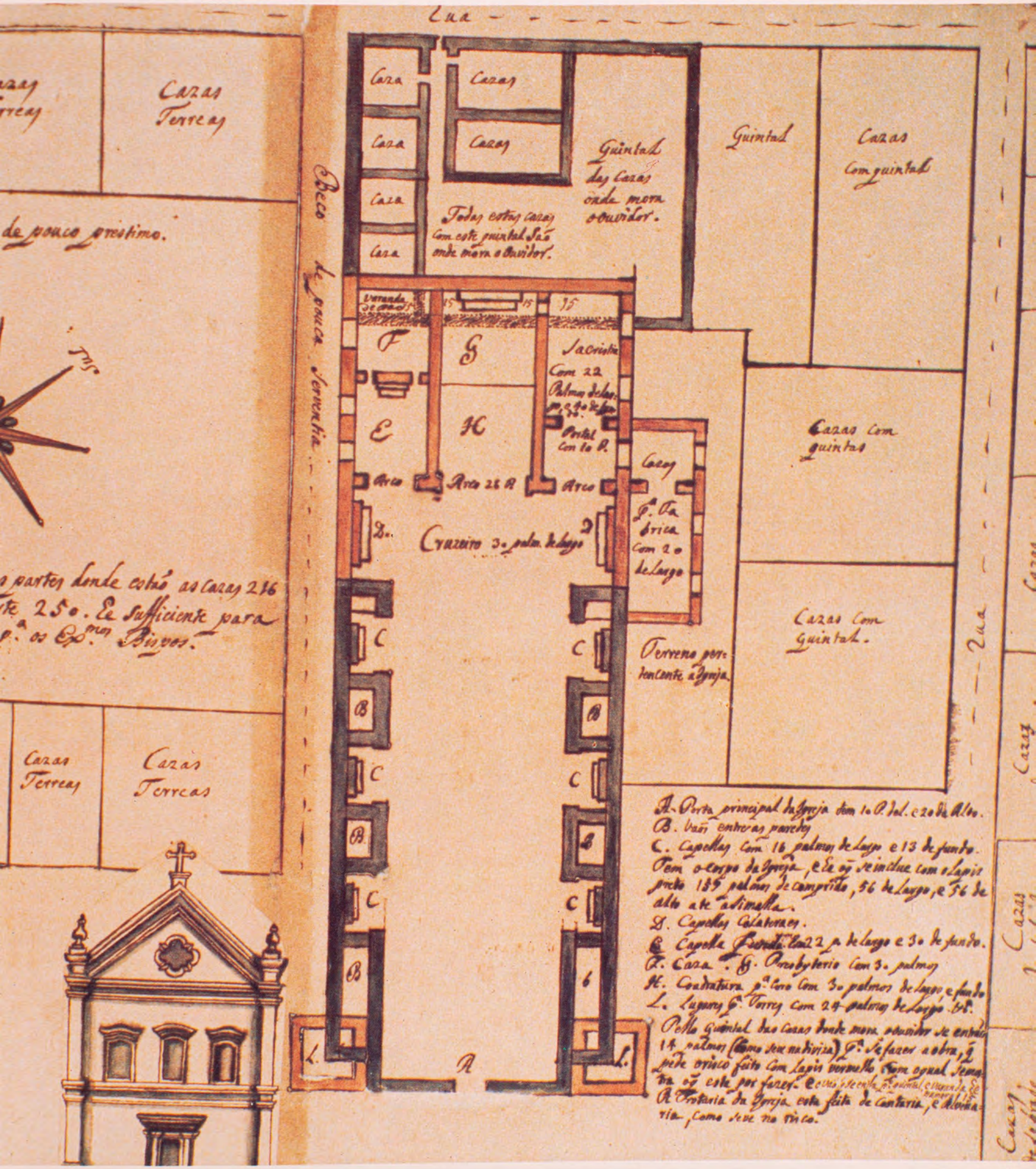


79



79. *Joaquim Pinto de Oliveira Thebas,* Pedra fundamental da fachada da Igreja de São Bento, colocada na base do cunhal, 1766. Museu do Mosteiro de São Bento, SP

80. Levantamento da Matriz de São Paulo, projeto do Palácio Episcopal e projeto de ampliação do templo, 1766. Arquivo Histórico Ultramarino, Lisboa.


Rua
Caza
Cazas Terreas
Guintal das Cazas onde mora o Ouvidor.
Todas estas cazas Com este guintal São onde mora o Ouvidor.
Guintal
Cazas Com guintal
Cazas Com guintas
Cazas Com Guintal.
Rua
Beco de pouca Serventia
de pouco prestimo.
Sacristia Com 22 Palmos de lar. e 30 de fundo
Portal Com 10 P.
Arco
Arco 28 P.
Cruzeiro 30 palm. de lango
Terreno per. fontante á Igreja
Cazas Terreas
Cazas Terreas
A. Porta principal da Igreja tem 10 P. de Vão e 20 de Alto.
B. Vãos entre as parede
C. Capellas Com 16 palmos de Largo e 13 de fundo.
Tem o corpo da Igreja, e Se ou se intitue com o Lapis preto 185 palmos de comprido, 56 de Largo, e 56 de alto até a Cimalha.
D. Capellas Collaterais.
E. Capella Mayor de 22 p. de Largo e 30 de fundo.
F. Caza. G. Presbyterio Com 30. palmos
H. Cruzatura p.a Coro Com 30 palmos de Largo e fundo
L. Lugares G. Terreo Com 24 palmos de Largo cada.
Pello Guintal das Cazas donde mora o ouvidor se entra
14 palmos (como se nadvirza) p.a se fazer a obra, e
pede orinco feito Com Lapis vermello Com igual Serventia ou este por fazer.
A Portaria da Igreja esta feita de Cantaria, e Moldura, Como se ve no Risco.

81. *Miguel Arcanjo Benício da Assunção Dutra,* Chafariz do Largo da Misericórdia. Aquarela s/ papel, 17 x 8,8 cm. Museu Paulista, Universidade de São Paulo



dral como as de São Bento, era o mestre-pedreiro Bento de Oliveira. Diz D. Clemente: "Auxiliar desse construtor foi o antigo escravo, o famoso pedreiro Thebas, que ao ser libertado – graças à habilidade revelada em seu ofício – passou a chamar-se mestre-pedreiro Joaquim Thebas de Oliveira. (sic) Ao mestre Joaquim Thebas pagou o mosteiro, em 1766, seis tostões pela pedra fundamental da nossa fachada da igreja, colocada com reliquias e um Agnus Dei na base do cunhal. Essa pedra de cubo de 22 cm, foi encontrada em 1911, ao demolir-se a antiga fachada e pertence hoje ao museu do mosteiro. O mesmo Thebas lavrou também a portaria de pedra da igreja, encimada por um frontão em forma de concha. Por todo o trabalho de cantaria lavrada – portada principal, três janelas do coro e cruz romana de remate da fachada – recebeu ele do mosteiro, no mesmo ano de 1766, a quantia de 286$040 réis. Trinta e dois anos mais tarde, em 1798, Thebas executa a grande entrada da portaria do mosteiro novo pelo preço de 100$400 réis. Torna-se interessante confrontar o trabalho de 1766 com o de 1798; enquanto o desenho das ombreiras apresenta pouca diferença, o ornato do frontão da portaria já é mais leve e mais gracioso, isto é, conforme o estilo moderno daquele tempo".

Thebas trabalhou mais de trinta anos na sua cidade e, no final do século, era reconhecido como grande profissional e sua respeitabilidade levou-o, inclusive, a participar de peritagens e julgamentos de obras importantes. Thebas viveu em São Paulo nos anos das reformulações trazidas pelos governadores – generais que se serviam de operosos engenheiros militares portugueses, vindos em seus séquitos. Desses militares, sem dúvida, o mais prestimoso foi o engenheiro e cartógrafo João da Costa Ferreira, vindo com Bernardo José de Lorena, o governante que mais obras levantou na cidade. João da Costa Ferreira projetava e executava trabalhos variados ensinando a todos – depoimento do governador-general nos diz que aquele militar foi admirado até pelo povo devido aos seus desinteressados préstimos. Acreditamos seja ele o responsável pela modernização do burgo caipira de casas modestas, trazendo os novos acabamentos e o recente estilo pombalino e, até mesmo, o linguajar neoclássico com seus frontões triangulares e pilastras marcando panos simétricos nos frontispícios. João da Costa Ferreira projetou, por exemplo, o quartel da Legião de Voluntários Reais, enorme edifício que ocupava uma "ilha" inteira e construiu-o literalmente, ajudando e trabalhando com suas próprias mãos. Terminada a grande obra, haveria ela de ser julgada e avaliada e, por isso, em abril de 1791, o juiz ordinário Capitão José Mendes da Costa, nomeia uma comissão de profissionais para emitir parecer conclusivo sobre o edifício a ser inaugurado. Comissão de profissionais qualificados que iria julgar o trabalho do engenheiro português, amigo do governador. Depois "do juramento dos Santos Evangelhos na forma da Ley" tal grupo de especialistas redigiu minucioso parecer. Os profissionais mencionados eram: Ângelo Furquim de Almeida e Salvador da Costa Homem, mestres-taipeiros; Manoel da Silva Rocha e José da Silva, mestres-carpinteiros; outro José da Silva e Jacinto Correia dos Santos, mestres ferreiros; José Patrício da Silva Manso, Vicente Luís de Brito e Inácio da Costa Xavier, mestres-pintores e, finalmente, Manoel Rodrigues e o nosso Joaquim Pinto de Oliveira Thebas, mestres-pedreiros. Ficaram os dois últimos de avaliar "toda a obra de Pedreiro do dicto aquartelamento, Jornais, Matherias, Pedras, Canos, factura do Telhado, telhas, Cayaduras e omais que pertense a seo oficio" (4).

No ano seguinte, em 1792, Thebas executa sua obra mais conhecida: o chafariz do Largo da Misericórdia, projeto do referido João da Costa Ferreira. Esse trabalho, dizem, foi o que lhe deu reconhecimento público de homem hábil e engenhoso porque exigiu, além do chafariz propriamente dito, a feitura de rede de canos trazendo água do velho reservatório perto de São Francisco. Talvez esse percurso tenha sido idealizado por João da Costa Ferreira, o "piloto de rumos" exemplar. Thebas e seus auxiliares (inclusive, possuía escravos, como João do Thebas, Joaquim do Thebas, que trabalharam em obras diversas para o Senado da Câmara, como nos lembra Nuto Sant'Anna em seu artigo citado) além de executarem serviços de construção, ou de engenharia, também levantaram em frente à Misericórdia uma obra de arte barroca dentro das informações e sensibilidade que possuíam naquela cidade isolada e sem modelos eruditos. O referido chafariz que Ernani da Silva Bruno diz ter sido feito com pedras de Santo Amaro, (5) logo tornou-se o centro das atenções, situado à margem da rua mais movimentada da cidade, a Rua Direita, que ia da Sé a Santo Antônio. Em volta dele reuniam-se, não só os escravos aguadeiros, mas o povo em geral, para conversar enquanto consumia toda sorte de refeições ligeiras que as "negras de ganho" vinham vender nas proximidades. Mereceu o chafariz uma aquarela de Miguelzinho Dutra numa de suas viagens a São Paulo. Quando a Igreja da Misericórdia foi demolida, no final do século XIX, o chafariz já sem serventia, depois da rede pública de água dos ingleses, foi transferido para o distante Largo de Santa Cecília, talvez para servir de bebedouro de cavalos. Ficou por ali até os anos da I Grande Guerra. Depois, foi desmontado e largado num dos depósitos da prefeitura e, segundo informações que tivemos, até há uns quinze ou vinte anos atrás, ainda permanecia semi-enterrado entre escombros e velhos postes de iluminação abandonados.

Thebas, já idoso, talvez com mais de oitenta anos, no começo do século XIX ainda servia de examinador para qualificar novos profissionais da cidade. Em 1808 comparece como juiz do ofício de pedreiro. (6) Depois desse ano, não há mais notícias suas.

Thebas tornou-se lendário no século passado, sendo seu nome sempre lembrado como qualificativo de altas habilidades. Apelido envaidecedor. Tudo isso talvez devido à excepcionalidade de seu mister em terra de taipeiros e isso, no fundo, veio mostrar que ele foi mesmo um negro bem dotado, que aprendeu sem professores, que sobressaiu às suas próprias custas. Hoje, Thebas o esquecido na metrópole de concreto.

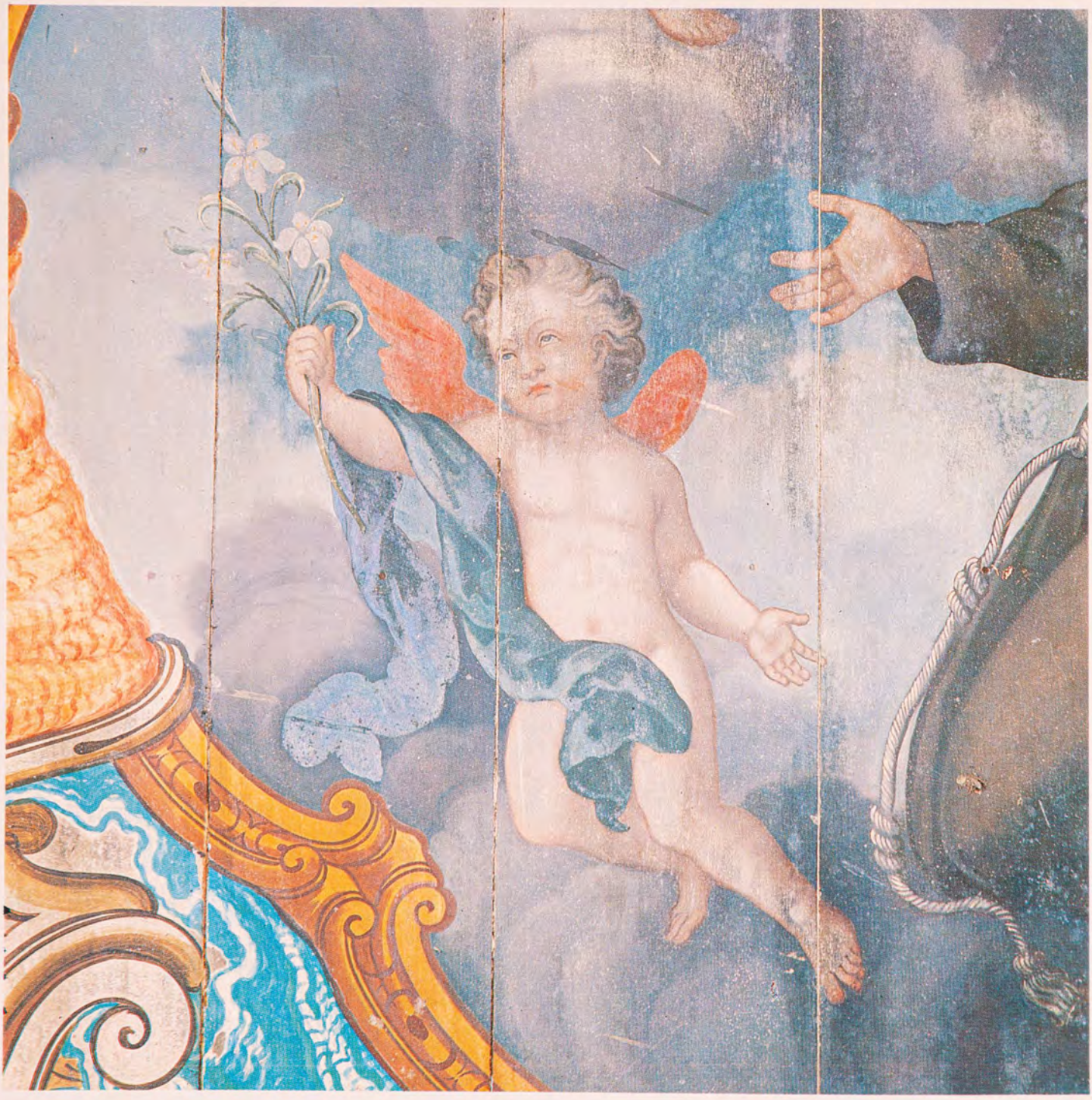
(4)- Documento inédito, caixa 40, nº 3308, Arquivo Histórico Ultramarino, Lisboa.

(5)-Ver legenda da ilustração referente ao chafariz da Misericórdia em *Histórias e Tradições da Cidade de São Paulo*. Ali o autor diz que tais pedras chegaram por via fluvial, desembarcadas no porto de Tabatinguera. Achamos deva ter havido engano na informação, porque o Tamanduateí pertence a outra bacia hidrográfica, diferente e distante daquela onde situa-se o bairro paulistano.

(6)-Ver "Thebas", de Nuto Sant'Anna, no *nº XVI da Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, p. 61.

82. *Rabelo*. O menino Jesus aparece a Santo Antônio, 1749. Detalhe do anjo do teto do coro da Igreja e Mosteiro de Santo Antônio, Igarassu, PE

82



A Presença dos Negros e Pardos na Arte Pernambucana

José Luiz Mota Menezes

1. Das origens

O negro, em Pernambuco, como nas demais partes do Brasil, foi introduzido na condição de escravo. *"Portugal, ingressou ativamente no tráfico de escravos para serviços domésticos e outros; posteriormente, para o trabalho nos engenhos de açúcar estabelecidos nas ilhas Madeira, Açores, do Cabo Verde e São Tomé"*. (1)

A instalação, desde a iniciativa de Duarte Coelho, em Pernambuco, de engenhos de açúcar, e o tipo de mão-de-obra indígena, além da sua não utilização, por força da defesa da liberdade dos índios pelos jesuítas, condicionou a necessária substituição dos nativos pelos negros, e, desde 1539, o donatário apela ao Rei por melhores braços para a produção do açúcar, ao considerar o uso dos africanos naquelas ilhas, sendo fundamental efetivá-lo no Brasil. D. João III concede, por fim, a autorização para resgate de escravos de Guiné, 24 peças por ano. Em 1559, graças à concessão da Regente D. Catarina, foi possível trazer, da África, até 120 peças por ano para atender a demanda dos senhores de engenho.

Não era pequena a escravaria de campo e da cidade ao final do século XVI. Depoimentos e crônicas, além de narrativas, dizem da presença de negros em Pernambuco e do número de mulatos e outras mestiçagens desde os primeiros dias.

Na produção do açúcar, a mão-de-obra negra nem sempre seria a mais especializada. Nos seus primórdios, a fabricação do engenho requereu pessoal específico, o qual, além de ter vindo do reino, era oficial livre, como conseqüência do tipo especial de mecânica do engenho. Depois, a maior demanda das construções e o serviço de manutenção, onde participavam como auxiliares os homens de cor, levaram a habilitar tais escravos, mais hábeis, mais ladinos, no dizer do tempo. Assim, a mão-de-obra negra e mulata se introduz além daquele campo a ela destinado no engenho, qual seja o da lavoura, da obtenção do mel, do cozimento, se estendendo aos ofícios que estavam a serviço do grande empreendimento do açúcar.

Ao lado de tais propriedades rurais, as vilas e o trabalho doméstico utilizaram do negro nos serviços, os mais diversos, de manutenção da organização das atividades urbanas. Os depoimentos holandeses dizem dos negros na cidade, muitos em tarefas, onde a carência da mão-de-obra branca, as dos ofícios mecânicos, obrigavam ao emprego do homem de cor, negro ou pardo.

Desses ofícios é necessário que se digam algumas palavras.

2. Dos ofícios exercidos pelos negros e pardos

Vários são os profissionais, que no período colonial e no Império, no Brasil, exerceram suas profissões. Estes profissionais estavam agregados sob a denominação de oficiais mecânicos.

Esses profissionais mecânicos se encontravam profissionalmente regulamentados, em Portugal, desde o século XVI. Regulamento codificado e reunido pelo licenciado Duarte Nunes Lian. (2)

No regulamento são ordenados 101 ofícios em 79 capítulos. Através dele, e dos respectivos regimentos dos ofícios pode-se saber como eram habilitados os profissionais ao exercício de suas atividades, inclusive o mesmo regimento indicava os exames a serem realizados a fim da concessão da carta de habilitação. (3)

Os oficiais mecânicos, em Portugal, tinham uma organização rígida e cada ofício possuía um juiz e escrivão eleitos anualmente por assembléia geral da classe. Em Portugal, além da organização acima, havia um órgão mais alto que se constituía da reunião dos diversos juízes dos ofícios e se designava por *"Casa dos Vinte e Quatro"*; as assembléias gerais eram convocadas pela Câmara Municipal.

Apesar da transferência do sistema administrativo para o Brasil, no entanto, os ofícios eram regidos apenas pelos juízes, sob controle da Câmara. No nosso país, entretanto, as cartas de habilitação eram raras sendo necessário ser patrão, isto é, tenda aberta, para ser habilitado; mais difícil portanto para a maioria dos oficiais, sem possibilidades econômicas que lhes permitissem abrir oficinas, de acordo com as exigências da Câmara e dos juízes.

Os pintores, os escultores ou entalhadores estavam excluídos da tal carta de habilitação, talvez porque suas atividades fossem mais uma *arte* que um ofício *"mecânico"*, isto é, uma técnica, que, em princípio, dispensava de taxa profissional. (4)

Da grande relação de ofícios, destacamos aqueles mais freqüentes no Brasil e que foram exercidos indistintamente pelos negros e mulatos:

Alfaiates; barbeiros; batifolhas; calceteiros; sapateiros; carpinteiros de casa e de tendas; correeiros; cuteleiros; douradores; entalhadores; ferreiros; latoeiros; marceneiros; oleiros; parteiras; pedreiros; pintores; seleiros; taipeiros; tintureiros; torneiros; e outros.

Os oficiais, segundo as afinidades da profissão se agrupavam em Irmandades, sendo, no Recife, aquelas da Igreja de São José do Ribamar as mais importantes.

O professor José Antônio Gonsalves de Mello, em aditamento ao volume quinto dos Anais Pernambucanos de Pereira da Costa, declara que *"Não temos ainda no Brasil uma história do trabalho livre, em particular da organização dos mesteres ou ofícios mecânicos entre nós"*.(5) O mesmo historiador esclarece sobre o assunto, tomando por base a informação de Costa sobre o ofício de sapateiro, da Irmandade de São Crispim e Crispiniano, no que se refere à eleição de Juiz.

Os oficiais egressos nas suas respectivas Irmandades pagavam anuidades.

(1) - RIBEIRO, René – O negro em Pernambuco, in *Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano*, vol. XLII, 1948/49, pág. 7.

(2) - Livro dos Regimentos dos oficiais mecânicos da mui excelente e Sempr Leal Cidade Lxa reformado per ordenãça do illustrissimo Senado della pelo Sñr Dñ Nunes do Liam Ano MDLXXII (1572), que existe no arquivo da Câmara Municipal de Lisboa. Editado em 1926 pela Imprensa da Universidade de Coimbra, com prefácio do Dr. Vergílio Correia.

(3) - Os exames eram definidos nos regimentos, o carpinteiro de tenda, por exemplo, deveria por começar a fazer "uma caixa de sete palmos para cima com seu dente e a dianteira será de malhete de castelo com seu pé envasado muito bem esquadrejada e ensamblada e muito bem feita".

No Brasil, em Pernambuco, não sabemos se tais exames eram realizados pelos juízes de ofício. Vários nomes, em Pernambuco, conhecemos, alguns mulatos, como o de Manuel Ferreira Jácome, que foi Juiz do Ofício de Pedreiro.

(4) - MENEZES, José Luiz Mota, Algumas notas sobre Arquitetura Brasileira, in *Arquivos, PMR*. Secretaria de Educação e Cultura, Nova Série – Número 1, dezembro de 1976, Recife 1976, pág. 135 e segs.

(5) - "A ourivesaria foi também uma das artes que muito progredio entre nós, apesar de certos embaraços que encontrou, graças a má orientação dos governos de então, sendo o primeiro o Alvará de 20 de outubro de 1621, que ordenou, que *nenhum mulato ou negro, nem indio, posto que forros*, exercesse a arte de ourives.

A Carta Régia de 12 de Janeiro de 1698 ordenou que em Olinda não houvesse mais que dous ourives e que o governador escolhesse aqueles que fossem de maior verdade, e de melhor procedimento, e os mais ricassem suspenso do seu officio, e o não pudessem exercitar, e que só morrendo algum dos dous entraria outro no seu lugar; e que tivesse elle governador grande cuidado em saber se os dous ourives fundiam moeda para lavrar prata; para proceder contra elles, executando-se-lhes as penas impostas na Ordenação do Reino aos ourives que desfaziam moeda.

Essa terminante prohibição se foi relaxando pelo tempo adiante, de forma que tornou-se excessivo o número de ourives em Pernambuco.

Sobre isso representou ao Rei o Juiz de Fóra da capitania em carta de 25 de abril de 1732 dizendo que era excessivo o número de officiais de ourives que existiam em Olinda, no Recife, e noutros lugares, sendo a maior parte delles *mulatos* e *negros*, e ainda escravos, contra a lei, resultando disso gravissimo danno a republica, aparecendo moedas de prata de uma e duas patacas falsas, cuja falsidade se conhece somente com o reparo e observação de que são fundidas em forma de ourives" ...

Estudo histórico-retrospectivo sobre as artes em Pernambuco, in *Revista do Instituto Archeológico e Geographico Pernambucano*, vol. 9, nº 59, Recife 1900, págs. 31 e 32.

3. A aprendizagem e o exercício do ofício

A aprendizagem dos ofícios entre os negros é assunto de que se ocupa o Padre Serafim Leite, Historiador da Companhia de Jesus, em seu livro Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil. Neste trabalho, onde consultou o vasto arquivo da Companhia, em Roma, ele declara: *"Além de índios livres, que servissem os moradores, as oficinas de Artes e Ofícios formavam e ensinavam os próprios escravos, com quem pudessem contar para a continuidade dos trabalhos em curso nas Igrejas, Colégios e Missões"*. (6)

Foram, assim, os jesuítas os que, talvez em paralelo com os mestres de obras vindos para os engenhos, logo no início da colonização, se preocuparam com o ensino dos ofícios aos negros e conseqüentemente aos mulatos, aos pardos, naquelas oficinas e onde, padres, mestres em ofícios, transmitiam os primeiros conhecimentos aos escravizados. O fim era lógico e coerente com o espírito prático dos da Companhia de Jesus.

A formação, deste modo, na área urbana, estava muito ligada, nos seus primórdios, aos colégios e é possível, também aos mosteiros, onde exerciam ofícios inúmeros beneditinos. Depois, nas vilas, os oficiais formados, a outros transmitiam o saber.

No Colégio da Companhia em Olinda, na parte térrea, da quadra dos padres, existiam oficinas, na ala leste, junto quase ao refeitório e cozinha, nas quais trabalhavam os religiosos e onde aprenderam os ofícios: índios, negros escravos e toda uma mestiçagem decorrente do então *"entendimento"* étnico.

Não se conhecem referências maiores a nomes em Olinda, ou pelo menos não se reporta a tal o padre Serafim Leite, mas, ao se referir ao pessoal do Colégio de Santo Alexandre, no Pará, relaciona nominalmente pedreiros, ferreiros, carpinteiros, escultores, torneiros, alfaiates e tecelões. (7) No catálogo são considerados *oficiais, "dentro da nomenclatura própria dos mestres portugueses"*, o que, conforme assinala o mesmo historiador, é qualificativo do valor dos negros e índios educados naquele Colégio. O próprio Serafim Leite, declara em nota de pé de página, que *"chamava-se oficial o artista que obtinha perfeita preparação técnica no seu ofício. De aprendiz passavam a meio oficial. Os que empreitavam ou conduziam serviços eram chamados mestres"*.

O trabalho na maioria anônimo desses oficiais, integrado a princípios bem anteriores à visão renascentista da autoria, nos deixa sem possibilidades maiores de separar a produção negra daquela de índios, ambos a serviço da construção das casas da Companhia e outras tarefas nos Colégios e Missões. Uma ou outra citação em documentos é mais reveladora de uma *"curiosidade"*, pitoresca ou não, a respeito dos participantes da obra ou, quando mais explícita, apenas os prenomes cristãos, sem nenhuma indicação da origem étnica.

O negro, ao chegar ao Brasil, podia ser destinado, segundo a condição do comprador, à cidade ou ao campo, ao meio rural. Se permanecesse nas cidades provavelmente seriam *negros domésticos*; se levados para o meio rural, *negros de campo*, e, finalmente, em qualquer dos dois lugares negros existiam *de ofício*.

Os negros domésticos destinavam-se às tarefas da casa e a serviços onde eles seriam a "força motriz" de funcionamento de uma habitação, conforme bem assinalou o arquiteto Lúcio Costa – eram o elevador, o esquema hidro-sanitário, enfim o *faz tudo*, inclusive, levar recados. Tais negros, às vezes em comum com os pardos, por força de suas atividades múltiplas se tornaram, alguns deles, exímios *"improvisadores de ofícios"*, onde a habilidade para a aprendizagem os fizeram antecessores dos extraordinários operários da indústria brasileira, não tão apegados a uma única especialidade.

Ladinos, hábeis e dedicados, tendo amor pela casa, esses escravos urbanos estruturavam o viver dos senhores e sinhazinhas, em função de suas existências, com absoluta dependência. Aos escravos se transmitiu conhecimentos e deles se recebeu trabalho dedicado e, nos casos em tela, dos *"fazem tudo"* a competência do improvisar para resolver.

Levados para o campo, foram braços agrícolas, na maioria dos casos mão-de-obra, segundo certos autores, *"desqualificada"* em expressão que não parece muito própria, mas que define o trabalho praticamente braçal, no trato da cana, desde o arar, plantar, colher, indo até as moendas, cozimento e purga para obtenção do açúcar.

No meio rural, também o senhor do engenho cuidava, de entre suas peças, separar aquelas mais apropriadas para o trabalho doméstico, em número bem menor, as quais eram destinadas a escravaria da casa grande. Tais *"domésticos"* tinham em relação ao trabalho que exerciam, à maneira dos da cidade, pendores especiais.

No que se refere ao *negro de ofício*, mais freqüente nas cidades, eles eram oficiais preparados, quer com outros, ou naquelas já referidas oficinas, para o exercício de profissões bem conhecidas, de carpinas, pedreiros, ferreiros, ou aquelas mais raras de escultores, torneiros, alfaiates ou tecelões, conforme dissemos.

A possibilidade do exercício de um ofício, ainda sob responsabilidade do seu senhor, levava ao escravo, do trabalho extra realizado, muitas vezes, conforme assinala Rugendas, a comprar sua carta de alforria. Mais difícil era aquele negro de ofício no campo ser alforriado de tal forma – a proximidade do engenho e a distância das cidades e povoados o conduzia a restar a serviço do próprio engenho, onde extras praticamente não existiam. (8)

Ainda com relação ao negro de ofício e alguns domésticos, existiam os de *ganho* e *aluguel*, explorados pelo seu proprietário naquilo que sabiam exercer.

Os negros de ofícios, às vezes se incorporavam às grandes construções. Em Pernambuco, no Recife, Antônio Fernandes de Mattos dispunha, a seu serviço, de oitenta negros, na área da construção civil e obras correlatas.

Pereira da Costa ao tratar do mesmo assunto, em seus Anais Pernambucanos, nos informa, em texto de grande interesse, o seguinte:

"Em meados do século XVIII, uma parte dos artistas eram homens pardos e pretos escravos, que seus senhores – para que eles não se relaxassem em vícios – os conservavam trabalhando em suas casas debaixo das suas vistas.

Pelos anos de 1810, como escreve Koster, os negros crioulos do Recife eram geralmente os oficiais de todas as artes, e conseguindo alguns avantajados recursos, compravam escravos aos quais ensinavam os seus ofícios, assim como a outros, tirando daí grande proveito; e trabalhando os escravos para os seus senhores, proporcionando-lhes assim grandes rendimentos, porque a mão-de-obra era geralmente cara.

Segundo um escrito de 1817, os ofícios de carpinteiros, marceneiros, ourives, ferreiros, sapateiros, alfaiates e outros, eram geral-

(6) - COSTA, F. A. Pereira da, *Anais Pernambucanos*, vol. V, aditamentos, Fundarpe, Recife, 1983, págs. DXX e DXXI.

(7) - LEITE, Serafim, S. J., *Artes e ofícios dos Jesuítas no Brasil*. (1549-1760). Edições Brotéria/Livros de Portugal, Lisboa, Rio de Janeiro, 1953, pág. 25.

(8) - Idem, op. cit., pág. 25/26. "Trata-se de pessoal do Colégio do Pará, pelo ano de 1718 em que havia obras no mesmo Colégio e na Igreja: *"Pedreiros*: Francisco Maçus, *preto* e Manuel Garcia, *preto* escravos e pertencentes a Jaguararí, com os quais Estêvão da dita Fazenda aprenderam neste ano Manuel, preto e Matias, Índio da Fazenda de Gibrié, Caetano, Índio forro da Fazenda Mamaiacu.
Ferreiros, ensinados nestes anos: Casimiro e Silvestre, índios, Pero, *preto*, e Lazaro seu filho, forro pela mãe, da Fazenda de Gibrié, Miguel, *preto* e Inácio, escravos da Fazenda de Jaguararí.
Carpinteiros: Inácio e Feliz, *pretos*, escravos da Fazenda de Jaguararí, Antônio Guaiapi, Raimundo Tupinambá e Mandu Gregório, da Fazenda de Mamaiacu; Américo e João, índios, deixados ao Colégio; Mandu, Capuz, escravos do Engenho de Ibirajuba.
Escultores: Manuel, Angelo e Faustino, índios de Gibrié, escravos.
Torneiros: Antônio Clemente, índio, escravo de Gibrié.
Alfaiates: Francisco, *preto*, Duarte, índio, e Antônio, corcovado e *preto*, escravos da Fazenda de Jaguararí.
Tecelões: De novo aprenderam, Januário em Gibrié,Je Antônio, forro, em Mamaiacu."
Além destes oficiais, que de ordinário assistem no Colégio, tem as Fazendas outros para seu serviço, de que nos Catálogos se faz menção, e principalmente têm canoeiros e serradores.

mente exercidos por homens pretos e pardos, em sua maior parte escravos, e que não ia muito longe o tempo em que se viam os escravos trabalhando em calçadas, roupas e outros misteres, vindo daí o universal desprezo pelas artes e a causa do seu atraso entre nós.

Contra essa exploração do trabalho escravo se opunham já os juízes de ofícios e os seus escrivães em meados do século XVIII, negando-se não só a submeterem a exame profissional tais escravos, a fim de livremente trabalharem nas suas respectivas oficinas ou tendas abertas, sem embargo de que, ordinariamente, eram eles bons oficiais de ofício, como opondo-se a que a Câmara lhes desse licença para livremente trabalharem.

Surgiram porém reclamações diversas dos senhores de tais escravos, que assim se sentiam prejudicados nos seus interesses com semelhante procedimento dos juízes de ofícios, e atendendo-os a câmara, resolveu em vereação de 13 de novembro de 1756, que os oficiais escravos, pardos, índios ou pretos, que se quisessem examinar, dirigissem os seus requerimentos por si próprios ou por seus senhores, solicitando a competente carta, e dando logo as providências necessárias, se porventura os respectivos juízes se negassem a tais exames.

Naquele ato discutiu a câmara os prejuízos que a oposição dos juízes acarretava aos senhores de escravos artistas, bem como ao público, porquanto as obras por eles produzidas, eram mais baratas, e notando-se ainda, que se eles trabalhassem nas oficinas dos foros, tiravam esses para si uma terça ou quarta parte dos seus jornais, com grave prejuízo não só para os senhores como dos consumidores.

Não somente por tais considerações como por outras mais que a câmara também discutiu, e tomando tais medidas, determinou, concluindo que de tudo se extraísse certidão autêntica para ser publicada em pregão, e afixar-se nos lugares públicos não só da povoação do Recife como nas demais do termo da vila.

Ricos e poderosos, os senhores dos escravos artistas, e que talvez mesmo alguns tivessem assento na câmara como vereadores, venceram assim a sua causa". (9)

O que se depreende do texto de Pereira da Costa é que, de um lado a defesa do oficial, realizada pelos juízes de ofício, talvez alguns mulatos, se contrapõe, por não ser política, à defesa dos proprietários. As câmaras, como de resto era de se esperar, não poderiam legislar contra a estrutura do trabalho vigente, vez que representavam o interesse de boa maioria dominante.

No século XIX, inúmeros fotógrafos e desenhistas fixaram os negros nas mais diversas profissões, desde aquelas da venda ambulante às dedicadas ao trabalho artesanal em couros, sapateiros, ou tecidos, tecelões. No Rio de Janeiro, e demais partes do Brasil, os viajantes, artistas, estrangeiros, ao lado dos fotógrafos, documentaram tais atividades entre os negros, escravos ou livres.

Em Pernambuco, as descrições de viajantes fazem referência à função urbana e rural dos negros e por elas se vê o quanto foram fundamentais na organização da cidade e naqueles ofícios onde não eram muitos os europeus.

Documentos revelam a carência de mão-de-obra especializada européia e o quanto foi sustentáculo, para o exercício dos ofícios por parte de tais europeus, a presença de negros e pardos nas tendas de trabalho. A maioria dos mestres, mesmo os pardos e negros, detinham escravos a seu serviço e a eles transmitiam, por força da própria estrutura de funcionamento dos ateliês o seu metier.

Além daqueles ofícios citados, também com o advento da litografia, vários escravos e pardos, terminaram por aprender o trabalho de transferir para a pedra e depois reproduzir os desenhos, por tal processo, de terceiros, e às vezes, próprio.

Desde o século XVI a participação dos negros escravos e dos mulatos em Pernambuco é demonstrativamente importante, embora, infelizmente pouco se deixou documentado de seus nomes e procedência, e, muito pior, dos seus inúmeros trabalhos artesanais e artísticos.

É importante assinalar que a aprendizagem e o exercício do ofício, e conseqüentemente a produção do escravo e do negro livre não pode ser considerada independente daquela dos mestiços. O Brasil não é lugar para encontrar tais divisões com limites definidos. Pardos e negros trabalhavam no mesmo teto, onde se incluíam também os europeus. A produção, por exemplo, a artística, envolve na sua consecução toda uma gama de etnias, caracterizando a ausência de interesses segregacionistas, talvez presentes noutras áreas e, se porventura eles existiram, aqui ou ali, não foram de iniciativa dos participantes da ação cultural mas por parte daquelas classes dominantes.

4. A documentação disponível

Na pesquisa sobre as obras realizadas, nos mais diversos arquivos, quer de Irmandades, Confrarias ou de outras entidades ligadas aos ofícios mecânicos, ou não, no período colonial e no Império, ao se verificar os contratos e as listas, catálogos de Irmãos, os chamados livros de ingresso, raramente se faz menção à cor do nomeado. Mesmo nas Irmandades de negros e pardos a simples presença do oficial não é prova nenhuma da sua origem étnica, quer branca ou negra. Na verdade o processo seria válido se inverso, isto é, o ingresso, com respeito a negros, em irmandades de branco ou ordem 3ª.

Alguns brancos foram egressos de organizações religiosas negras.

Nos livros de vereação, para registro dos ofícios, não há informe sobre o candidato nem indicação sobre sua origem étnica, sim da sua capacitação.

As notícias sobre a cor do indivíduo são aquelas que destacam a raridade da inteligência do negro ou pardo, dando ao elogiado a posição, quase de único na sua cor, onde está presente certa dose de preconceito ou piedade ou ainda as notícias de morte, qual aquela do pardo, que trabalhando em douração, na Igreja de S. Frei Pedro Gonsalves, caiu do andaime e teve morte imediata.

É destacada a participação do escravo A. Bevenuto Celini, que é liberto por fazer extraordinária imagem de Cristo Crucificado para a Exposição Provincial de 1872, em um ato de reconhecimento público a um negro que escapou da mácula de ignorante e *"selvagem"*.

Assim, não fora a pesquisa nas Irmandades de negros e pardos, naqueles casos em que o irmão ocupou cargos privativos de homens de cor, ou a tradição oral, difícil seria saber quem foi mulato ou negro, ou melhor dizendo, quantos e nem sempre numerosos, considerando o Brasil, participaram da cultura artística, no campo em que nós estamos estudando. Uma grande maioria de negros e par-

(9) - RUGENDAS, João Maurício, *Viagem Pitoresca Através do Brasil*, Livraria Martins Editora, São Paulo, 1972, pág. 147 e segs.



83

83 *Anônimo*, São Benedito, séc. XVIII-XIX. Barro cozido e pintado, h. 99,5 cm. Museu da Abolição, Recife, PE

dos, no entanto, estamos certos, construíram essas obras majestosas de quase mais de três séculos e meio de escravidão.

É necessário pesquisa maior, aí confrontando nomes e trabalhos realizados, não naquele interesse de destacar inteligências e compará-las com as dos europeus, mas de saber até quanto a influência da cor interferiu na produção artística.

5. Da influência da "cor" na produção artística

Com os negros escravos, quer das culturas sudanesas, onde se incluem os da cultura Yoruba, Daomeana, Fauti Aschanti e outras menores; das culturas guineo-sudanesas islamisadas ou das culturas bantus, vieram, provavelmente num pequeno contingente, talvez, de artistas e mestres em ofícios de oleiros, ferreiros ou outras práticas para as diversas partes do Brasil. (10) A arte e os ofícios na África, em algumas de suas regiões culturais, já se encontravam em bom desenvolvimento. Veja-se a Arte negra, com estudos notáveis e essencialmente sua influência, inclusive na arte moderna. Assim, quanto esses pequenos, em número, negros, teriam influenciado a produção cultural artística, no campo em estudo, da arquitetura, pintura e escultura e outras manifestações plásticas? A questão já foi tratada na literatura, na música, na dança, etc., mas, por motivos ignorados, não nas artes plásticas e na arquitetura, de forma satisfatória.

Nina Rodrigues, tão posto ao lado, conforme assinalou, no tempo, o antropólogo Artur Ramos, nos informa, a respeito, por exemplo, da cultura Yoruba, tão forte na Bahia, que a pintura negra de origem *yoruba "não parece ter ido além de toscos desenhos utilizados na ornamentação dos pegis ou das paredes de casas de residência"*. (11) Prosseguindo, diz: *"não assim na escultura. Os trabalhos de escultura em madeira, da Nigéria, foram continuados no Brasil. Ainda hoje os negros baianos, de legítima ascendência nagô fazem as suas esculturas de madeira, geralmente ídolos de culto. A coleção Nina Rodrigues mostra algumas destas esculturas típicas"*. (12) *"Na arquitetura, vemos a influência yoruba, na construção dos pegis, nos terreiros afastados da Bahia (a planta de um destes terreiros é reproduzida por Artur Ramos). Tratando-se de uma forma por demais aparente da cultura material, a arquitetura negra não conseguiu, porém, impor-se ou manter-se no Brasil, a não ser em certos aspectos gerais de construções, ou nos episódios isolados dos quilombos e mocambos dos séculos XVII e XVIII (de influência congolense)"*. (13)

Não há dúvidas, sob o ponto de vista técnico, que o nosso mocambo tem origem na África negra, restaria a análise do seu espaço interior, sua disposição interna, ser alvo de comparações apropriadas.

Com relação a Pernambuco, onde devem, segundo o autor citado, ter predominado as culturas bantus, ainda estas, na altura em que redigiu o seu trabalho, cerca de 1935 aproximadamente, sobrevivia. Sobrevivia na fabricação de instrumentos de música, nas esculturas de madeira, nos trabalhos de ferro, cerâmica e cestaria, além de outros utensílios domésticos. Os trabalhos de ferro, por exemplo, *"foram introduzidos pelos negros de Moçambique, especialmente os landais, hábeis ferreiros"*. (14) *"Na arquitetura pouco se pode acrescentar, vez que, ao serem transportados, em regime de escravidão, não lhes foi permitida a construção de suas casas, padronizadas, pelos senhores na Senzala. É possível a análise do mocambo isolado, mas não sabemos ainda de que forma tal influência, diante do viver nas senzalas, esta não teria marcado as divisões internas daquele. Gilberto Freyre, sobre o assunto escreve um dos seus primeiros estudos"*. (15) É um admirável estudo sociológico, embora considerando, como era natural, o negro em regime de escravidão. Sobrevivendo os Quilombos teríamos muito a acrescentar sobre o assunto; tal não aconteceu.

Mas, até então estamos tratando a cultura dos negros escravos dentro da perspectiva isolada das culturas existentes no Brasil e, em convivência com aquela européia, ibérica, as essencialmente indígenas.

No campo específico que estamos tratando nos interessa a situação de interrelação cultural, de resto existente entre as culturas vindas da África, com aquelas existentes de origem indígena e as vindas com os europeus, mais claramente a portuguesa.

O negro, aquele que se voltou para as obras de construção ou as artes plásticas, trabalhando como escravo ou liberto, até que ponto transferiu a sua visão estética e a sua força criativa para a produção cultural no Brasil? Esta a questão básica a ser analisada.

Sob o ponto de vista da técnica, a habilidade dos negros, já destacada por Artur Ramos com relação aos ferreiros de origem moçambicana, deve ser, ao nosso ver estendida para outras culturas negras. O uso da madeira e a habilidade de seu corte não seria desconhecido na África. No Brasil, essencialmente em Pernambuco, inúmeros oficiais de carpina e marcenaria são negros e pardos, nos períodos colonial e Império, isto se dando até hoje; veja-se a observação de nosso decano historiador Pereira da Costa, em seus Anais Pernambucanos. Nos engenhos foi a carpintaria aquela atividade, talvez, primeiramente exercida pelos negros.

Na escultura, graças ao forte conhecimento, pelos negros, do uso de madeira, não foi difícil os habilitar para o trabalho da talha, face à visão tridimensional da forma escultórica dos ídolos africanos. Grande número de entalhadores em Pernambuco, infelizmente ainda não de todo comprovado, documentadamente, participaram, quer como negros escravos, ou pardos, na obra monumental do Barroco. Ao exemplo mineiro do Aleijadinho se contrapõe o do nosso Felipe Alexandre da Silva, entalhador, não de figuras, mas de retábulos, onde a visão volumétrica se define com grandes qualidades.

Na pintura, destacaríamos, lembrando o Mestre Gilberto Freyre, ao estudar os túmulos afro-cristãos, em África, talvez a presença, em toda a arte ornamental, da Igreja de N.S. do Rosário dos Pretos do Recife, a mais marcante e rica de irmandades negras, de um certo colorido forte, recortado sem grandes meios tons. Neste campo não é fácil averiguar ainda todos os componentes do universo de cor dos negros.

Na imaginária, viria em primeiro lugar, dentro das Irmandades a presença do escultor, negro ou pardo, executando aqueles santos da corte celestial negra, com sincretismo ou não, onde se encontra presente Santa Ifigênia, Santo Elesbão, Santo Antônio de Catagirona ou o tão querido São Benedito. Além desses os de devoção singular, como por exemplo, São Jorge ou Santa Bárbara. Na execução dos primeiros vem, além da técnica, já vista, o biotipo, a carapinha e a transmissão no personagem do ideal de beleza negro.

No entanto, não é apenas na técnica ou na materialização das imagens, onde os biotipos negros dos santos negros se associam às notáveis virgens *"mulatas"*, ou o abandono pelos escultores, imaginários de modelos anatômicos europeus, portugueses na maioria, por modelos de mestiças brasileiras, assunto passível de comprovação, relativamente fácil. O mais importante, face à contínua vinda de negros da África, é a questão da natureza interior, da alma, usando expressão nem sempre adequada, do negro, na consecução de toda essa produção artística.

Quando frei Agostinho da Piedade modelou em barro a Nossa Senhora de Monte Serrat para Diogo de Verçoza, o fez por encomenda e por *"sua devoção"*. Este o ponto crucial do problema. No campo das artes mecânicas, na classificação da época, a questão pode ser eminentemente técnica; no que se refere às artes plásticas há uma envolvente espiritual: a assimilação da religião cristã pelos negros escravos e pelos pardos realmente se deu a ponto de integrar devoção e arte em toda sua plenitude? Entenderia o negro o aspecto basilar da presença do Santo, da imagem sagrada cristã, onde domina a memória e o exemplo? As religiões *"primitivas"* africanas, tão estudadas, não oferecem neste sentido, por serem idolátricas, muita aproximação, salvo melhor juízo. Artur Ramos e Nina Rodrigues chegaram a ver, com bastante acuidade, com relação à Bahia, tal situação, e nos dizem da questão da substituição de santos do universo negro em relação àquele cristão, a exemplo de Iemanjá e Nossa Senhora. Iracy Carise tenta uma comparação, admitindo grande semelhança entre a doutrina de religiões negras e aquela de Cristo, inclusive fazendo confrontos curiosos, mas que não nos parece resolver a questão a nível da visão interior do artista. (16)

Na verdade, no ato criador, não na execução de cópias já criadas, a presença de uma inteira compreensão do espiritual que rege a figura a ser representada nos parece se impor, mesmo quando o autor não professe a religião do Santo, a exemplo da sensibilidade de artista que pinta, misticamente, determinada imagem de religião.

A nossa indagação básica está na completitude do ato criador, onde a peça realizada expressa, no caso da escultura, por exemplo, representativa de determinado santo cristão, toda a percepção do artista, externada na sensibilidade com que o referido objeto foi realizado; entenderia o negro ou pardo a importância daquela escultura memória que poderia levar à devoção?

Esta uma questão aberta e fundamental para compreender a influência negra na arte pernambucana da pintura, da escultura e também da arquitetura, enquanto esta possa expressar um espaço religioso.

Para nós, particularmente, como uma resposta aos bons resultados, podemos pensar no caráter místico e na sensibilidade negra como força maior de expressão, esta já destacada pelos antropólogos e outros estudiosos naquele relacionamento dos africanos com a música e literatura, ou os exemplos notáveis de suas conseqüências, os pardos, tão conhecidos, tal um Luís Álvares Pinto ou Machado de Assis.

A contribuição negra, naquela fusão notável de culturas ainda permitirá inúmeros estudos capazes de comprovar nosso modo de ver a questão, mas, essencialmente, podemos destacar no momento a sua importância como das maiores, no contexto da cultura luso-brasileira.

6. Os Artistas – um repertório incompleto

Não pretendemos, o que seria longo e talvez não acrescentaria muito, elaborar uma lista de artistas e oficiais de cor das mais diversas profissões que participaram na construção da cultura artística em Pernambuco em quatro séculos de História. Procuramos selecionar alguns que mais se destacaram e, sobre eles tecer algumas considerações, tentando incluí-los no contexto, embora de forma um tanto superficial, do século em que viveram. Outros foram acrescentados em amostragem, onde, conforme já salientamos, a presença de documentação de suas atividades foi o ponto de partida.

Não podemos deixar de destacar, como situação de interesse aquela já referida, de Antônio Bevenuto Celini, escravo escultor, o qual, foi liberto após realizar belíssima, segundo os críticos do tempo, imagem do crucificado para a Exposição Provincial de 1872. Os autores como Pereira da Costa, posteriormente, (17) e os jornais da época destacam seu valor, dentro de um caráter piedoso, aquele mesmo que presidiu as observações a respeito do mestre Aleijadinho (o mulato Antônio Francisco Lisboa), por parte de estrangeiros, onde a condição de negro ou mulato inteligente seria uma exceção a ser premiada, no critério estético dominante. Ou ainda a figura do professor do Ginásio Pernambucano, o pardo, pernambucano, falecido com 72 anos, na Boa Vista, Recife, Joaquim José Carvalho de Siqueira Varejão. Dele se diz ser autor de um Retrato que esteve exposto no mesmo Ginásio Pernambucano. Foi também "desenhador" do Arsenal da Marinha. Destaca-se que estudou na Belas Artes de Paris. (18)

Mais interessante é a presença do pintor Antônio Alves, preso quando da Revolução de 1817, autor do desenho da Bandeira dos Revolucionários, governo provisório, executada pelo alfaiate José do Ó Barbosa, também pardo, na qual participou sua mulher, a deste último e filhas. O episódio seria isolado se o artista não tivesse sido preso e ao ser ameaçado de espancamento tivesse se abraçado com o retrato do monarca, D. João VI, reinante. Antônio Alves, em 1817, retratou os membros do Governo Provisório. (19)

São exemplos isolados e dos quais não é possível obter maiores detalhes, exemplificando a dificuldade de estudo mais exaustivo, a nível da situação atual da pesquisa de documentos.

Aos nomes que seguem, outros poderão se reunir proximamente, quando se fizer o cotejo necessário entre os artistas inventariados e catalogados, em arquivo na Divisão de Pesquisa Histórica da Universidade Federal de Pernambuco, (20) com a relação de Irmãos egressos de Pernambuco, pretos e pardos, e cargos por eles exercidos.

6.1. Manuel Ferreira Jácome
Arquiteto, Juiz do Ofício de Pedreiro

O último quartel do século XVII e o primeiro do seguinte foram marcados no Recife por obras monumentais e de responsabilidade de ordens e Irmandades religiosas. Começando pelas extraordinárias casas conventuais dos padres Oratorianos e Carmelitas, e o Colégio dos Jesuítas, até as obras de Irmandades como a de N. Sa. da Conceição dos Militares e dos Clérigos. Assim, são iniciadas as construções do Colégio da Companhia de Jesus (1686); do Convento e Igreja dos frades Carmelitas (±1685); da Ordem Terceira da Penitência do

(10) - PEREIRA DA COSTA, F. A., *Anais Pernambucanos*, Imprensa Oficial, Recife, 1950, vol. 6 pág. 144.
(11) - RAMOS, Artur, *As culturas negras no novo mundo*, Brasiliana, volume 249, Companhia Editora Nacional, INL/MEC, 1979. 3ª edição, pág. 186.
(12) - Ibidem, pág. 198
(13) - Ibidem, pág. 198
(14) - Ibidem, pág. 199
(15) - Ibidem, pág. 234
(16) - FREYRE, Gilberto, *Sobrados e Mocambos*, São Paulo, 1936.
(17) - CARISE, Iracy, *A arte Negra na Cultura Brasileira*, Artenova, s/d, pág. 50.
(18) - PEREIRA DA COSTA, F. A., *Anais Pernambucanos*.
(19) - Ibidem, vol. X, pág. 249.
(20) - Ibidem, vol. 7 e 9, fls. 415 segs. e 379.



84



85

Convento de São Francisco (1696); da Igreja e Convento dos Padres de São Felipe Nery (1687?); das ampliações do Convento dos Franciscanos (depois de 1654); e das Igrejas das Irmandades de Nossa Senhora da Conceição dos Militares (1722); dos Clérigos (1728), além de outras obras menores.

Todas essas construções guardam estreita relação entre si, as quais não são apenas de estilo, mas de uma coerência que define-se desde os riscos até a participação de um grupo de oficiais de pedreiro, marceneiro, carapinas, ferreiros e muitos outros, em sua maioria mulatos. Muitos foram os negros escravos que nelas deixaram a marca de seus trabalhos nessas mais diversas atividades da construção.

À frente da execução de boa parte das obras citadas vemos a figura de um contratante de obras, um *"mascate"*, o sr. Antônio Fernandes de Matos, biografado, de maneira definitiva, pelo historiador pernambucano professor José Antônio Gonsalves de Mello. Antônio Fernandes de Matos era português minhoto e, em Pernambuco, foi responsável por obras na Madre de Deus, Carmo, Ordem III de São Francisco e Igreja e Colégio dos Jesuítas, além de outras.(21)

A Igreja dos Clérigos, iniciada depois de 1728, incluída no mesmo gosto das citadas, a nível de modenatura e modulação, foi de responsabilidade quanto ao risco de um pardo, inicialmente pedreiro, depois assinando-se, conforme bem observou aquele historiador pernambucano citado acima, como arquiteto.(22)

Sobre Manuel Ferreira Jácome, *"a mais antiga referência que temos encontrado a seu respeito, remonta ao ano de 1701, do seu casamento, e menciona o nome de sua mulher: Pascoa Moreira"*.(23)

Teria, assim, Jácome nascido no século XVII(24) e realizado sua aprendizagem de pedreiro à luz das obras monumentais, em execução, entre outras, das casas dos Jesuítas e Carmelitas. A Igreja dos Clérigos, concepção arquitetônica de 1728, guarda, nas perfilaturas, de pilastras e cornijas, grande relação de desenho, forte, bem marcado, com as igrejas citadas. Há mesmo uma identidade tão marcante que chegamos a pensar na importância daqueles riscos das igrejas antes referidas na formação do mestre pedreiro. As bases das pilastras dos arcos da nave dos clérigos guardam singular semelhança com as obras de igual teor da Igreja dos Carmelitas. Não são apenas coincidências que interligam as duas citadas construções, as quais se somariam as das Igrejas da Madre de Deus e Militares, com a da autoria de Jácome; é sobretudo a concepção espacial, que reuniria todas elas além da dos clérigos a um gosto comum um tanto arcaizante, mas de notável valor.

Jácome, na Igreja dos Clérigos, de certo modo, adiciona, na definição do interior, a modernidade da dinâmica do Barroco, a qual, magistralmente, encampa na fachada estreita e alta, sensivelmente diferente daquela das demais igrejas referidas. (25)

A Igreja dos Militares, N. Sa. da Conceição, incluída no conjunto, é mais presa da concepção estática da Madre de Deus.

Jácome, cujos acidentes de vida, sua ligação com a Irmandade do Rosário dos Pretos, seu lugar de moradia, e mais que tudo isto, seu relacionamento com Antônio Fernandes de Matos, foram já estudados, participou em outras obras, tendo sido, inclusive, cargo importante, eleito Juiz do Ofício de pedreiro, exercendo-o por vários anos. Autor de pareceres e vistorias, revelando assim uma competência que somente é confirmada documentadamente, porquanto, melhor que todas estas comprova-

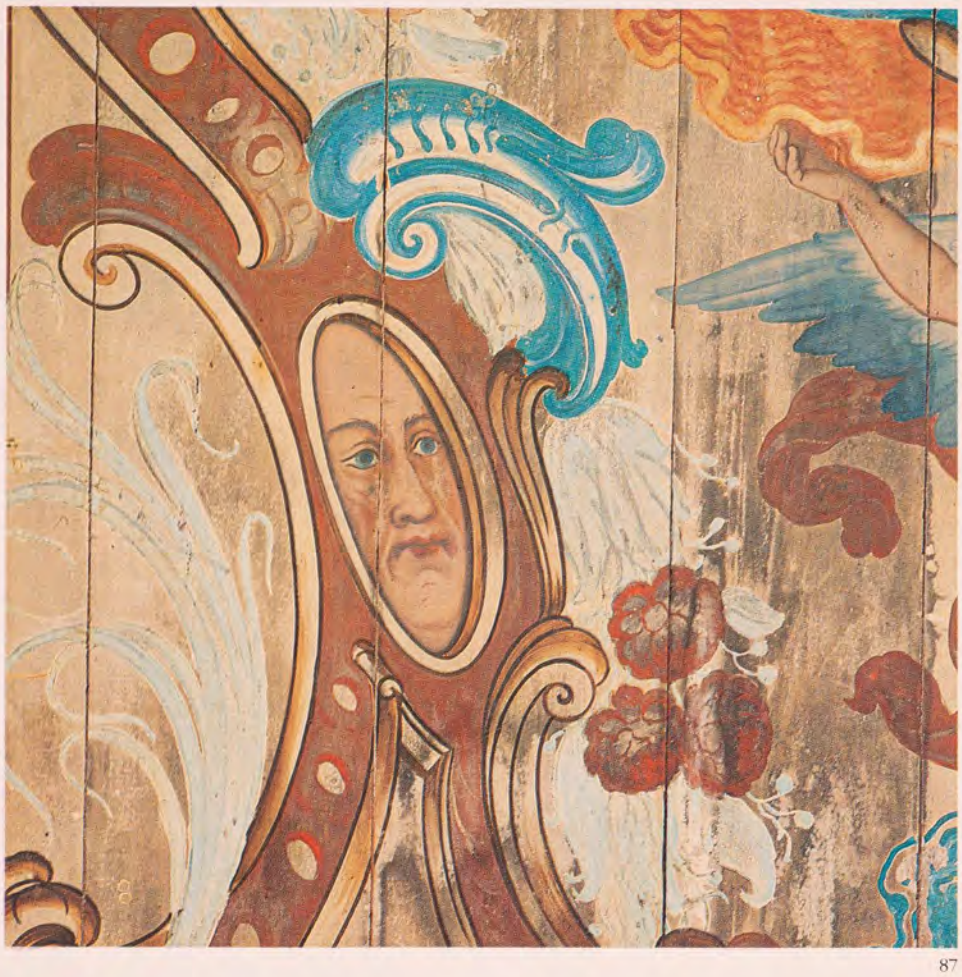


84. *Jácome,* Fachada da Igreja de São Pedro dos Clérigos, 1728. Recife, PE

85. *Jácome,* Portada da Igreja de São Pedro dos Clérigos, 1728. Recife, PE

86. *Jácome,* Sereia. Portada da Igreja de São Pedro dos Clérigos, 1728. Recife, PE

87. *Rabelo,* Detalhe do teto do coro da Igreja e Mosteiro de Santo Antônio, 1749. Pintura s/ madeira. Igarassu, PE



87

(21) - São muitos os artistas e artesões relacionados e as fichas estão sendo elaboradas no sentido da preparação de um Dicionário, pela professora Vera Lúcia Costa Acioli; a coleta das informações levou bastante tempo e foi iniciada e orientada pelo professor José Antônio Gonsalves de Mello. Aos que nos atenderam naquela Divisão os agradecimentos.

(22) - MELLO, José Antônio Gonsalves de, *Antônio Fernandes de Matos*, 1671-1701, Edições dos Amigos do DPHAN; Recife, 1957.

(23) - Documento onde se diz da autoria do projeto da Igreja dos Clérigos revelado por historiadores, à frente o decano F. A. Pereira da Costa e confirmado, com transcrição correta, pelo professor José Antônio Gonsalves de Mello na *Revista da Escola de Belas Artes de Pernambuco*, Ano 1, número 1, Universidade do Recife, Recife, 1957, pág. 19 e seguintes.

(24) - Ibidem, nota 2, pág. 21.

(25) - Ibidem, nota 2, pág. 21. O final da década de 1670 é admitido como de nascimento de Jácome pelo Prof. José Antônio, e nas duas décadas seguintes têm inícios as obras do Colégio e Igreja dos Jesuítas, do Convento e Igreja do Carmo, da Madre de Deus e da Ordem 3ª de São Francisco, onde participou o já referido Capitão Antônio Fernandes de Matos. Jácome, então bem mais moço, deve ter assistido à realização das edificações e visto os projetos.

(26) - Ver MENEZES, José Luiz Mota, Igreja de São Pedro dos Clérigos do Recife, in *Universitas*, Revista da Universidade Federal da Bahia, nº 10, set/dez 1971, Salvador, Bahia, pág. 95 e segs.

(27) - MELLO, José Antônio Gonsalves de, Manuel Ferreira Jácome, Arquiteto, Juiz de Ofício de Pedreiro, in *Revista da Escola de Belas Artes de Pernambuco*, Ano 1, número 1, Universidade do Recife, Recife 1957, pág. 19 e segs.

(28) - Idem, in aditamentos ao volume X dos *Anais Pernambucanos* de F. A. Pereira da Costa, 2ª edição, Fundarpe, 1983-85, pág. DI.

(29) - Igreja de N. S. do Livramento do Recife e Irmandade de Santa Ifigênia da Igreja de N. S. do Rosário dos Homens Pretos.

(30) - Livro 3º de Receitas, 1742-1760, Ordem 3ª de São Francisco, outubro 1752, fl. 69v. [rasgado] $ 520; pelo que se deu ao pintor José Rebelo de pintar o painel do Trono. outubro 1752.

ções, é, na verdade, a grandiosa arquitetura da Igreja dos Clérigos do Recife, insigne monumento de engenho e arte.(26)

6.2. José Rabelo de Vasconcelos
Pintor

As informações sobre os pintores e pinturas elaboradas, essencialmente aquelas destinadas à arquitetura, em forros, são fragmentadas. De repente, em um documento, ou por tradição oral, sabemos da autoria de uma delas, não se compreendendo como o artista, aí já completamente seguro de sua técnica, teria feito sua aprendizagem.

Assim é que no convento dos franciscanos de Igaraçu, no forro da nave da Igreja, na parte junto ao coro, um pintor, assina *"o Rabelo novembro de 1749 acaboce (sic)"*. Na verdade, trata-se de José Rabelo de Vasconcelos, em atividade em Pernambuco, de 1749 a 1800, conhecido também por Rebelo.(27) O artista era pardo, e segundo pesquisa do historiador José Antônio Gonsalves de Mello, pintor *"morador em sobrado"*, tendo chegado a Coronel do Regimento das Milícias dos Homens Pardos.

Pouco mais se sabe desse ilustre pardo, salvo que foi, da Irmandade do Livramento, tesoureiro entre 1752-53, mordomo, 1756-57, e novamente tesoureiro entre 1764 e 1765.(28)

Na Ordem Terceira de São Francisco do Recife, recebeu pagamento por um painel do Trono, em outubro de 1752. Painel não localizado.(29)

À luz da pintura de Igaraçu, Rabelo é pintor envolvido naquele esquema de pinturas de forros, freqüente em meados do século XVIII, com cenas pintadas dentro de medalhões emoldurados.

A pintura de Igaraçu, as *Maravilhas de Santo Antônio,* dispõe, no centro do forro, a virgem da Conceição e, no contorno, seis painéis com a temática dos milagres de Santo Antônio. Os ornatos rococós e o colorido fazem deste forro um dos mais belos no gênero. No que se refere aos milagres, estes, enquanto composição, estão diretamente inspirados nas mesmas fontes da dos azulejos, que vindos de Portugal para a igreja, cerca de 1750, adotam os mesmos temas, com cenas semelhantes. O pintor, com certa habilidade, as adapta aos limites irregulares dos espaços destinados aos temas no forro. A talha, representada em pintura, segue a forte influência das molduras azulejares e de madeira realizadas em interiores de outras igrejas. No entanto a destreza do artista no domínio do "rocaille" e do colorido, conduz a excelentes composições nas molduras. O colorido, em tons claros de rosas e azuis, aliado aos castanhos, demonstra a rica palheta do artista.

Clarival do Prado Valladares, discordando de estudiosos pernambucanos, admite ser necessária uma reanálise da atribuição de autoria a João de Deus Sepulveda do forro, notável, da nave da Igreja de N. Sa. da Conceição dos Militares do Recife. O grande forro, entalhado em painéis que emolduram cenas das maravilhas marianas, guarda grande semelhança com o forro de Igaraçu, embora o número de painéis seja maior.(30)

Diz Clarival da possibilidade de serem as pinturas da Conceição, assim como o desenho das molduras, de Rabelo. Da pintura, textualmente declara: *"Do momento em que começamos a estudar a documentação fotográfica que realizamos com lentes de aproximação de 150mm e de 250mm, a fim de situar e analisar cada um dos quinze painéis da Conceição dos Militares de Recife, vimo-nos diante de um autor díspar de tudo que precede a pintura barroca no Brasil: inovador, desenhista*

88. *Rabelo,* O Menino Jesus aparece a Santo Antônio, 1749. Pintura s/ madeira. Detalhe do teto do coro da Igreja e Mosteiro de Santo Antônio, Igarassu, PE



88



89

89. *Felipe Alexandre da Silva*, Altar lateral de Santo Antônio, 1816c. Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco. Madeira entalhada com pintura de ouro. Recife, PE

seguro, calculista sábio, capaz de conferir à pintura a escala de tons graves, surpreendente equilíbrio formal entre os recortes das cartelas e o impacto do vazamento jogado para o ouro e para o branco, e somando-se a tudo isto, a inusitada linguagem simbolística, por vezes cabalística. Poderíamos recorrer a outros apelidos, v.g. arte do fantástico, surrealismo, metaforismo, etc. O importante, contudo, é fixarmos atenção para os seguintes aspectos fundamentais: plenitude de domínio técnico pictórico e glossário metafórico inusitado". (31)

Tivemos a oportunidade de estudar a pintura do forro da igreja de N. Sa. da Conceição dos Militares e sobre a questão gostaríamos de tecer algumas considerações.(32)

Em primeiro lugar, quanto à iconografia, ambos os forros não são criações dos artistas responsáveis pelas execuções. O primeiro, o de Igaraçu, toma emprestado aos azulejos ou às estampas, a temática dos milagres de Santo Antônio e, o segundo, pela complexidade já assinalada pelo historiador Clarival Valladares e comprovada por nós, é de origem européia, porquanto difícil, pela composição de algumas cenas, ser a temática criação de qualquer, sem nenhum demérito, pintor pernambucano. É sabida a importância das fontes, em estampas, para a pintura das igrejas, sendo assunto já estudado em outras situações no Brasil.

Vem a seguir a questão das molduras. O forro de Igaraçu, onde a composição é nitidamente ligada ao rococó, tendo, talvez por origem as molduras dos azulejos ou a talha de retábulos, em Portugal e no Brasil guarda maior dependência com um tipo de desenho, talvez francês, que não se relaciona diretamente com aquele empregado na talha de Braga, bem estudada por Robert C. Smith, a qual, é a marca dominante do teto da Conceição dos Militares.

Há, acreditamos, a possibilidade de mesma autoria, porém não identidade de origem. Veja-se, por exemplo, a presença na talha de N. Sa. da Conceição de elementos, cornijas, curvas, da arquitetura, comuns em talha bracarense e que diverge daquela que dá ao desenho de Igaraçu uma unidade ornamental onde domina a ausência de motivos arquiteturais.

Por fim, vem a questão da pintura. Neste caso, mesmo considerando a diferença de tempo de execução, não nos parece existir, no trato das cenas, na adaptação segura aos espaços destinados, e na maneira de aplicar os sombreados e definir os claros-escuros, identidade de tratamento entre ambas as pinturas não podendo ser assim da mesma mão e palheta. A forma como é tratado o panejamento, por exemplo, das figuras das virgens diverge totalmente.(33)

A própria adaptação já referida das temáticas revela em Igaraçu, por exemplo, na cena em que vemos a arca com moedas (o achado do tesouro), dificuldades de desenho de Rabelo, onde uma disposição com certa pobreza diz das diferenças entre as cenas de Igaraçu e aquelas, as magistrais composições, da Igreja dos Militares.

É possível que o tempo tenha modificado a técnica e a palheta do artista em tela, mas, ao considerar os dois forros em questão, ainda não podemos citar a hipótese de uma mesma autoria. Também não aceitamos aquela suposta de João de Deus Sepúlveda.

A única produção conhecida de Rabelo, apesar de isolada de prováveis e desconhecidas outras, que nos daria o universo criador do artista, nos fala, no entanto, de um notável pardo de Pernambuco.

(31) - VALLADARES, Clarival do Prado, *Aspectos da Arte Religiosa no Brasil*, Spala Editora, Rio de Janeiro, 1981, págs. 31-34.
(32) - Ibidem, pág. 31-34.
(33) - MENEZES, José Luiz Mota, Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares, in *Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano*, vol. 50, Recife, 1978.

6.3. Felipe Alexandre da Silva
Entalhador

As obras das igrejas do Recife, aquelas iniciadas no século XVIII, primeira metade, foram logo sendo concluídas enquanto construção de alvenarias e, no que se refere às partes ornamentais, ao longo de toda a centúria e nelas trabalharam, como vimos, ao lado de oficiais brancos, inúmeros mulatos, crioulos e negros escravos. Não há muito que duvidar, a partir dos sobrenomes e da grande mestiçagem existente, da presença nas obras de ornamentação das igrejas dos marceneiros, carapinas, entalhadores e pintores, além de escultores, a maioria filiada às Irmandades de N. S. do Livramento, N. S. do Rosário de Santo Antônio, e outras de homens de cor. O cuidado em não cometer enganos e a necessidade de precisão documental nos afastou da idéia das atribuições talvez errôneas. Assim, julgamos melhor não relacionar suposições e sim oficiais documentadamente pertencentes a tais grupos étnicos no Recife.

Nas obras, que se realizaram a partir de 1799 na Matriz de Santo Antônio do Recife, aparece nas de talha, Felipe Alexandre da Silva, pardo, entalhador.(34)

Seu trabalho na igreja referida, ainda preso ao gosto do final do barroco, em um momento em que a virada para o neoclassicismo já se fizera, marca a continuidade, em alguns mestres, da presença do "rocaille", do gosto francês, da talha fina, delicada e alegre.

O mesmo entalhador é anotado na Igreja dos Clérigos nas obras do coro e nas tribunas da nave. Foi o historiador Robert Smith, quem, em trabalho escrito sobre a Igreja Matriz de Santo Antônio do Recife, revelou que pelas dezesseis tribunas e sanefas da Igreja dos Clérigos o entalhador recebeu entre 1804 e 1806, vários pagamentos. Em 1805 e 1806, o mesmo artista foi pago pela talha do coro e, em 1806-1807, pelas portas, janelas e sanefas dos corredores.(35)

Em 1815, contratou, por 1:200$000, a substituição da talha antiga, já deteriorada, da capela-mor da Igreja de Santa Teresa da Ordem 3ª do Carmo. Do Recife, segundo desenho encomendado em Lisboa; o trabalho resultante inclui-se entre aqueles onde no neoclássico se percebe a presença, ainda, do gosto rococó. Na mesma igreja fez os altares laterais, dentro do igual gosto do altar maior.

No mesmo ciclo de talha contratada em 1816, por 1:440$000, a execução dos quatro altares das laterais da Igreja dos terceiros franciscanos, a casa da oração dos exercícios, do Recife. Nestes altares a marca rococó é determinante. Dois outros altares, junto ao coro, foram realizados pelo entalhador para a mesma igreja.(36)

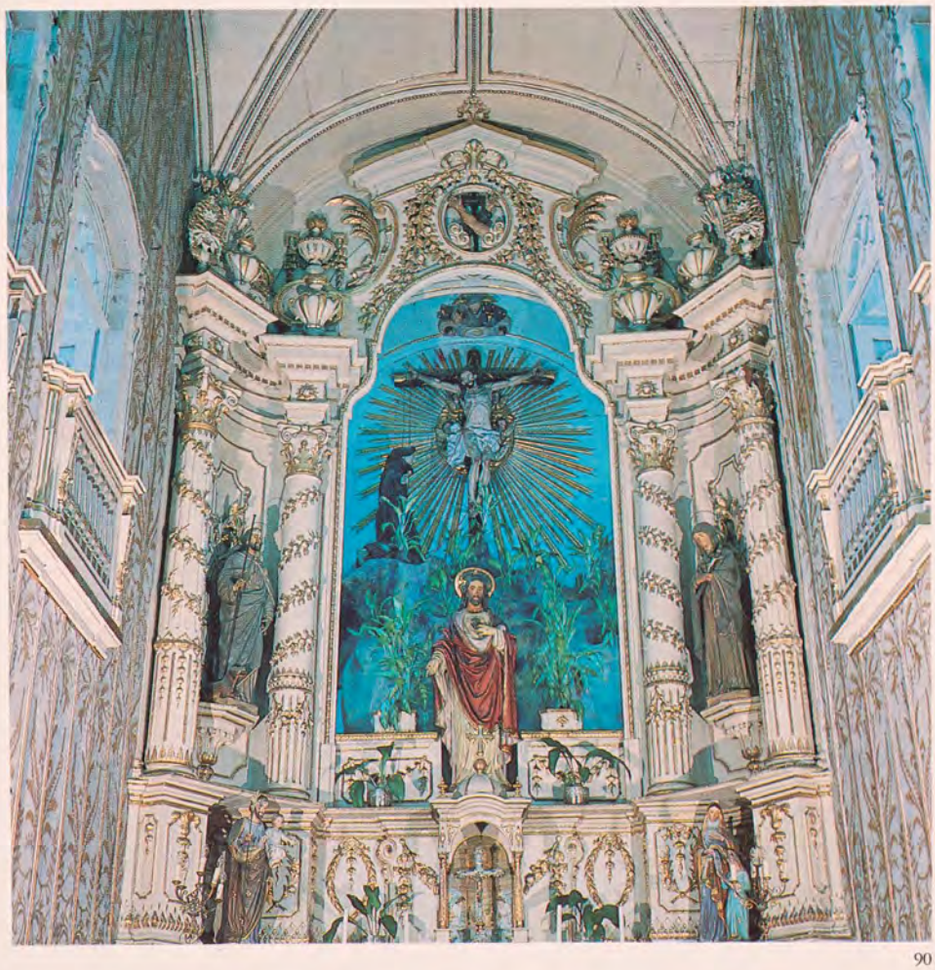
A obra de Felipe Alexandre da Silva se inclui entre aquelas dele e de outros que ornamentaram as igrejas do Recife desde cerca de 1790 a 1840, onde a transição vai se realizando do rococó para o neoclássico e o artista demonstra grande domínio do ofício, inclusive mantendo sua concepção ainda setecentista da talha ornamental interior.

6.4. João Vital Correia
Pintor – dourador

Oficial de cor, pardo, ativo no Recife no século XIX. Pintor-dourador, além de outras atividades menores. Faz parte de um grande número de artistas que servia às igrejas nos consertos, pinturas e douramentos.

Na Igreja de N. S. da Conceição fez reparos, ou propôs fazer, na capela-mor e nos dois al-

90. *Felipe Alexandre da Silva*, Altar-mor de São Francisco, 1816c. Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco. Madeira entalhada com pintura de ouro. Recife, PE



90

(34) - O panejamento do vestido, principalmente da Virgem de Igaraçu se integra àquele onde na pintura o tratamento do volume é feito com sombreados desde a parte mais saliente e, de forma suave, do claro se chega ao escuro, em passagem longa. No panejamento de N. S. da Conceição dos Militares, ao contrário, a forma de tratar o relevo da figura é um tanto densa, recortada, à maneira de um baixo relevo quase plano onde se tem dobras rígidas e sem suavidade. O colorido não é o mesmo, a palheta é de outro cromatismo, mas, essencialmente, o tratamento do claro-escuro nas figuras é que marca as dessemelhanças.

(35) - Em pesquisa recente nos papéis da Igreja de N. S. do Livramento, o historiador José Antônio Gonsalves de Mello obteve a seguinte informação:
"Estatuto da Irmandade de N. S. do Livramento da Cidade do Recife". Tem 40 fls. Desencadernado. Muito furado do bicho. *É o original.* Aprovado em Mesa Geral de 24 de julho de 1835.
A fls. 37 verso está a assinatura de Felipe Alexandre da Silva "*ex juiz*".
Livro de Óbito dos Irmãos, 1840-1901
A fls. 39 está o dono do "Irmão ex juiz Felipe Alexandre da Silva faleceu a 30 de maio de 1841".
Assim, o entalhador Felipe Alexandre da Silva *era pardo.*

(36) - SMITH, R. C., Matriz de Santo Antônio do Recife, in *Anuário do Museu Imperial*, VII, Petrópolis, 1946, pág. 158.



91

tares laterais, devem ser os colaterais, pondo, inclusive em algumas partes, peças que faltavam dourar.(37) Sua participação era a daqueles artistas, inúmeros, que fizeram obras de consertos nas talhas, imagens, pinturas, em lenta destruição, por ação do tempo, do clima e dos insetos.

Para a Irmandade do Senhor Bom Jesus das Portas, ereta na Igreja da Madre de Deus, do Recife, consertou uma imagem de São José;(38) contratou obra de pintura, a qual pelo valor deveria ser grande: 1:564$660, em 1861.(39)

Faz inúmeros outros trabalhos para a mesma Irmandade, a qual, originalmente se encontrava na Capela do Arco.(40)

Na Igreja do Corpo Santo, do Recife, para a Irmandade das Almas, dourou umas banquetas.

Na Madre de Deus, Irmandade de Santa Ana, apresenta em 1868 proposta para douramento e pintura da Igreja.

O Diário de Pernambuco de 19.4.1866 informa que foi o artista quem pintou a estátua, esculpida pelo entalhador João Damasceno, de um velho guerreiro lusitano, pela importância de 30$000.

João Vital foi, deste modo, um dos artistas que, graças à documentação ainda coletada em tempo e arquivada em fichas, na Divisão de Documentação Histórica, da UFPE, teve atividade conhecida.(41)

6.5. Outros Artistas

Dos arquivos e das notícias de jornal, um certo número de oficiais de cor, negros e pardos, se destacam, ora em trabalhos de certa importância, outras vezes em serviços menores, os seus nomes não adquirem maior significado quando vemos as obras-primas da cultura artística de Pernambuco, realizadas em Igrejas e outras construções, mas, as suas participações, simples, humildes, são de grande valor na construção da História da Arte. Auxiliares dos grandes mestres, executantes do rotineiro da edificação, mestres que não escreveram páginas inolvidáveis, eles são os fundamentos das obras maiores, os alicerces da cultura.

Deles vamos citar alguns, aqueles documentadamente de cor, salvos do silêncio das suas vidas humildes pelos recibos e contratos de Irmandades e outras Instituições religiosas.

São eles:

CARPINAS E MARCENEIROS

Antônio de Farias Mimoso, oficial de marceneiro, *escravo* de Bento José da Costa.(42)
Manuel de Jesus Pinto, marceneiro, escravo. Juiz do ofício de marceneiro.(50)
Leonardo (escravo de Maria Bezerra), carpinteiro.(51)
João Antônio, escravo, carpina.(52)
José Maria da Conceição, pardo, carpina.(53)
José Victor, pardo, carpina.(54)
Luiz Thomaz, negro, escravo, já forro, carpinteiro.(55)

PINTORES E DOURADORES

João Correa Prene Prego, homem pardo, pintor, entrou em 1792 como irmão, falecendo em 1789(?).
Antônio de Macedo, pintor, pardo.(44)
Manoel Feliz do Amor Divino, homem pardo, pintor, entrou como irmão em 1766, da Irmandade de N. S. do Rosário de Santo Antônio, Recife.(45)

João Pereira de Melo, forro, pintor, ingresso a 14 de agosto de 1787 na Irmandade de Santa Ifigênia, na Igreja de N. S. do Rosário dos Pretos de Santo Antônio, Recife.(46)
Libório Lazaro Leal, ou Lial, pintor, homem pardo, entrou como irmão em 1772.(47)
Libório Lazaro Lial é o autor dos dois forros ilusionistas, das igrejas de N. S. das Correntes e Ordem 1ª do Convento de N. S. dos Anjos, ambas em Penedo, Alagoas. Era Sargento-mor e contratou, em 1780, o primeiro, com a Irmandade do Santíssimo Sacramento daquela vila, por 2$000, começando as obras pela Capela-mor, e o segundo, os da Igreja de N. S. dos Anjos, assinou "Liborio Lazaro Lial Afez Anno 1784". Não foi possível encontrar a concessão e sua patente e seu registro, no Arquivo Público Estadual de Pernambuco, até o presente momento.
Luís Ciríaco da Silva, dourador.(48)

PEDREIROS

Geraldo (escravo), pagou 640$ por dois anos do ofício de pedreiro.(43)
Manuel Francisco de Carvalho Lessa, pedreiro.(49)

7. Conclusões

Na verdade, do que dissemos não é muito o concluir: o negro e o mulato figuram em todas as manifestações artísticas e essencialmente participam, como mestres de ofício, na produção cultural ao longo dos quase quatro séculos estudados.

Aprendendo, por força da necessidade do seu trabalho, um ofício, ou exercendo uma atividade considerada não mecânica, conforme a época, o negro e sua conseqüência, o mulato, ou pardo, soube impor sua eqüidade de criação e sua compreensão, nos parâmetros dos seus legados culturais africanos, do mundo luso-brasileiro. Da mesma forma, conforme disse Capistrano de Abreu, que não se faz História do Brasil sem conhecimento daquela da Companhia de Jesus, diríamos que, constituindo o negro e o pardo o grande amálgama da gente brasileira, nada se pode estudar em arte no Brasil sem estabelecer a relação direta com os homens de cor.

A identificação das obras realizadas pelos assim considerados produtores de cultura é o maior empreendimento, necessário ao entendimento dos períodos artísticos dos quatro primeiros séculos do Brasil. A busca de uma possível Arte Brasileira, onde um cortejo de Santas Marias mulatas se associam aos santos negros, é o primeiro caminho no sentido da compreensão, através da arte da gente brasileira, seus sonhos e universos artísticos, numa independência que começaria por aí e tem continuidade além, através das condições sociais, políticas e econômicas, essas ainda por alcançar.

91. *Felipe Alexandre da Silva,* Púlpito da Igreja da Venerável Ordem de São Francisco. Madeira entalhada, policromada e ouro. Recife, PE
92. *Libório Lázaro Lial,* Assinatura do artista no forro do coro da Igreja de Santa Maria dos Anjos, Penedo, AL, 1784



92

(37) - BAZIN, German, *L'Architecture Religieuse Baroque au Brésil*, Librarie Plon, Paris, 1956. Há edição em português da Editora Record. Na edição em português, pág. 141.
(38) - Irmandade de N. S. da Conceição dos Militares, Livro de Atas, 1855-1873, 30.10.1868, fls. 127v e 128.
(39) - Irmandade do Senhor Bom Jesus das Portas, Livro de Receita e Despesa, 01.02.1860 a 01.02.1861, fls. 47 "pago 14$ a João Vital Correia pelo conserto da Imagem de S. José".
(40) - Idem, Liv. cit. fls. 51, 01.02.1861 a 20.03.1862.
(41) - "pago 12$ ao mesmo (José Vital Correia) por um par de olhos para N. S.". 01.02.1861 a 20.03.1862. Liv. cit. fls. 51.
"pago 5$120 ao mesmo por 4 vidros que colocou no óculo da capela-mor" – 01.02.1861 a 20.03.1862. Liv. cit. fls. 51.
"pago 19$368 ao mesmo por 7 pedras de burim ouro" – 01.02.1861 a 20.03.1862, Liv. cit. fls. 51.
"pago 2.083$450 a João Vital Correia por conta da pintura da capela-mor". – 20.03.1862 a 31.12.1862, Liv. cit. fls. 54.
"pago 384$500 a João Vital, pintor, por conta das pinturas e douramento da capela-mor". – 10.01.1863 a 10.01.1864, Livro cit. fls. 59.
"pago 25$600 a João Vital Correia de uma cruz de jacarandá com Imagem do Crucificado". 1864, Liv. cit. fls. 61.
"pago 10$ ao mesmo para dourar a cruz de São Pedro e reparos em 4 imagens". 1864, Liv. cit. fls. 61.
"pago 32$ a João Vital Correia por conta da pintura da capela-mor". 1864, Liv. cit. fls. 62.
"pago 243$ a João Vital Correia por dourar diversas alfaias". 1868, Liv. cit. fls. 75.
"pago 1.011$6, ao artista João Vital Correia por dourar pinturas e douramentos inclusive da capela-mor". 1869, Liv. cit. fls. 78.

93. *Libório Lázaro Lial*, Detalhe da Stella Matutina. Pintura s/ madeira. Teto da nave da Igreja de N. Sr.ª do Carmo, Penedo, AL



93

(42) - "O Irmão Antônio de Farias Mimoso, oficial de marceneiro, escravo de Bento José da Costa, entrou em 1796 [outra letra] vendido para o Pará fls. 150v de Livro Mestre Que Há de Servir Para Assentarem os Irmãos do Patriarca São José do Ribamar – 1788-1835." Igreja de São José do Ribamar, Recife.

(43) - Igreja de São José do Ribamar, Livro de Receita e Despesa, 1735-1748, fls. 71.

(44) - "Para haver ter sido aí preso um pintor, homem pardo, por nome Antônio de Macedo, culpado na morte de um seu escravo". A. H. Ultramarino, Carta...

(45) - Lista Alfabética [AR] dos irmãos [do Rosário] – séc. XVIII, Recife.

(46) - "José Pereira de Melo, oficial de pintor e sua mulher Felícia Paes da Rocha, forros. Entrou na Irmandade a 14 de agosto de 1787", fls. 152v. Livro de pagamento de anuidade da Irmandade de Santa Ifigênia – 1742-1798.

(47) - Lista Alfabética [AR] dos irmãos [do Rosário], séc. XVIII, Recife.

(48) - *Jornal do Recife*, quinta, 15 de abril de 1880.
"*Gasetilha*: Dentro da Igreja de S. Frei Pedro Gonsalves deu-se ontem a 1 hora da madrugada um triste acontecimento. O pardo dourador Luis Ciríaco da Silva, casado de 41 anos de idade, que estava a dourar o alto da capela do Santíssimo Sacramento caiu do andaime e morreu de fratura do crânio".

(49) - *Diário de Pernambuco*, 6 de novembro de 1879.
"Revista Diária: Ontem, cerca de 2h da tarde, quando dobrava o sino grande da matriz de Santo Antônio, caiu da torre Manoel Francisco de Carvalho Lessa, pardo, de 18 anos de idade, oficial de pedreiro, e morreu instantaneamente".

(50) - S. José do Ribamar – "Manuel de Jesus Pinto, escravo da Sr.ª D. Antônia Manoela, oficial de marcenaria. Foi Juiz de marceneiro, digo, já é forro. 1816"

(51) - "Leonardo, escravo de Maria Bezerra, carpinteiro 320$ réis de 1 ano de Anais de ofício de carpina". Liv. de Receita e Despesa 1735-1785, fls.67, Igreja de São José do Ribamar.

(52) - "Aos 22 de junho de 1866 tendo o Pe. D. Abade Pe. Me. Jubilado Ex-Geral Fr. Francisco do Patrocínio Araújo convocado os RR. Padres do Concelho do Mosteiro de São Bento de Olinda resolveu este Concelho que o P.D. Abade mandasse passar carta de liberdade ao nosso escravo *Carpina* João Antônio de Mussurepe, no fim do seu triênio, por ter prestado o dito nosso escravo bons serviços, portando-se bem". Pio, Fernando, Artistas do Século Passado, in Rev. Escola de Belas Artes, Ano III – número 2, Recife, 1959.

(53) - Livro de Entrada e Sahidas dos presos da cadeia antiga, Recife, "A fls 126v. – *José Maria da Conceição* – pardo, casado com Eugenia Maria, morador na rua São José, *Official de Carpina*. Calceta por ordem de S. Ex. dada vocalmente pelo major Merme em 8 de Janeiro de 1818, solto por portaria de 30 de Janeiro de 1818". In PIO, Fernando, op. cit., págs. 30,31.

(54) - Livro de Entradas e Sahidas dos presos da cadeia antiga, Recife, "Fls. 160v. – *José Victor*, pardo, forro, *Carpina* morador em Apipucos, remetido à ordem de S. Ex. pelo alferes Santos, executor de ordem, entregue pelo cabo João Pereira de Barros da cavalaria da Bahia. Calceta em 19 de dezembro por ordem de S. Ex. dada pelo major Merme. Calceta por trez meses, principiados em 29 de Janeiro de 1818. Solto por portaria de 19 de Março de 1818". PIO, Fernando, op. cit. pág. 33.

(55) - "Negro escravo, já forro, solteiro, Carpinteiro, morador no Recife. Preso por oito meses em 1 de Agosto de 1818 por possível participação na Revolução de 1817". PIO, Fernando, op. cit., pág. 35.

A numeração das notas com referência ao repertório dos artistas foi seqüenciada segundo o tipo de profissional indicado na documentação.

94. *Libório Lázaro Lial*, Stella Matutina. Pintura s/ madeira.
Teto da nave da Igreja de N. Srª do Carmo, Penedo, AL



95. *Libório Lázaro Lial,* Detalhe de Santa Maria dos Anjos, 1784. Teto da nave da Igreja de Santa Maria dos Anjos. Pintura s/ madeira. Penedo, AL



95

96. *Libório Lázaro Lial*, Santa Maria dos Anjos, 1784. Teto da nave da Igreja de Santa Maria dos Anjos. Pintura s/ madeira. Penedo, AL.





97. *Silvestre de Almeida Lopes,* Adoração dos Reis Magos. Pintura s/ madeira. Painel lateral da capela-mor da Igreja do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, MG

Pintores Mulatos do Ciclo Rococó Mineiro

Olinto Rodrigues dos Santos Filho

A partir das últimas décadas do século XVIII quando a pintura mineira, principalmente caracterizada pelos forros de igrejas pintados em perspectiva ilusionista, evolui para o estilo rococó, com sua típica decoração em concheados e trama arquitetônica vazada, já os artistas mulatos, filhos de portugueses e escravas, sobrepujavam em número os brancos, filhos de casais legítimos de portugueses ou recentemente emigrados.

Entre os últimos poderíamos citar primeiramente, Bernardo Pires da Silva, que deixou obras importantes no Santuário de Congonhas e Matriz do Pilar de Ouro Preto e João Nepomuceno Correa e Castro, cuja totalidade da obra conhecida se situa no Santuário de Congonhas, compreendendo o teto da nave, depois retocado por Ataíde, e os quadros que revestem as paredes da nave e capela-mor, dedicados à vida e paixão de Cristo (1777-1787).

Provavelmente eram também brancos os pintores Antônio Martins da Silveira, autor do forro da capela de Nossa Senhora da Boa Morte do Seminário Menor de Mariana (1782) e João Batista de Figueiredo a quem se atribui a emocionante pintura da pequena Capela do Rosário do antigo arraial do Inficionado, hoje Santa Rita Durão.

A pintura rococó de fins do século XVIII e princípios do XIX (até 1830) culmina com a obra de Manoel da Costa Ataíde (1762-1830), pintor branco, filho de portugueses, mas que teve mulher e descendência mulata. Curiosamente foi o único que usou em sua pintura figuras de tipologia mulata, como os anjinhos e as virgens, principalmente a do forro da nave de São Francisco de Ouro Preto, considerada sua obra-prima, juntamente com o forro da capela-mor da Matriz de Santo Antônio de Santa Bárbara.

Na região de Diamantina, ao norte da zona aurífera de Minas, onde atuou o guarda-mor José Soares de Araújo, surge em 1764 a figura de *Silvestre de Almeida Lopes*, que muitos acreditam ser de origem portuguesa, mas que certamente era mulato, como indica o fato de ter sido membro da Irmandade dos Pardos de Nossa Senhora do Amparo. Pouco se sabe sobre a vida e o trabalho deste pintor. A primeira notícia aparece nos documentos avulsos da Ordem Terceira de São Francisco do Tijuco, quando recebe pagamentos de oito oitavas e quarenta e oito oitavas de ouro respectivamente em 12 de novembro e 30 de dezembro de 1764, referentes a "conta de mayor qoantia que se lhe devia ...", certamente referente à pintura da tarja do forro da sacristia.

Certamente estes pagamentos referem-se à tarja de São Francisco, do forro da sacristia, em forma pseudo-losangular, constituída por frisos curvos em forma de S e C, donde saem concheados minuciosos, muito quebrados e quatro anjos sentados nas laterais, segurando cornucópias com flores miúdas e delicadas. Na parte inferior guirlandas de flores azuis, vermelhas e brancas com densas folhas de uma doçura rococó intraduzível. A parte superior arremata-se por frontão vazado, encimado por elementos heráldicos da ordem franciscana, entre emaranhado de frisos e concheados. No centro, um quadro em moldura recortada marrom, com o tema iconográfico de São Francisco do Amor Divino, onde o santo de Assis, de joelhos diante do Crucifixo é abraçado pelo Divino Salvador. Anjos frugais, róseos presenciam a cena e São Francisco tem um ar plácido, sem drama e nem dor.

A tipologia dos anjos, de gosto rococó, não tão gorduchos como os do barroco, mas elegantes, de perfil recortado, cabelos em mechas caprichosas e separadas, com coroas de flores, define bem o estilo do autor.

Com a Irmandade dos Pardos da Igreja de Nossa Senhora do Amparo, Almeida Lopes ajustou a pintura do forro por 170 oitavas de ouro, sob o risco e condições apresentadas em 14 de fevereiro de 1790.

A pintura hoje existente na Igreja do Amparo, representando o Espírito Santo entre querubins, é bastante grosseira, sem dúvida, uma repintura. Nada resta da original, certamente de melhor qualidade, já que Silvestre de Almeida Lopes viveu durante algum tempo no consistório da igreja, em pagamento da pintura da capela, conforme consta no livro de termos da Irmandade.

A obra-prima do nosso pintor mulato encontra-se no Santuário do Senhor Bom Jesus de Matozinhos da antiga Vila do Príncipe, atual cidade do Serro, cabeça da Comarca do Serro Frio. Não existe documentação arquivística sobre esta igreja, porque seus livros foram incinerados mas, certamente trata-se de construção do último quartel do século XVIII. O forro da capela-mor, datado de 1797, apresenta uma composição em muro-parapeito mais parecido com uma balaustrada, pela movimentação, recortes e vazados, com a parte superior ornamentada com motivos "rocaille" e grande quantidade de flores vermelhas, azuis e brancas (rosas, margaridas e jasmins), sobre fundo azul claro. Nas laterais do parapeito, aparecem sentadas figuras de anjos meninos, nus, envoltos apenas em tiras de pano vermelho ou azul, cabeças coroadas de flores, segurando cornucópias floridas. Nas cabeceiras, arrematando o muro-parapeito, frontão recortado em curvas, encimado por grande arranjo floral que toca a tarja e lateralmente, dois anjos sentados, segurando ramos de flores.

A tarja central emoldurada de frisos em S que servem de suporte aos concheados é arrematada inferiormente por molduras e concheados vazados e, superiormente, por frontão recortado encimado por concheados e tarja, onde se inscreve a data (1797). Dois "putti" róseos ladeiam a tarja; um envolto em faixa azul e vermelha segurando arranjos florais e o outro, de costas, mostrando as nádegas gorduchas. Na parte superior dois outros "putti" coroados de flores seguram uma palma e um ramo de oliveira.

Toda a moldura colore-se de azul e vermelho de ferro com filetado branco, que dá vida e graça à pintura. No quadro central é repre-

98. *Silvestre de Almeida Lopes*, São Mateus, 1797. Pintura s/ madeira. Painel lateral da capela-mor da Igreja do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, MG

99. *Silvestre de Almeida Lopes*, São Marcos, 1797. Pintura s/ madeira. Painel lateral da capela-mor da Igreja do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, Serro, MG



98



99

sentado o lendário encontro da imagem do Senhor de Bouças na praia de Matozinhos por pescadores. Um grupo de personagens, dois com as cabeças cobertas por barretes de pescadores portugueses e um vestido à moda setecentista seguram, sobre um lençol branco, a imagem do Senhor de Matozinhos, à qual falta o braço esquerdo, que segundo a lenda foi encontrado depois. Na parte superior o mar, em ondas verdes ladeadas por vegetação e, ao fundo, um castelo branco com bandeirolas vermelhas. Displicentemente um barco navega nas águas verdes.

Toda a composição, que nada tem de dramática, sugere frivolidade própria do rococó, acentuada pelo colorido em tons claros, embebidos de muita luz. O que impressiona nessa pintura é a enorme quantidade de flores que salpicam, sem comedimento, por toda a extensão do forro.

Nas paredes da capela-mor o pintor executou seis painéis representando os quatro evangelistas, a Adoração dos Pastores e a Visita dos Reis Magos ao presépio. As cenas centrais são baseadas em gravuras de missais antigos e têm composição movimentada, com muitas figuras. Estas têm rostos cheios, com queixo em montículo, nariz reto, boca pequena com lábios carnudos, olhos puxados com amplas pálpebras, deixando ver pouco dos olhos e sobrancelhas em arco, as cabeleiras são densas e onduladas. Os evangelistas que ladeiam os dois quadros aparecem de meio perfil, com longas barbas sinuosas, os braços em posição de dança, ladeados por anjos brincalhões. São Lucas foi representado como pintor, com a paleta e pincel nas mãos, a produzir o retrato de Maria, que os anjos sustentam, os outros escrevem em seus livros de capas vermelhas. Sobre as portas, os motivos "rocaille" completam a decoração juntamente com as guirlandas que caem dos óculos. Os painéis dos evangelistas estão prejudicados pela repintura dos fundos em azul e pela abertura de arcos na parte superior de dois deles.

Transmitindo a idéia de leveza, graça e permanente festa, como acentua a prof.ª Myriam Ribeiro de Oliveira (1), Silvestre de Almeida Lopes encarna, através de sua pintura, o verdadeiro espírito do rococó, sendo sem dúvida um dos grandes expoentes do estilo em Minas Gerais.

Na região de São João del Rei, a antiga e extensa comarca do Rio das Mortes, encabeçada pelas vilas de São João e São José, onde se construíram as melhores igrejas, atuaram três pintores do ciclo rococó cujas obras, atualmente identificadas, embora em pequeno número, são de real importância na história da arte mineira›.De *Joaquim José da Natividade*, cuja obra foi identificada há poucos anos a partir da pintura dos forros da matriz de São Tomé das Letras (2), ao sul de São João del Rei, quase nada se sabe. Sua identificação foi possível graças a um texto do "Almanaque Sul Mineiro para 1884", com os seguintes dizeres: "Tem a igreja (de São Tomé) interessantes pinturas em seu teto e paredes, devidas ao pincel do habilíssimo artista Joaquim José da Natividade, natural de São João del Rei". A partir desta informação foi possível a atribuição de mais dois forros na região, baseada na análise estilística comparativa: os da Igreja de São Miguel Arcanjo, do antigo arraial do Cajuru (hoje Arcângelo) e o da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, na cidade de Conceição da Barra, antigo distrito de São João del Rei. Embora tenhamos consultado os arquivos locais, nada encontramos a respeito do referido pintor, a não ser rápida

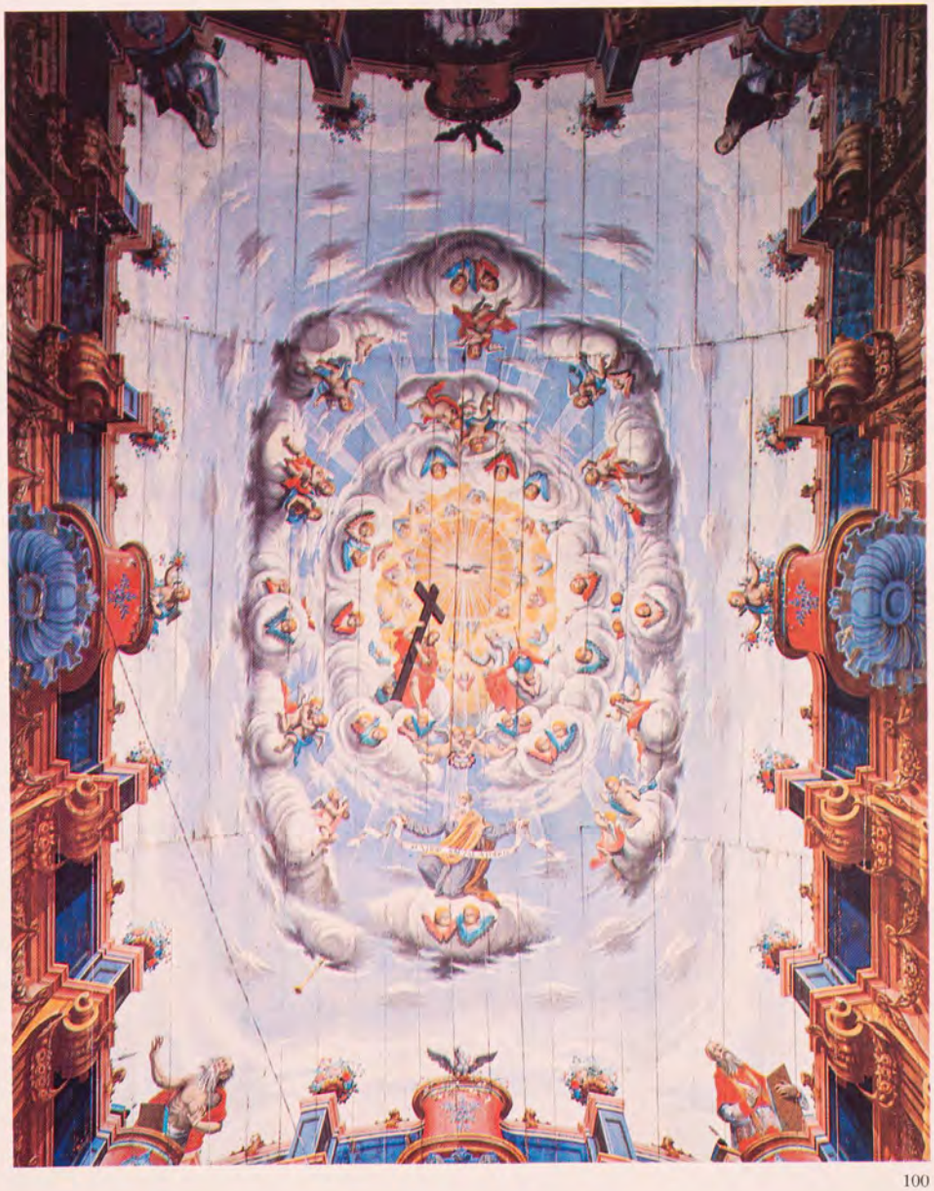
(1) - OLIVEIRA, Myriam Ribeiro de. Texto no calendário da Metal Leve, 1983, *Silvestre de Almeida Lopes*.
(2) - Idem. Texto para o calendário da Metal Leve, 1985, *Joaquim José Natividade*.

citação em Judith Martins (3), quando o pintor recebe pequenas quantias por pintar uma caixinha de esmolas para o ermitão e encarnar uma imagem em 1785 e 1790, respectivamente. Neste período, trabalhava no santuário de Congonhas o pintor João Nepomuceno Correa e Castro, que bem poderia ter sido o mestre de Natividade, uma vez que suas obras são certamente do primeiro quartel do século XIX. Teria Natividade colaborado com Nepomuceno no teto e painéis de Congonhas?

Em 1815 vamos encontrá-lo em São João del Rei, como atesta um pitoresco documento que se refere a um envolvimento em adultério com Jesuína Honória de Jesus, mulher do Alferes Cassimiro Gomes Silva Flores (4). Neste documento Natividade figura com o título de Tenente, doando a Jesuína os "mimos" seguintes: dois pentes de prender cabelos em topázio, um par de brincos grandes do mesmo; um colar grande de ouro, um escravo e um cavalo. O desfecho do caso acaba com o marido firmando escritura pública de perdão à mulher em 1819. Este documento confirma a presença de Natividade em São João del Rei, com posses para adquirir jóias de valor, fazendo-nos crer que já trabalhava então no seu ofício de pintor. A última referência aparece em um mandado de pagamento da Câmara, em 1824, em favor do pintor pela execução "do risco que fez para o Chafariz público desta vila" (5) (São João), que, se foi executado, desapareceu, pois o único chafariz sobrevivente em São João data de 1833. Podemos então delimitar a vida útil do artista entre 1785 e 1824-30, tratando-se portanto de um exato contemporâneo de Manoel Victor de Jesus e Manoel da Costa Ataíde.

No pequeno arraial de São Tomé das Letras, famoso pelas suas inscrições rupestres, localizado no alto de um maciço rochoso, deixou Natividade a sua obra-prima nos forros da igreja Matriz local. Na nave, o pintor desenvolveu dentro do espírito rococó e no último modelo de pintura ilusionista de forros mineiros, a composição em muro-parapeito azul com filetes e molduras vermelhas, interrompido por plintos, com vasos de flores e púlpitos nas cabeceiras e laterais, com anjos e figuras. Nos quatro cantos, em púlpitos pouco salientes, aparecem as figuras dos doutores da igreja, de pé com cabeças voltadas para o alto em expressão de êxtase. São Jerônimo, o grande eremita, aparece seminu, magro, com as costelas marcadas sob a pele, barbas brancas em mechas desgrenhadas, tendo ao lado seus atributos: pena e livro. Os outros três doutores, Santo Ambrósio, São Gregório e Santo Agostinho, são representados em vestes pontificiais e episcopais em tons vermelhos, com rendas brancas de impressionante transparência e cuidado, e longas barbas em cascata. Não havendo tarja nem ligação arquitetônica com a visão central, abre-se a abóbada celeste em toda a sua extensão azul e nuvens circundantes, que vão se adensando até formar uma moldura para a Trindade, que nelas se apóia. Cristo envolto em manto vermelho segura uma enorme cruz e o Padre Eterno em seu trono abençoa com a mão direita, enquanto a outra leva o cetro de realeza e se apóia no globo terrestre em mandorla de nuvens. O Divino em forma de pomba completa a composição triangular. Em nuvens solitárias na parte inferior, o orago São Tiago de joelhos, vestido de azul e amarelo, segura uma curiosa fita com a inscrição: "Senhor, salvai a todos". Uma população enorme de anjos, alguns de corpo inteiro, habita as nuvens, às vezes até displicentemente a brincar. Predominam na pintura os azuis, vermelhos e ocres, em cores firmes mas suaves, extremamente iluminadas.

100. *Joaquim José da Natividade*, São Tomé. Forro da nave da Matriz de São Tomé das Letras, MG



100

(3) - MARTINS, Judith. *Dicionário dos artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. RJ, IPHAN, 1958, vol. II, p. 67.

(4) Documento citado por Sebastião Cintra em *Efemérides de São João del Rei*, 2ª ed., BH, Imprensa Oficial, 1982, p. 264, sem citar de que arquivo procede.

(5) - ibid, p. 540.

Na nave da Matriz de Nossa Senhora da Conceição da Barra (Cassiterita) a composição segue o mesmo modelo de São Tomé, tanto no muro-parapeito com plintos e púlpito, quanto nas figuras dos evangelistas nos ângulos e ao centro, a visão emoldurada pelas nuvens em elipse, com a Santíssima Trindade coroando a Virgem, que agora está bem integrada às três pessoas da Trindade. Infelizmente este forro foi desmontado e vendido pelo pároco local, estando portanto a obra totalmente perdida, o que impossibilita uma análise mais acurada. (6)

A pintura dos dois forros é posterior a 1824 para o de São Tomé, e 1821 para o de Cassiterita, pois nos memoriais das visitas pastorais do bispo de Mariana às referidas igrejas, não há citação das pinturas. Devem datar, portanto, do período 1825-1830. (7)

A pintura da abóboda da capela-mor de São Tomé das Letras obedece a outra composição, embora o muro-parapeito com seus plintos e púlpitos seja semelhante à nave. A novidade aqui constitui-se na ligação entre a tarja e o parapeito, composto por oito elementos concheados que se ligam à moldura oval em rocalhas, contendo a representação de Jesus e os apóstolos com São Tomé à frente, talvez no episódio da dúvida de que Jesus havia ressuscitado e estava entre eles. Nos ângulos do forro estão os quatro evangelistas com os tetramorfos e seus atributos, todos de perfil ou meio perfil. A cena central tem fundo um pouco escuro, com a luz dirigida para a figura de Jesus.

Na Igreja de São Miguel Arcanjo do Cajuru, no município de São João del Rei, bastante deformada por reformas sucessivas, conserva-se felizmente o forro da nave, em excelente composição, diferente dos anteriores, principalmente pela estrutura arquitetônica de sustentação da tarja. Em toda a extensão da nave corre um muro-parapeito azul-cinza com púlpitos curvos em vermelho. Nos ângulos e nas extremidades sobre o arco cruzeiro e coro, púlpitos mais largos decorados com rocalhas, arranjos de rosas e flores miúdas. Mísulas ocres, tentando imitar ouro, com cabeças de anjos da mesma cor sustentam socos frisados e pilastras cinza antecedidas por colunas em marmoreado verde, com capitel e entablamento em tons amarelos. Terminam em oito arcadas azuis, de volta inteira, donde pendem delicadas guirlandas multicores do mais puro gosto rococó. Por trás das arcadas divisa-se a abóboda celeste, infelizmente repintada por pincel grosseiro. A tarja ovóide leva moldura amarela. A visão está dividida em dois campos, com a Trindade na área superior e o Santo na inferior, em tudo semelhante à composição de São Tomé. Apenas dois anjos adoradores, de corpo inteiro, se mostram contritos. O Arcanjo São Miguel aparece de joelhos em densa nuvem grísea, vestido de guerreiro romano, como se popularizou na iconografia a partir da Renascença. Aos seus pés aparecem os atributos em troféu: cruz com bandeirola, espada e capacete. Nos ângulos, as figuras dos quatro doutores maiores da igreja portam-se graves e solenes: São Jerônimo aparece da mesma forma que em São Tomé das Letras, assustado e temeroso com a trombeta do Juízo Final, entre seus livros e um curioso leão com cara quase humana; os dois bispos Agostinho e Ambrósio em suas vestes episcopais e amplas roquetes de rendados incrivelmente bem vazados. As barbas são longas, em cascatas de neve e os atributos episcopais os acompanham. O papa Gregório Magno em vestes púrpuras tem a barba grisalha e parece distraído a escrever no livro que tem nas mãos, ao seu lado repousa a tiara e cruz pontificial. O colorido onde predomina azul, vermelho e amarelo, aqui aparece mais vibrante que nos outros trabalhos e a luminosidade invade toda a extensão da pintura. A excessiva quantidade de flores com minúsculos ramos, caindo de vasos e guirlandas, dá leveza e frivolidade rococó à pintura. Pela estrutura arquitetônica e o maciço da tarja, julgamos ser este teto anterior aos já citados, datando possivelmente do primeiro quartel do século XIX.

Deliciosamente rococó é o forro que cobria o coro, que hoje foi afastado com o aumento da nave da capela. Nesta composição, o pintor desenvolveu com extrema liberdade, fino filete azul, formando painel centrado por grupos de instrumentos musicais atados por laços de fitas e salpicado por flores à maneira de "troféu da paz". Os instrumentos estão representados com todos os detalhes, desde a simples trompa, passando por violinos até um detalhado fagote que centra a composição. Embora o fundo tenha sido repintado, a pintura foi preservada na sua delicadeza original.

Deve-se ao artista e pesquisador sanjoanense Carlos Magno de Araújo a identificação recente de dois outros forros atribuíveis, com certeza, a Natividade. O primeiro localiza-se na Capela do Divino Espírito Santo, na área rural do município de São Vicente de Minas, antigamente dentro de uma fazenda.

A estrutura em tudo semelhante aos outros, embora em menores proporções, compõe-se de muro-parapeito, decorado com rocalhas e sustentado por anjos atlantes. Ao centro da abóboda celeste, nuvens se adensam para definir a moldura de sustentação da Trindade, na parte superior, nos mesmos moldes de São Tomé e Cajuru. Na parte inferior, em nuvens separadas, a Virgem de joelhos, vestida de azul e branco, espera a coroa de glória. (8) Nesta visão de forma elíptica, a arcada superior povoa-se de cabeças de anjos que, do centro para baixo, se tornam de corpo inteiro e delicadamente esparzem flores sobre a Virgem. Ao mesmo pintor pode ser atribuída a pintura do retábulo da capela que já foi impiedosamente saqueada pelos "caçadores" de antigüidades.

O segundo forro está na Matriz de Nossa Senhora da Conceição, da localidade de Carrancas, também próxima a São João del Rei, decorada com delicado conjunto de três retábulos e arco cruzeiro de talha rococó da mesma lavra da capela anterior. Aqui no forro da capela-mor a pintura desenvolve-se em muro-parapeito azul e vermelho, com plintos e púlpitos nos ângulos, onde aparecem os quatro evangelistas, abrindo para a abóboda celeste muito azul, com nuvens esgarçadas, em movimento circular, adensando-se ao centro para a visão representando a assunção da Virgem Maria. A parte inferior, em nuvens mais densas, anjos de corpo inteiro sustentam a figura e a parte superior forma um arco com cabeças de anjos; sob a nuvem central sai um espesso raio luminoso branco e atinge o corpo da Virgem. As cores são as mesmas e a luz é intensa. Infelizmente o verniz aplicado posteriormente prejudica a leitura da obra.

Ainda existem pinturas nas igrejas do Bom Jesus do Livramento, na cidade de Liberdade e do Rosário de Lavras, assim como na fazenda da Boa Esperança de Belo Vale, passíveis de atribuição ao mestre Natividade, mas que exigem estudo mais acurado e análises comparativas para se confirmar a autoria.

O nome de *Manoel Victor de Jesus* aparece pela primeira vez nos livros da Irmandade do Santíssimo Sacramento da antiga Vila de

(6) As tábuas do forro da nave de Cassiterita (Conceição da Barra) foram imunizadas e fixadas com cera e abandonadas na Capela de Santo Antônio, até que o Pároco Pe. Jair Rodrigues Valle, o vendeu por preço irrisório.

(7) AEAM. "1º Livro de notas de visitas Pastorais de D. Frei José da Santíssima Trindade", ano de 1824, fls. 397-398. – "Memoria da primeira visita episcopal pelo Exmo Bispo de Mariana, D. Frei José da Santíssima Trindade", ano de 1821, doc. avulso – Arquivo da Cúria de Mariana.

(8) Não existe a coroa na pintura, parece que era um objeto real, de talha, pois existem orifícios de pregos.



101. *Joaquim José da Natividade*, São Miguel. Forro da nave da Igreja de São Miguel de Cajuru, Arcângelo, Município de São João del Rei, MG

102. *Joaquim José da Natividade*, Forro da capela-mor da Matriz de São Tomé das Letras, MG, anterior a 1824



102

São José del Rei, hoje Tiradentes, no ano administrativo de 1781/1782, recebendo por pintura não especificada, que julgamos tratar-se do forro da sacristia direita da Matriz de Santo Antônio. Em 1824 seu nome desaparece por completo dos livros, podendo julgar-se que já estava idoso e doente. As informações sobre sua vida são escassas, mas conseguimos levantar alguns dados. Era alferes, provavelmente do terço dos pardos de São José e mulato, pois no ano de 1815 (9) ingressa na Arquiconfraria de São Francisco de Assis, sediada na Capela de São João Evangelista dos Pardos, ligada à Confraria do Cordão de São Francisco de Mariana e em 1812 (10) na Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos com condição especial de não servir em cargo algum e pagando uma taxa de doze mil réis. Na mesma data, inscreveu na referida irmandade, o seu escravo angola Gregório José da Paixão, com as mesmas condições de não servir a cargo algum. Este certamente era o seu ajudante no ofício de pintor, vindo a falecer em 1819, antes do seu senhor. Habitava o pintor uma casa na Rua do Jogo de Bola, conhecida também como Rua de Trás, como se pode constatar pelo lançamento de imposto da décima em 1824. (11)

Não há notícia de que tenha sido casado e não deixou testamento, quando faleceu a 27 de abril de 1828, sendo sepultado na Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, sob o forro que há pouco tinha pintado, como havia solicitado à irmandade no seu termo de ingresso na mesma. (12)

As primeiras pinturas realizadas por Manoel Victor de Jesus em Tiradentes, localizam-se na Matriz de Santo Antônio, mais precisamente na sacristia do lado do Evangelho, àquela época pertencente à Irmandade do Santíssimo. Trata-se de um belo forro em quatro painéis de cúpula abaulada, separados por filetes de ouro, onde estão representadas cenas do Antigo Testamento, relativas a Moisés, Abraão e ao rei Davi. Envolvem os quadros molduras em concheados vermelho, verde e cinza, abrindo nas extremidades orifícios irregulares sobre o fundo. As figuras são esbeltas e isoladas, quando não solitárias, em posição de "dança hierática", como notou Rodrigo Melo Franco de Andrade. (13) Os fundos são em paisagem de montanhas pouco elevadas e verde-azuladas, quase despidas de vegetação. O desenho, um tanto simplificado em linhas rápidas, pouco importa, pois apenas serve como suporte para o colorido vivo.

Nas paredes revestidas de painéis e talha aparecem as figuras dos quatro evangelistas com seus tetramorfos, com aspecto oriental, principalmente pelos olhos amendoados, distraídos e quase inexpressivos.

No consistório da Irmandade do Bom Jesus do Descendimento, situado logo atrás do retábulo do Calvário, deixou o pintor curiosas obras que cobrem as paredes e forro de todo este pequeno cômodo. Sobre um fundo totalmente branco Manoel Victor de Jesus pintou à maneira de quadros pendurados na parede, várias figuras do Antigo Testamento, em molduras estreitas de rocalhas e frisos em tons ocres e vermelhos, de cujas partes inferiores pendem panejamentos e arranjos de flores de ar profano e trivial, do mais fino gosto rococó.

As figuras em meio perfil têm sempre uma perna adiantada à outra e os braços estendidos, com as mãos para o lado, em posição de dança, as vestes são simplificadas, muito caídas em pregas horizontais, com laços na cintura, em tons vermelhos, amarelos e azuis; as expressões são de placidez e enlevo ingênuo.

(9)-APT – Livro de termos de entrada de irmãos da Arquiconfraria de São Francisco de Assis, 1812-1817, fls. 13 Vº

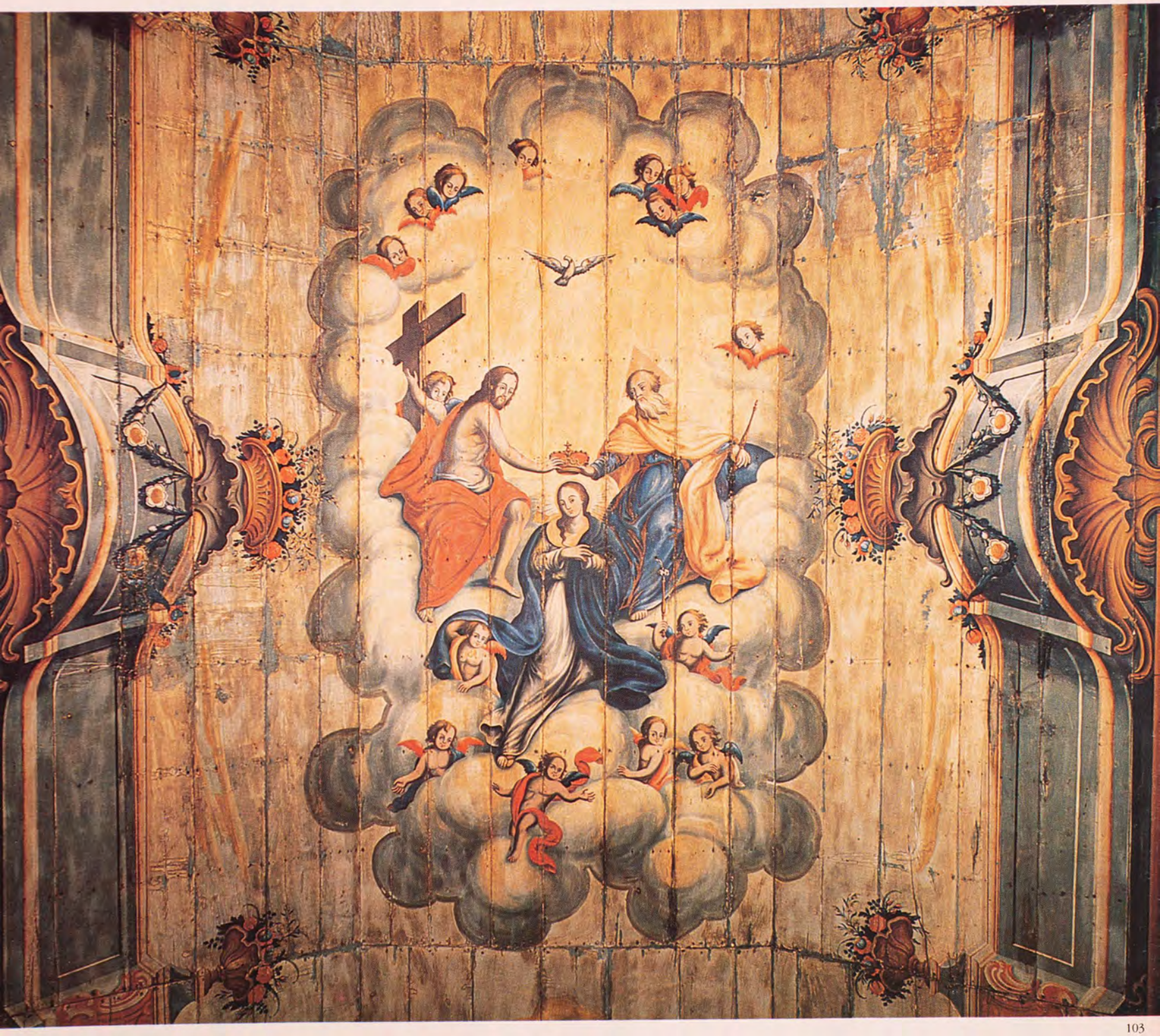
(10)-APT – Livro de termos de entrada de irmãos da Irmandade do Rosário dos Pretos, 1812-1900, fls. 16 Vº

(11)-ACMT – Livro de lançamento de Imposto da Décima, nº 80, sem data, princípios do século XIX, fls. 11.

(12)-APT – No termo de entrada para a Irmandade do Rosário (Lº de Termos 1812-1900, fls. 16 Vº) está anotado à margem "Faleceo a 27 de abril de 1828"; não encontramos seu assento de óbito porque as folhas do livro desta data se perderam.

(13)-ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. A Pintura Colonial em Minas. *Revista do PHAN*, nº 18, Rio, 1978, p. 41.

103. *Manoel Victor de Jesus,* Coroação da Virgem. Forro da nave da Matriz de Vitoriano Veloso, séc. XVIII. Bichinho, Sub-Distrito de Tiradentes, MG



Os sacerdotes do Antigo Testamento aparecem em vestes descritas na Bíblia. Davi veste-se de rei, com manto de púrpura, arminho e botas de cano alto, túnica curta ocre. Jeremias veste-se de verde, ocre e cinza e leva nas mãos um livro; Isaías aparece de ocre-chumbo e azul; Aarão, Moisés, Ezequiel e Samuel aparecem vestidos em tons azuis, ocres e cinza. O último leva a vara de Juiz. O forro, hoje infelizmente perdido (14), representava o descendimento da cruz, baseado no quadro de Rubens, transmitido por gravuras, era emoldurado por rocalhas vazadas em tons vermelho, verde, ocre e bege. Uma barra à maneira de azulejo azul (muito danificada) representa o pecado de Adão e Eva e a expulsão de ambos do paraíso, do que restou pequena parte, emoldurada por rocalhas azuis com sombreado branco. Por estas pinturas Manoel Victor de Jesus recebeu, em 1786, setenta e cinco oitavas, um quarto e dois vinténs de ouro da Irmandade do Descendimento.

Ainda em 1786, a Irmandade do Santíssimo Sacramento encomenda no Rio de Janeiro as tintas para a pintura da sacristia da Fábrica da Matriz, obra realizada entre 1787 e 1788, quando se paga ao pintor cinqüenta e sete oitavas de ouro pela pintura. Nesta sacristia, o mestre executou a pintura do forro em tábuas corridas, com desenho em rocalhas vazadas e esgarçadas sobre fundo branco, colorido em vermelho, verde, marrom e bege, vaso de flor central e guirlandas de flores do mais apurado gosto rococó. No respaldo de madeira sobre o arcaz, a pintura ilusionista mostra colunas nos ângulos e cimalhas, donde pendem cortinados vermelhos atados por cordão com borlas pendentes, abrindo para mostrar os quadros com santos sobre parede branca, decorada com motivos "rocaille" verde e bege. Os quatro quadros representam São Pedro e São Paulo, São Vicente Ferrer e Santo Antônio, os dois primeiros de pé e os segundos de joelhos; Santo Antônio diante do Menino Jesus, entre nuvens, e São Vicente, diante da Virgem. Predominam nos quadros os tons marrom, ocre e azul. As figuras têm as mesmas posições estáticas e aparência oriental.

Ainda de 1788 datam os quatro quadros existentes na Matriz, representando a "Fuga para o Egito", onde aparecem São José de túnica curta, cinza e manto ocre, indicando o caminho para a Virgem, vestida de azul e branco, tendo o Menino no braço esquerdo, envolto em panos ocres; São Carlos de Borromeu e São Bento em vestes escuras e São Luís, Rei da França, vestido com armadura e manto real vermelho, levando nas mãos a coroa de Cristo e os três cravos. No mesmo ano o artista realiza o douramento e pintura do novo camarim do retábulo de Nosso Senhor dos Passos e o cômodo contíguo ao altar. No camarim, o pintor executou pequenas rocalhas em fundo branco e, atrás do altar, decorou pinturas em rocalhas vazadas, flores e um quadro representando a Agonia de Jesus no Horto das Oliveiras, em tons azuis, onde o cálice aparece flutuando entre nuvens e não por mão de anjo.

No ano de 1804, o artista ajusta com a Irmandade dos Passos a pintura do consistório da mesma irmandade "no milhor gosto, conforme o uzo moderno", pelo preço de duzentos mil réis, obrigando-se a irmandade a fornecer as tintas e ouro. Neste consistório, hoje conhecido como Sete Passos, o artista executou em forro artesoado, uma pintura em quatro painéis, tipo caixotão, representando ao centro o anjo apresentando o véu da Verônica com a face de Cristo em vermelho. A pintura acha-se muito danificada pela penetração de água pluvial e por repinturas. Os outros painéis representam os instrumentos da Paixão em fundo azul. A tendência do colorido aqui cai para o branco-cinza e azul. Existia no cômodo contíguo, outro forro com elementos "rocaille" e símbolos da Paixão que, por estar muito danificado, foi retirado pela SPHAN. (15) O artista ainda fez a carnação das imagens dos Sete Passos existentes na Matriz, da imagem de Nosso Senhor dos Passos, prateamento da balaustrada do arco cruzeiro retirada pela SPHAN em 1945 e desaparecida, douramento de candeeiros e outros pequenos serviços. E também, a pintura do forro e parte de um armário no cômodo sob o trono da Matriz, em motivos "rocaille" e colaboração na pintura da atual Capela do Santíssimo, que foi executada por outro artista.

Em ótimo estado de conservação encontra-se a pintura do órgão da Matriz, realizada em 1798. Trata-se de pintura em motivos "rocaille" em vermelho e azul, sobre fundo branco com flores nas extremidades (rosas de malabar, flores de dupla corola azul e vermelha), intercalada com talha dourada. Na mísula o pintor executou um quadro emoldurado por rocalhas de formas irregulares, cuja cena representa Davi vestido com túnica, botas e manto azul, tocando harpa para distrair o Rei Saul, que aparece sentado no trono, sob reposteiro vermelho, vestido de azul e vermelho, levando lança com a qual tenta alvejar Davi. No fundo aparecem construções brancas, paisagens e duas figuras fora da pérgula, onde estão os personagens principais. O colorido tende para azul, vermelho e terra. Em cartela na parte inferior aparecem inscritos versículos do Salmo 150. Nas laterais da mísula as rocalhas se abrem para quadros com paisagens bucólicas com castelo e vegetação.

No Passo da Paixão situado na Rua Direita, cujo interior foi totalmente refeito em fins do século XVIII ou início do XIX, a pintura interna também é de Manoel Victor de Jesus. Representa dois anjos martírios, figuras de jovens alados com vestes até abaixo dos joelhos, abertas de um lado, mostrando as pernas, amplos decotes, levando um a lança e outro a esponja, ambos em posição de dança, com as mãos para o lado, feições ingênuas, olhos amendoados, ampla fronte e cabelos castanhos, emoldurados por rocalhas.

Na Capela de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos o artista trabalhou durante vários anos executando as pinturas dos dois forros da nave e capela-mor, retábulo e arco cruzeiro, no primeiro quartel do século XIX, como comprovam os recibos anuais entre 1804 e 1824 firmados pelo pintor. (16) O retábulo foi todo decorado com motivos "rocaille" em vermelho e azul sobre fundo branco com vasos de flores nas extremidades.

No forro da capela-mor em estrutura arcaica de caixotões, molduras pintadas em faiscado branco e vermelho com rocalhas azuis nos ângulos, os painéis representam uma parte da litania da Virgem em nove invocações: Regina Angelorum, Regina Patriarcharum, Regina Apostolorum, Regina Martirium, Regina Virginium, Regina Confessorum, Regina Profectarum, Regina Sanctorum Omnium e Auxilium Christianorum. A composição sempre se afigura da mesma maneira com a Virgem em azul e branco ao centro, coroada, um santo de cada lado, entre nuvens brancas, enquanto Maria aparece envolta em nuvens amareladas. As três exceções aparecem nas invocações de auxílio dos cristãos onde, em vez dos santos, aparece um arcanjo a atacar um navio não cristão, enquanto a Virgem protege a nave cristã; Rainha dos anjos, onde a Virgem está sendo conduzida ao céu pelos anjos e Rainha de todos os santos, quando aparece a Trindade a coroar a Virgem e quatro santos nos cantos inferiores com seus atributos. A composição da coroação assemelha-se muito ao forro da Igreja da Penha do Bichinho.

No forro da nave o artista representou a padroeira da capela, Nossa Senhora das Mercês, em pintura de estrutura semelhante à nave de São Tomé das Letras, onde a tarja desaparece por completo e a visão da virgem envolta em moldura de densas nuvens gríseas, cabeças de anjos na área superior e anjos de corpo inteiro na parte inferior. A Virgem aparece vestida com seu hábito em tons cinza e branco, braços abertos e cabeça coroada por uma coroa muito pequena. A abóboda celeste apresenta-se totalmente branca, com nuvens amareladas em movimento circular. O muro-parapeito contorna toda a composição, com ressaltos e molduras em ocre-ferrugem, assim como as bases dos púlpitos nos ângulos e centro da nave. Sobre os púlpitos laterais aparecem vasos de flor e guirlandas. Nas cabeceiras, também em púlpitos, assomam as figuras dos dois santos fundadores da Ordem Mercedária: São Pedro Nolasco e São Raimundo Nonato; o primeiro em hábito mercedário, levando maquete de convento e cruz de fundador e o segundo em vestes cardinalícias apresentando o Santíssimo Sacramento em ostensório. Por detrás dos parapeitos e nos púlpitos dos ângulos aparecem os coros angelicais, representados por jovens alados em iconografia diversificada, como vai aparecer também na capela-mor da Penha de França do Bichinho. Estão representados os querubins, serafins, principados, tronos, anjo Custódio, Gabriel e Arcanjo. As figuras são apenas delineadas, com suas frontes altas, rosto ingênuo, olhos amendoados, mãos em desenho apenas insinuado. O colorido deste forro está hoje bastante comprometido pelo mau estado de conservação.

O outro forro de estrutura praticamente igual localiza-se na Capela de Nossa Senhora de França do arraial do Bichinho, hoje Vitoriano Veloso, próximo a Tiradentes, cujo estado de conservação apresenta-se bem melhor. Trata-se do forro da nave, onde corre o muro-parapeito em tons azul-chumbo, com filetes e rocalhas em ocre-bronze. Os ressaltos apresentam-se misulados em cor avermelhada, sustentando vasos de flores, assim como os dois púlpitos curvos do centro.

O muro-parapeito está despovoado, aparecendo apenas as figuras dos quatro evangelistas nos ângulos da nave, com seus atributos costumeiros. Por trás do muro-parapeito aparece a abóboda celeste em tons cinza, com nuvens em movimento circular de cor amarelada e ao centro uma densa moldura de nuvens gríseas mal resolvidas.

A composição da Trindade, formando triângulo com a Virgem no vértice inferior, colore-se em tons azuis, vermelhos e beges. No fundo vazio aparece o Espírito Santo em forma de pomba. Poucos anjos compõem a moldura, sendo os de corpo inteiro na base. Deus Pai está representado por ancião de cabelo e barba brancos, apoiado no globo terrestre e Jesus envolto em manto vermelho, tronco de escorço, cabelo e barba negros, ambos segurando a coroa sobre a cabeça da Virgem que espera contrita na sua ingenuidade provinciana. Um anjo atrás de Cristo sustenta de pé sua grande cruz. A composição da glorificação da Virgem repete a mesma do quadro Regina Sanctorum Omnium, existente em menores proporções no forro da capela-mor da Igreja das Mercês.

104. *Manoel Victor de Jesus*, Medalhão central. Forro da nave da Igreja de N. Srª das Mercês, 1804-1824. Tiradentes, MG

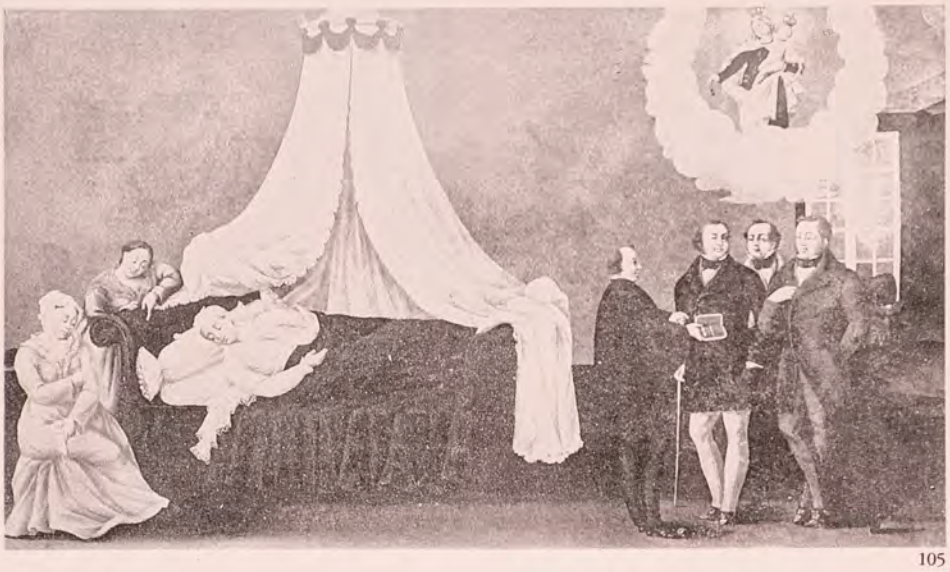


104

(14)- Sobre este forro foi aplicada, por ignorância, uma substância que fez com que a camada pictórica se descolasse e caísse rapidamente.

(15)- Deste forro do cômodo contíguo ao consistório dos Passos, hoje transformado em banheiro, foi retirada a parte restante do forro com alguma pintura, durante obra de restauração no início da década de 80, tendo desaparecido.

(16)- SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. Manoel Victor, um pintor mineiro do ciclo rococó. *Revista Barroco*, nº 12, BH, 1982/3.



105

Na capela-mor a pintura compõe-se por muro-parapeito azul-chumbo, almofadado, com molduras ocres e rocalhas vermelhas. Nos oito púlpitos aparecem as figuras dos coros angelicais representados, como nas Mercês, por jovens em vestes azuis e vermelhas com laços na cintura. Dos ressaltos do muro partem oito elementos de sustentação da tarja em forma de pilastra canelada azul, mal resolvidos, pois não dão a impressão de profundidade.

A tarja, na verdade, é uma moldura oval em amarelo, enfeitada provincianamente de rosinhas vermelhas, circundada exteriormente por concheados. A visão reduz-se à Virgem sentada em nuvens brancas, com sombreados muito escuros, vestida de branco, azul e amarelo, coroa minúscula na cabeça, tendo o filho seminu nos braços.

Na Matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João del Rei, pode ser atribuída a Manoel Victor de Jesus, a pintura da antessacristia da Epístola, em motivos "rocaille", com representação central de três almas no Purgatório, que aparecem queimando tranqüilas nas chamas eternas. Manoel Victor de Jesus pintou dezoito serafins para a Irmandade de Boa Morte da mesma Matriz, em 1783, e "uns painéis" para a Capela de São Gonçalo Garcia em São João del Rei, em 1821, desaparecidos. Parte da decoração existente no Passo do Carmo, localizado na Rua Direita da mesma cidade pode ser atribuída a este artista.

Em Vitoriano Veloso existe um pequeno oratório de esmoler em que o artista pintou dois encantadores anjos nas portas. No ano de 1824, o artista pintou uma tela (a única hoje existente) à têmpera para a Justiça Municipal da Vila de São José, hoje propriedade do Instituto Histórico e Geográfico de Tiradentes, representando a deusa Astréa de pé sobre um pedestal, coroada de flores, levando uma balança e uma espada como atributos. Atrás da figura aparece um reposteiro aberto e o brazão d'armas do império brasileiro. Para o Senado da Câmara realizou ainda a pintura do teatro e um retrato de D. João VI, em 1818 e 1820, respectivamente, ambas desaparecidas.

No campo da arquitetura projetou duas fachadas de igrejas. A primeira para a Capela da Santíssima Trindade em Tiradentes, no ano de 1810. (17) A fachada desta capela nada tem de especial, ao contrário, trata-se de fachada mal resolvida, em linhas retas com pequenas volutas e curvas no frontão. O segundo projeto foi para a Matriz do Pilar de São João del Rei, pelo qual recebeu trinta mil réis, em 1818 (18), mas parece que a obra foi realizada muitos anos mais tarde, não seguindo o projeto, pois a fachada atual da Matriz tende para o neoclassicismo.

Há pouco tempo foi localizado em um alfarrabista da Rua Alecrim, em Lisboa, um livro de compromisso da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos de São José do Rio das Mortes, copiado por Manoel Victor, em 1796, onde o artista deixou desenho a bico de pena representando a Virgem, exatamente como a do teto da nave da sua capela em Tiradentes. (19)

A *Venâncio José do Espírito Santo* atribui-se a pintura do forro da nave da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de São João del Rei (atual Catedral). Trata-se de pintura de perspectiva rococó com estrutura em balcões e tarja central. As cores são extremamente escuras, talvez devido a repintura procedida nos fins do século XIX, e a tarja se encontra descentrada na nave por esta ter tido um acréscimo na segunda metade do século passado, como também a pintura. Compõe-se de muro-parapeito azul com filetes e molduras ocre-laranja, ocre-vermelho e branco, com ressaltos, mas sem os costumeiros púlpitos. Sobre os ressaltos ou plintos aparecem vasos bojudos com flores vermelhas, azuis e muitos jasmins. Nas extremidades, junto ao arco cruzeiro e coro, formam-se ressaltos com elementos decorativos, onde se apóia a figura de um anjo com grande cruz na primeira e



106

vaso de flor na última, pois o original deve ter-se perdido na reforma. Várias figuras de Santos e Padres assomam atrás do balcão, como estampas recortadas em fundo branco. À direita estão os quatro doutores da igreja: São Jerônimo se auto-flagelando, São Gregório em vestes pontificais e coroado por tiara, Santo Agostinho em vestes episcopais e Santo Ambrósio também vestido de bispo com pluvial e roquete rendada. À esquerda estão representados os quatro evangelistas Mateus, Marcos, Lucas e João, identificados pelos tetramorfos, sendo que Lucas traz nas mãos um retrato da Virgem, conforme a tradição que lhe atribui o primeiro retrato de Maria. Nas

105. *Venâncio José do Espírito Santo,* Mercê que fez a Virgem S.S. N. Srª do Monte do Carmo ao Barão de Entre-Rios, 1855. Ex-voto. Pintura s/ madeira. Igreja de N. Srª do Carmo, São João del Rei, MG

106. *Venâncio José do Espírito Santo,* (?, Mun. de São João del Rei, MG, 1783. São João del Rei, MG - 1879). In: *Kosmos,* Rio de Janeiro, 1904

107. *Venâncio José do Espírito Santo,* Forro da nave da Matriz de N. Srª do Pilar, séc. XVIII. São João del Rei, MG

(17) - APT – Livro de Recibos da Confraria da Santíssima Trindade 1810-1822, s/nº

(18) - APNSP – "Pello que se pagou a Manoel Victor de Jesus da factura do risco e copia para o fronte espicio da Matriz. Recibo a fls. 14 do livro delles 30$000". Lº de Receita e Despesa da Fábrica da Matriz de N.S. do Pilar de São João del Rei – 1817/1818, fls. 112 Vº

(19) - Livro de Compromisso da Irmandade de N. Senhora das Mercês dos Pretos Crioulos da Vila de São José, hoje pertencente ao acervo do Dr. José Mindlin, que o adquiriu em Lisboa.


TOTA PULCHRA ES MARIA ET
MACULA ORIGINALIS NON EST IN TE

108. *Francisco Xavier Carneiro*, Dilúvio. Forro da nave da Igreja de São Francisco, Mariana, MG

saliências do muro-parapeito assomam as figuras do arcanjo Gabriel, identificado pelo ramo de lírios brancos, Rafael com mão levantada e o indicador a apontar o céu, Miguel em suas vestes militares levando estandarte e espada flamejante e Anjo Custódio, ou de Guarda, a mostrar a um personagem o coração de Jesus que flutua no ar. Nas extremidades, nas partes côncavas do muro-parapeito, aparecem São Pedro e São Tiago junto ao transepto e Santa Luzia e Santa Rita junto ao coro. A pintura apresenta tons escuros em azul, vermelho e preto, com sombreados fortes, muito escuros. As figuras têm certa dureza na composição dos movimentos, com rostos e expressões já tendendo para o gosto popular.

Dos quatro ressaltos do parapeito partem elementos decorativos em concheados, em linha sinuosa, ligados à tarja central. Esta, em forma oval recortada, compõe-se de uma massa compacta de concheados em tons vermelhos, com áreas de luz em branco e sombreados em preto. A parte inferior abre-se em concheados vazados, donde pendem guirlandas compactas de flores vermelhas e brancas com folhas dispostas paralelamente. Superiormente o concheado apóia pequena cornija curva com vaso de flores e outras salpicadas. A visão representa a Virgem de pé, com o Menino à esquerda e um ramo de lírios brancos na mão direita. As cabeças da mãe e filho são ornadas por coroa real, uma crescente assoma tímida sob seus pés. Está envolta em nuvens arredondadas, miúdas, brancas com sombreado gris, inúmeras cabeças de anjos, de cabelos pretos e ruivos, alguns coroados de flores, lembrando os do forro do Bom Jesus do Serro. Na parte inferior da visão, invadindo a moldura, dois anjos de corpo inteiro, gorduchos, envolvidos em panos, sustentam guirlandas e dois filactérios com os dizeres "Tota Pulchra es Maria Et" e "Macula originalis non est in Te", colocados paralelamente. A Virgem porta-se elegante, rosto de traços finos, cabelos e olhos escuros, nariz afilado e tez clara, olhos grandes e pálpebras marcadas.

Quando o brasilianista Johan Luccock passou por São João del Rei, em 1817, após observar a pintura do forro da Matriz, escreveu: "o teto desta igreja, que é arqueado, foi recentemente pintado à custa única de um negociante. As tintas são ótimas, mas não se combinam entre si e compostas que são principalmente de vermelho, amarelo e azuis..." "O moço (referindo-se ao pintor), que assim demonstrou sua habilidade, é natural do país e nunca viu uma pintura a óleo com exceção apenas das que a própria igreja de S. João contém..." A partir deste texto, os historiadores locais atribuíram a pintura ao mulato Venâncio do Espírito Santo, que segundo Luiz de Melo Alvarenga (20), era o "melhor pintor da época de São João".

Por outra citação de Luccock identificou-se a figura de casaco escuro, que está retratada no forro, sob a proteção do Anjo de Guarda. Segundo esse autor "o artista esforçou-se por colocar um retrato do cavalheiro à cuja custa o serviço fora executado" e sabe-se que foi o Capitão João Batista Machado que dispendeu oitocentos mil réis na pintura da nave da igreja. (21) Em 1880 os pintores Manoel Venâncio, filho do artista em questão, e Francisco de Oliveira Barreto retocaram a pintura do forro "porque estava muito estragada, quase não se enxergava bem, por ser muito antiga". (22)

Pouco se sabe sobre a vida do pintor Venâncio José do Espírito Santo, que trabalhou em 1864 na carnação de uma imagem da Ordem Terceira de São Francisco e anos antes, havia dado parecer sobre o "branqueamento" da talha da capela-mor da mesma igreja. A Santa Casa da Misericórdia de São João del Rei possui um belo retrato de um ermitão daquela instituição, com sua assinatura. Faleceu a 21 de novembro de 1878 (23), em idade provecta, deixando a viúva Bernardina de Vasconcellos e o filho Manoel, que seguiu o ofício de pintor e faleceu em 1893. É apontado como seu discípulo, além do filho, o pintor Luís Batista Lopes (1834-1907), do qual não existe obra de vulto.

Francisco Xavier Carneiro nasceu em 1765, na cidade de Mariana, filho natural de Maria, escrava de Ana Teixeira, tendo sido batizado na Catedral daquela cidade a 25 de fevereiro, quando possivelmente recebeu alforria. Casou-se já idoso com Joaquina Teodora de Oliveira, natural de Itaverava, de quem não teve filho. A primeira referência à sua vida profissional dá-se em 1793, quando executa as pinturas dos altares colaterais da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Itabira do Campo, atual Itabirito. No ano de 1796 já se tornara artista conceituado, pois funciona como louvado nas obras de pintura da importante Igreja de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto e, em 1799, contrata com a Irmandade do Bom Jesus de Matozinhos de Congonhas a "encarnação" das imagens dos Passos do Horto, Prisão e Cruz às Costas, esculpidas por Aleijadinho. Obra que não chegou a executar por razões desconhecidas.

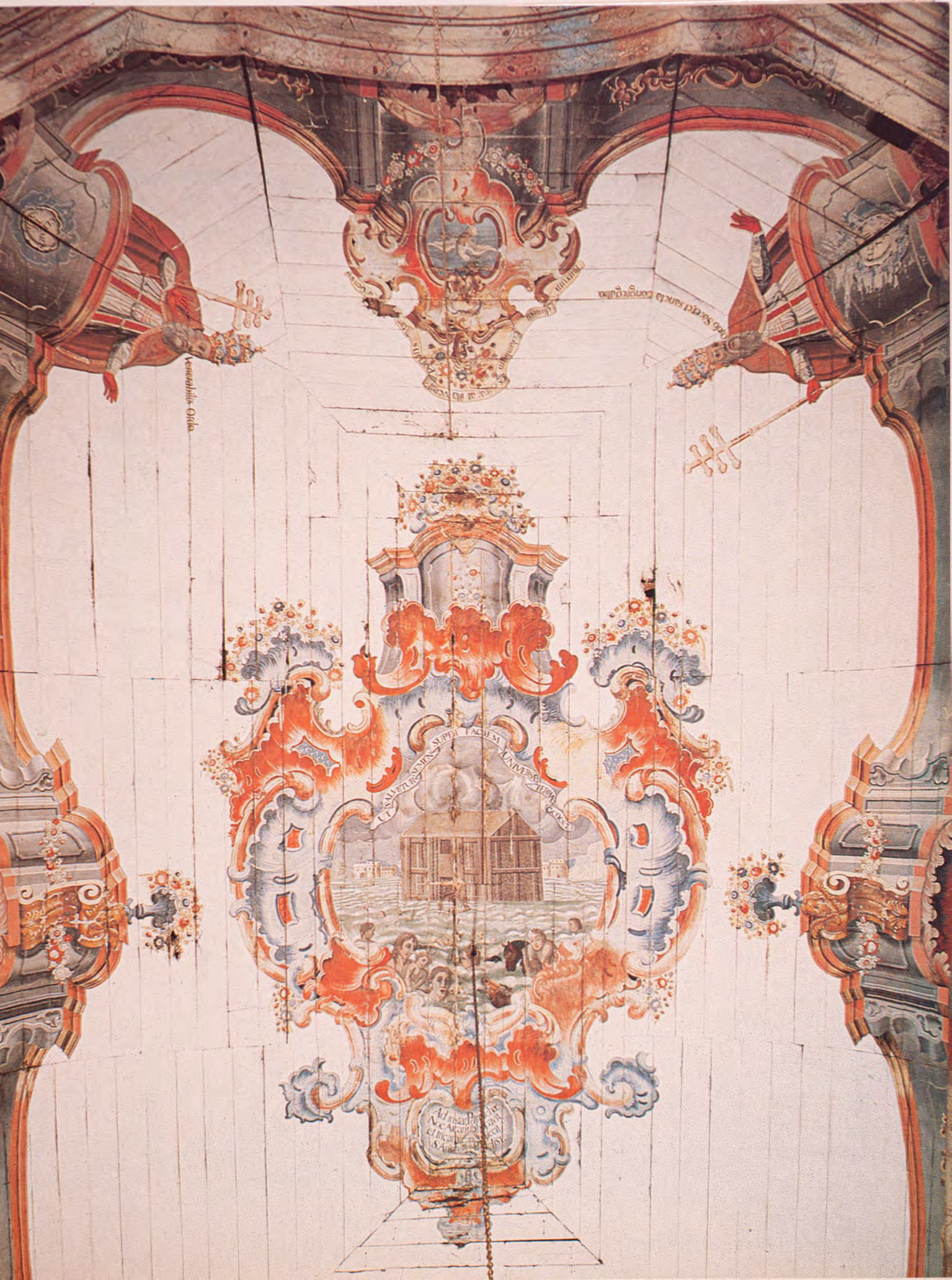
Em Mariana, sua terra natal, Xavier Carneiro trabalhou por vários anos na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis: em 1796 executou a pintura do altar de São Roque e de portas, em 1811-13, a pintura da Capela do Noviciado e carnação de imagem e, em 1828, o paravento, última obra deste artista nessa igreja. Vários pagamentos por trabalhos não especificados, entre 1802 e 1807, poderiam ser relativos ao forro da nave, que traz características de seu estilo.

O forro da nave desenvolve-se em balcão contínuo, com ressaltos e mísulas, contendo nas laterais vasos em forma de leque com flores miúdas e, nas extremidades sobre o coro e arco cruzeiro, dois arranjos à maneira de frontão "rocaille", com frisos curvos contendo cartelas brancas com inscrições bíblicas, encimados por flores miúdas de colorido claro. Nos ângulos, aparecem quatro Padres da igreja, ligados à Ordem Franciscana, todos em vestes pontificais, cruz tríplice e cabeças coroadas por tiara. Sobre fundo inteiramente branco, flutua a tarja central recortada em vigorosa moldura "rocaille", onde os concheados se entrelaçam com frisos nos tons azul, vermelho com sombreados branco e terra, o arremate superior faz-se por frontão curvo com a cornija e vaso florido. Na representação central temos uma curiosa versão do episódio do dilúvio, iconografia incomum nas igrejas franciscanas. Ao centro, a Arca de Noé que mais parece um casebre de madeira com cobertura de duas águas, flutuando em águas verdes com sombreados brancos, onde aparecem bustos e cabeças humanas quase ingênuas, entre dois ou três animais, todos concentrados na base da composição. Em segundo plano aparecem construções medievais diminutas em perfeita simetria.

Xavier Carneiro executou ainda uma Ceia em tela, infelizmente ainda não localizada. Desapareceu também uma barra à maneira de silhar de azulejo, que o pintor executou em 1828 nessa igreja.

Na vizinha Capela da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, concorrente de São Francisco, o pintor deixou no forro da nave interessante pintura, datável possivel-

(20)-ALVARENGA, Luiz de Melo. *Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar*. Juiz de Fora, Esdeva, 1971, p. 16.
(21)-ibid.
(22)-VIEGAS, Augusto. *Notícia de São João del Rei*, 2ª ed., BH, Imprensa Oficial, 1953, p. 195; em nota esclarece que recebeu em 1941 uma carta de Francisco de Oliveira Barreto, onde diz ter retocado o forro da nave da matriz, em 1880, juntamente com Manoel Venâncio.
(23)-CINTRA, Sebastião, op. cit. p. 325.


Venerabilis Ordo
Ordo sacrae sanctae congregationis
UT SALVETUR SEMEN SUPER FACIEM UNIVERSAE TERRAE

mente após 1826 (24), que em tudo se parece com os modelos de São Francisco, da Matriz de Itaverava e Santana dos Montes. Em toda a área periférica corre um muro-parapeito reto, com frisos nas bordas, plintos e ressaltos curvos à maneira de púlpitos, aqui, sem as figuras dos padres da igreja ou doutores, e sim singelos vasos de flores de pequenas proporções. Sobre o fundo inteiramente branco assenta a tarja recortada, pseudo oval, com delicada moldura em rocalhas muito nervuradas e vazadas, delimitadas por elementos em C e S, rodeadas em toda extensão por delicadas florinhas em guirlandas e vasos. O arremate inferior faz-se por cartela com inscrição alusiva à Virgem do Carmo e o superior em cartela contendo o brazão carmelita (Monte Carmelo, cruz e trindade de estrelas), encimado por coroa real colocada delicadamente sobre flores. A visão central desenvolve-se dentro de nuvens em círculo, ornada com cabeças de anjos, tendo ao centro, sobre raios de luz, a figura da Virgem Carmelita assentada nas nuvens com o filho nos braços, entregando o escapulário a São Simão Stock que aparece de joelhos à esquerda. Toda a cena puxa para os tons marrom-terra, com luz centrada na cabeça da Virgem.

Na Matriz de Santo Antônio de Itaverava, Xavier Carneiro trabalhou na pintura e douramento do retábulo principal por volta de 1811 e 1812, tendo posteriormente (1823-24) (25) executado a pintura do forro da nave, com muro-parapeito semelhante ao do Carmo, mas agora em movimento côncavo-convexo apresentando, além dos plintos e púlpitos com vasos de flores, mísulas ladeando os púlpitos, não encontrados no Carmo. A tarja tem a mesma leveza do Carmo, em tons mais suaves, mais alongados, com a moldura interna mais definida e as rocalhas muito recortadas nas bordas como um rendilhado. A cena tem a mesma estrutura do Carmo marianense, com a Virgem sentada em nuvens apresentando o Menino Deus a Santo Antônio, que aparece de joelhos. Nuvens e anjos formam fundo atrás e nos pés da Virgem.

No forro da Capela de Santana dos Montes, com a mesma estrutura dos anteriores, o artista usa a mesma tarja com a representação central da Ascensão de Jesus, certamente baseada em gravura de missais setecentistas. No forro inferior do coro, Xavier Carneiro repete a cena do dilúvio representada na nave de São Francisco de Mariana, em menores proporções, mas em tudo semelhante.

Xavier Carneiro morreu em 7 de agosto de 1840, na sua cidade natal, aos 75 anos, de "estupor" e cego, embora no seu assento de óbito conste 70 anos e foi sepultado na Capela de Nossa Senhora Rainha dos Anjos da Confraria dos Pardos do Cordão de São Francisco de Assis. No seu testamento, datado de 1838, declara não ter filhos legítimos, mas deixa duas filhas naturais: Maria Francisca Xavier Sacramento e Joaquina a quem lega seus bens. Deixa forra sua escrava Maria, de serviços domésticos e o escravo "Antônio Pintor", que certamente era seu ajudante no mister, com a condição de pagar o valor da carta de alforria, "por atender os bons serviços que me tem prestado..." (26) Declara ainda que pertencia à Confraria do Cordão de São Francisco, de cuja capela era vizinho, pois morava na Rua Nova, onde também morava Ataíde e às irmandades dos pobres e peregrinos do Bom Jesus de Congonhas e Nossa Senhora Mãe dos Homens da Serra do Caraça. Por ocasião de sua morte era proprietário de três casas em Mariana. Entre os seus bens relacionados no inventário, constam um oratório dourado com suas imagens e seis livros, a saber: "Profecias de Isaías", "Eva e Adão (?)", "As ciências das sombras relativas ao desenho", "Segredo necessário para as artes da pintura" e "Ortografia portuguesa" visto e avaliados... em três mil réis. Chamamos especialmente a atenção para o livro "Segredo das artes", obra publicada em Lisboa em 1794 (27), que parece ter sido muito usada em Minas, pois Ataíde também a possuía.

Na antiga Vila Real de Nossa Senhora da Conceição de Sabará, cabeça da importante Comarca do Rio das Velhas, uma jóia da arte rococó nasceu no caminho que unia os dois arraiais, que se juntaram e formaram a vila, o arraial da Barra e o arraial da Igreja Velha. É a bela Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, construída em cantaria, de partido tradicional das igrejas mineiras, mas com apuro de execução, dirigida pelo mestre pedreiro Tiago Moreira. A decoração interna teve a participação de Antônio Francisco Lisboa na execução do coro, contratado em 1781, com seus belos atlantes de dorso nu e movimento ondulado de extrema leveza; os púlpitos em cujos tambores o mestre deixou os relevos de cenas bíblicas, além dos quatro evangelistas; a balaustrada, mesa da comunhão, e duas impressionantes imagens de São Simão Stock e São João da Cruz. O conjunto de retábulo também de gosto rococó, sendo dois deles de confirmada autoria do português Francisco Vieira Servas.

Foi nesta igreja que o mulato *Joaquim Gonçalves da Rocha* deixou suas únicas obras conhecidas: forro e pinturas dos retábulos e coro.

Gonçalves da Rocha nasceu por volta de 1755, na Vila de Sabará, e vamos encontrá-lo, em 1801, morando no Arraial do Curral del Rei, hoje Belo Horizonte. (28) No ano de 1812 o pintor ajusta com a Ordem Terceira do Carmo a pintura e douramento do altar-mor e tribuna do mesmo, pelo preço de oitocentos mil réis, ficando todo o material por conta do artista. A obra inclui, além do douramento da talha, em fundo branco leitoso, frisos marmoreados, pintura floral nas paredes do camarim e tarja "rocaille" com a pomba representando o Espírito Santo no teto do mesmo. Em 1818, a 17 de abril, em termo firmado com a direção da Ordem, Gonçalves da Rocha ajusta a obra da pintura e douramento de toda a capela carmelita, pelo preço de um conto e setecentos mil réis, com o prazo de dois anos para a execução.

O termo de ajuste apresenta todas as condições a que o pintor se submeteu para executar a obra: todo o forro deveria ser pintado "levando um banco de arquitetura com quartelas de três faces nos seus pedestais", e sobre estes, anjos com símbolos marianos. Na verdade o artista realiza a pintura com muro-parapeito em azul forte, com filetes amarelos nas bordas e rocalhas ocres assim como as mísulas à imitação de metal, que sustentam os plintos com anjos músicos e não com símbolos, como consta no ajuste. Nos púlpitos curvos e vermelhos não aparecem figuras e sim vasos de flores.

A novidade é que os santos, que no contrato seriam apóstolos, estão atrás do muro-parapeito e não em púlpitos ou ressaltos, aparecem dos joelhos para cima e todos são ligados à iconografia carmelita, dois deles são papas, os outros dois, bispos e têm vestes em cores não correspondentes às cores litúrgicas; os outros santos estão todos vestidos com hábitos da ordem carmelita. No ajuste seria pintado ao centro "hum painel da coroação da mesma Senhora, e a Trindade, em hum globo de nuvens guarnecidas de vários coros de anjos e cherubins", mas o artista acaba realizando um outro tema muito querido pelos carmelitas, que lembra a origem lendária da ordem, o profeta Elias subindo ao céu em carro de fogo, deixando cair seu manto para o discípulo Elizeu. A visão aparece totalmente solta, flutuando em fundo branco (não abóboda celeste) com área superior em círculo de nuvens muito duras, em forma de tufos de algodão em desenho ingênuo, contendo um carro vermelho e amarelo, parecendo uma carroça com roda raiada, puxada por dois belos cavalos brancos, entre chamas vermelhas, com fundo amarelo. Na área inferior, a moldura de nuvens celestiais desaparece, a paisagem com Elizeu aparece recortada como uma figurinha sem acabamento, com montes e rio.

A composição é dura, quase ingênua e o colorido extremamente forte. Os anjos que aparecem em todos os plintos do parapeito são figuras ingênuas, magras, sempre de perfil, asas muito pequenas, tocando trombetas, trompas e trompetes. Os santos têm movimentos duros, sem arroubos, e as vestes caem verticalmente em dobras rígidas, com sombreado escuro.

Também constava no ajuste a pintura do arco cruzeiro, pintura e douramento dos altares colaterais, púlpitos com as imagens encarnadas, todas as portas com filetes dourados e a talha do coro, sendo que os atlantes, previstos em "fingidos de bronze e douradas as suas roupas", acabaram sendo encarnados ao natural. No forro do átrio foram pintadas, como previsto, as três alegorias: Fé, Esperança e Caridade, representadas por mulheres, pintadas em tons fortes, a óleo, com sombreados escuros, panejamentos e movimentos duros e simplificados. Estava também prevista uma barra à maneira de silhar de "azulejo de competente altura" com vários painéis das Escrituras que acabou reduzida ao silhar existente na capela-mor, certamente da mesma autoria, representando os dez mandamentos em iconografia curiosa, emoldurados em miúdas rocalhas em tons azuis e sombreamento escuro e branco, em tudo semelhante à azulejaria rococó portuguesa.

A pintura do forro da capela-mor poderia também ser de sua autoria, embora Carlos Del Negro (29) entenda que seja de outro artista. Compõe-se de muro-parapeito em azul com púlpitos amarelos, contendo nos ângulos as figuras de dois bispos: Santo André Corsino e Santo Alberto, e dois reis: Santo Eduardo da Inglaterra e São Luís IX de França. Nos plintos moldurados aparecem anjos muito semelhantes aos da nave, segurando símbolos marianos, como se previa para a nave. A tarja central, de forma oval, desenvolve-se em larga moldura de rocalhas recortadas em tons claros, azuis, vermelhos, amarelos-pálidos e cinza, com pequenas flores nas extremidades, ligada ao parapeito por frágeis elementos "rocaille". Na parte superior há um pequeno frontão semelhante ao São Francisco marianense, dentro do qual aparece o emblema carmelita. A visão representa a cena da Virgem do Carmo entregando o escapulário a São Simão Stock, em composição semelhante ao Carmo marianense, embora de execução menos apurada, com as nuvens circundando os pés e laterais da Virgem. O santo aparece de joelhos, no seu hábito carmelita e a Virgem tem um ar mais "caipira", com a cabeça coberta por um véu vermelho-ferrugem, lembrando uma camponesa. Esta pintura foi recentemente restaurada e se encontra em excelente estado de conservação.

A última referência ao pintor data do ano de 1831, quando recebe pela carnação da imagem de Nossa Senhora do Carmo, já em idade provecta de 76 anos, sendo desconhecida a data de sua morte e o local do sepultamento.

109. *Francisco Xavier Carneiro,* Medalhão central do forro da nave da Igreja de N. Srª do Carmo, Mariana, MG



109

(24)- MARTINS, Judith. op. cit. vol. I, p. 154.
(25)- OLIVEIRA, Myriam Ribeiro de. A pintura de perspectiva em Minas colonial, ciclo rococó. *Revista Barroco*, nº 12, p. 175.
(26)- ACSM, SPHAN-Pró-Memória – "Inventário dos Bens com que faleceu Francisco Xavier Carneiro 1840", cartório do 1º Ofício de Mariana.
(27)- "Segredos necessários para os officios, artes e manufacturas, e para muitos objectos sobre a economia doméstica" em dois tomos, Lisboa, Oficina de Simão Thadeu Ferreira, 1794.
(28)- MARTINS, Judith. op. cit. vol. II, p. 170.
(29)- DEL NEGRO, Carlos. *Contribuição ao estudo da pintura mineira*. Rio, DPHAN, 1958, p. 115-117.

110. *Joaquim Gonçalves da Rocha,* Fé, Esperança e Caridade. Forro da Igreja do Carmo, Sabará, MG

111. *Joaquim Gonçalves da Rocha,* Elias subindo aos céus, 1819. Forro da nave da Igreja de N. Srª do Carmo, Sabará, MG



110

Bibliografia

ALVARENGA, Luiz de Melo. *Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar – São João del Rei, MG-Brasil.* Juiz de Fora, Esdeva, 1971.

—— *Igrejas de São João del Rei – Minas Gerais.* Petrópolis, Vozes, 1963.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. A Pintura Colonial em Minas Gerais. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,* n.º 18, Rio de Janeiro, 1978.

ARAUJO, Carlos Magno. *Considerações a cerca da captação do instante e da luz na obra de Joaquim José da Natividade, um pintor rococó.* Monografia apresentada no curso de pós-graduação em cultura e arte barroca do IAC/UFOP, 1987, (inédito).

CINTRA, Sebastião de Oliveira. *Efemérides de São João del Rei.* 2.ª ed., Belo Horizonte, Imprensa oficial, 1982.

DEL NEGRO, Carlos. *Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira.* Rio de Janeiro, publicação da DPHAN/MEC, 1958.

—— *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira (norte de Minas).* Rio de Janeiro, MEC/IPHAN, 1978.

JARDIM, Luiz. A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,* n.º 3:63-101, 1939.

LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e as partes meridionais do Brasil, tomadas durante uma estada de dez anos nesse país de 1808 a 1818.* Trad. Milton da Silva Rodrigues, São Paulo, Livraria Martins Ed., 1942.

MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais.* Rio de Janeiro, MEC/IPHAN, 1974.

OLIVEIRA, Myrian Andrade Ribeiro de. A pintura de perspectiva em Minas colonial, *Revista Barroco,* n.º 10, Belo Horizonte, 1978/79.

—— A Pintura de perspectiva em Minas Colonial – ciclo rococó. *Revista Barroco,* n.º 12, Belo Horizonte, 1982/83.

—— *Silvestre de Almeida Lopes.* Texto no calendário da Metal Leve, São Paulo, 1983.

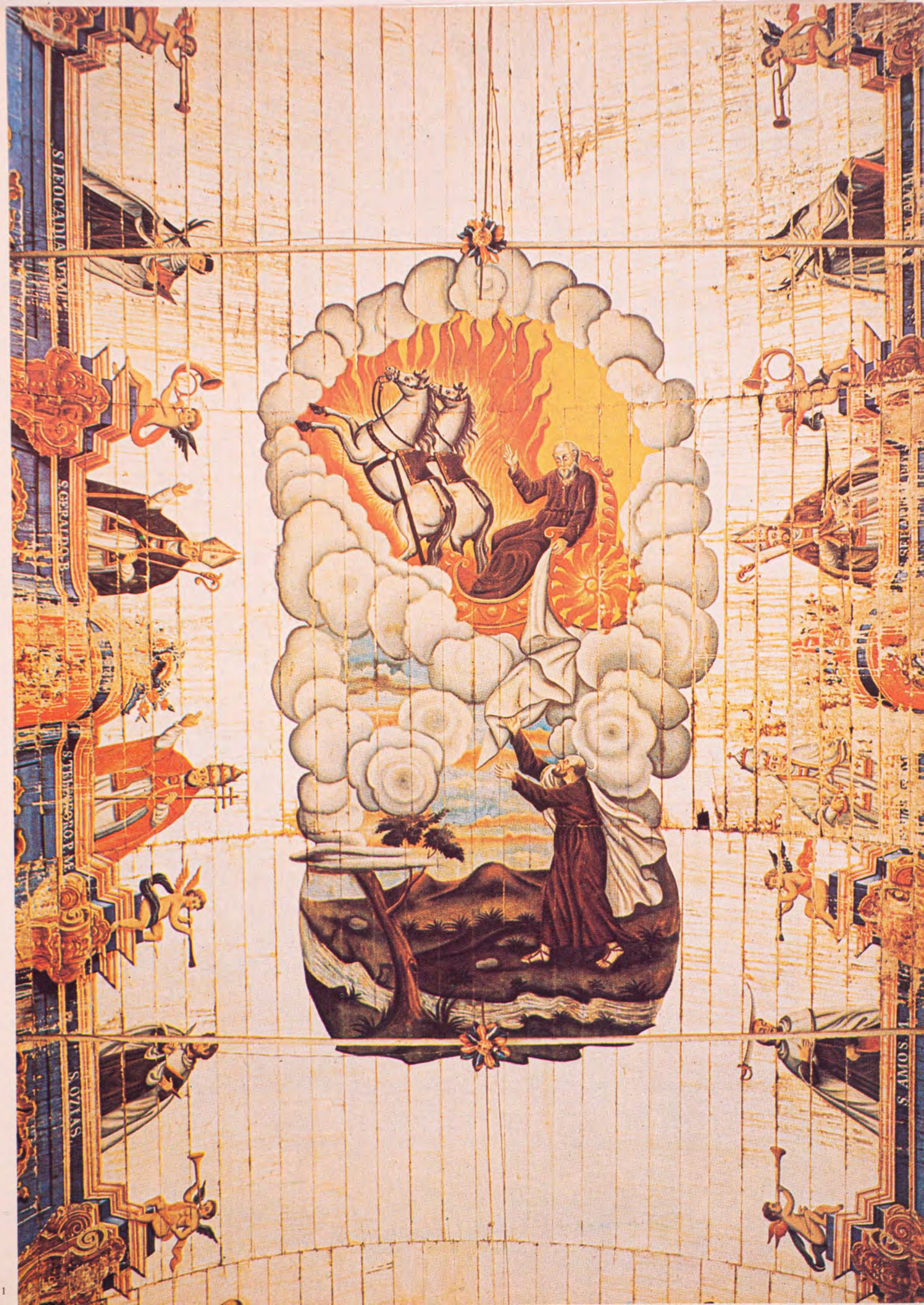
—— *Joaquim José da Natividade.* Texto no calendário da Metal Leve, São Paulo, 1985.

PASSOS, Zoroastro Vianna. *Em torno da história de Sabará,* Rio de Janeiro, MES/SPHAN, 1940.

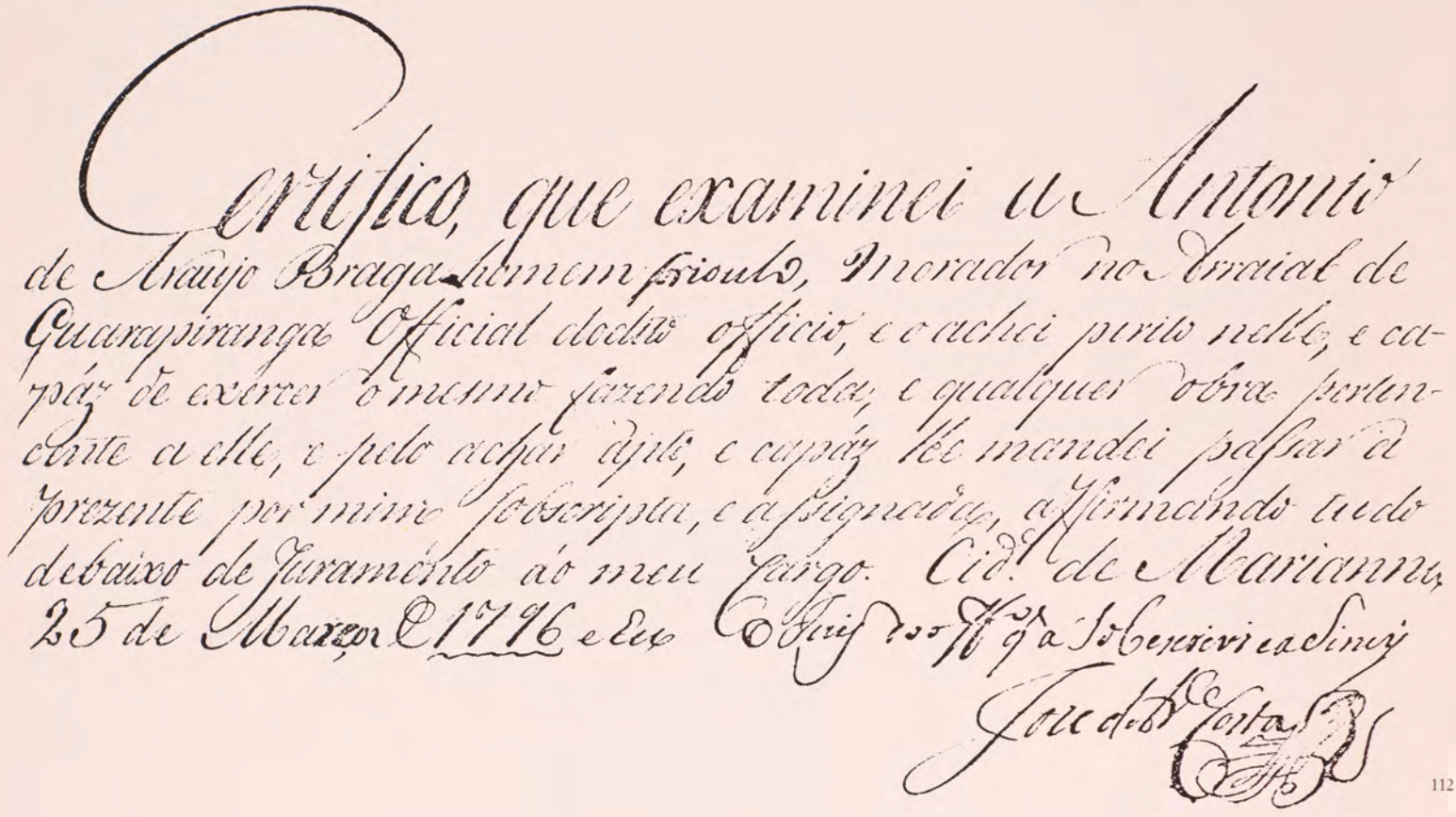
SANTOS FILHO, Olinto Rodrigues dos. Manoel Victor, pintor mineiro do ciclo rococó. *Revista Barroso,* n.º 12, Belo Horizonte, 1982/83.

VEIGA, Bernardo Saturnino da. *Almanaque Sul Mineiro para 1884.*

VIEGAS, Augusto. *Notícia de São João del Rei.* 2.ª ed, Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1953.


S. LEOCADIA
S. GERALDO B.
S. TERESA
S. OZIAS
S. AMOS

112. Certidão do exame do ofício de alfaiate passada a Antonio de Araújo Braga, homem crioulo. Passada na cidade de Mariana em 25 de março de 1796


Certifico, que examinei a Antonio de Araujo Braga homem crioulo, morador no Arraial de Guarapiranga Official deste officio, e o achei perito nelle, e capáz de exercer o mesmo fazendo toda, e qualquer obra pertencente a elle, e pelo achar assim, e capáz lhe mandei passar o prezente por mim subscripto, e assignado, affirmando tudo debaixo de Juramento ao meu cargo. Cid.e de Mariana 25 de Março de 1796 e Eu Fris.co José da Fonseca que escrevi e assignei

José da Fonseca

Arte Colonial: Corporação e Escravidão

Jaelson Bitran Trindade

"E as mãos se concertam e constroem. Umas negras talhando a terra e dessangrando-a. Outras, mulatas, de relho em punho, ritmando esse labor. Outras, brancas, recebendo ouro, contando, pesando, ensacando. E há mãos que oferecem artigos. E há mãos que compram. E há mãos que produzem. E mãos que só transferem. E mãos que criam. E mãos que guardam. E mãos que constroem santo. E mãos que pintam quadro. E mãos que beliscam mulheres. E mãos que seguram mãos. E mãos que fazem carinho. E mãos que partejam. E mãos que cerram olhos. E mãos que cobrem de cal".

(Orlandino Seitas Fernandes – O despertar da terra. In *Peter Scheier, Imagens do passado de Minas Gerais*, São Paulo, Kosmos, 1968, pg. 15).

O regime de trabalho escravo suportou a nossa sociedade por alguns séculos determinando a presença do negro e do mestiço – o mulato – na produção do significativo acervo artístico que marcou a face colonial do Brasil. O exercício das habilidades e da genialidade desses indivíduos "a serviço de projetos e cânones de uma visão de mundo branca nas artes plásticas" (Cunha, 1983:990), na arquitetura e na música é hoje geralmente reconhecido. Esse "a serviço" indica que a ação do escravo e do liberto de origem negra se submete a um regime corporativo de trabalho. Isso é um dado importante, necessário, para se entender os limites e possibilidades que eles tiveram para participar e criar nesse tipo de produção – a produção artesanal urbana.

O exercício das artes e ofícios no Brasil-Colônia era, antes de mais nada, um assunto de homens livres. As mesmas relações sociais vigentes em Portugal para as atividades artesanais e comerciais urbanas – escapes ao domínio senhorial, ainda que dele sofressem injunções – aqui se faziam necessárias. Mas o artesanato vai viver aqui como lá, envolvido pelas relações de domínio direto, entrecruzando-se com elas conflituosamente. O predomínio das atividades agropecuárias, no Reino, impõe relações de subordinação entre senhores e colonos com base no monopólio do solo. E para manter o reinado da classe senhorial, a empresa colonizadora de exploração agrária a ela subordinada, precisou estabelecer no Brasil uma relação social coercitiva mais direta, dominando fisicamente o trabalhador rural: o regime de trabalho escravo. Em resumo, a economia de mercado, na época, era regulada por mecanismos monopolísticos e corporativistas, na medida que predominava a produção artesanal por um lado e, por outro, a extração de renda imposta por uma classe, a senhorial.

Na produção artesanal urbana, lá e cá, os produtores estavam numa relação direta, livre, frente a frente com os consumidores: indivíduos e instituições – igrejas, conventos, órgãos da administração pública, nobreza rural e cortesã, burocratas, militares, artesãos etc. Tais relações envolviam o que se costumava chamar de "bem público" ou "bem da República". O preço dos artigos, sua qualidade, interessava a cada um, aos diferentes grupos, ao conjunto da população. As questões relativas ao preço dos produtos e à apropriação do lucro ou do "prêmio" do trabalho estabelecem uma dada relação social: a relação corporativa. Essa relação se assenta numa determinada tecnologia de produção – a da produção artesanal.

O regime corporativo supõe, à base de uma relação de superioridade e subordinação, uma hierarquia – o Mestre à cabeça – na apropriação dos lucros advindos do trabalho urbano. Nessa economia, Mestres, Oficiais e Aprendizes entram em relação entre si autonomamente, sob o ajuste, sob contrato ou sob obrigação passada em papel. Envolvendo relações de propriedade, valores imobiliários e mobiliários a serem protegidos e a própria continuidade dos ofícios, o exercício das artes e ofícios tinha de ser, antes de tudo, um assunto de homens livres:

"Ofícios de Juízes de Pedreiros e Carpinteiros são os mais importantes que há nesta Cidade (Lisboa) dos oficiais porque por eles se avaliam as obras que são de muito prós se provêm as ruínas e derribações os edifícios ruinosos e se determinam quase todas *as dúvidas das propriedades e com seu parecer se dão as mais sentenças o que é muito importante para o povo* (grifo meu-JBT) e para os tais ofícios é necessário elegerem-se os oficiais experimentados afazendados e da sã consciência e que sejam nos ofícios muito expertos." (2)*

O trabalho livre é condição básica para o bom andamento dos mesteres ou ofícios mecânicos. Neles, ao contrário do que ocorre com os trabalhos que exigiram a vinda de escravos em massa para a Colônia, desempenham papel fundamental o saber, a habilidade, o virtuosismo. O escravo, aqui, entra nos ofícios e nas artes primeiramente como um instrumento de produção do seu senhor, como portador de lucro para este; o escravo, além disso, é uma mercadoria, tem valor. Certamente é um instrumento importante na limitada concorrência do mercado interno, mas, como cabedal que é, não pode decidir, nem interferir, nem participar, enfim, do jogo corporativo. Pela rigidez da sua condição está submetido ao conjunto de homens livres, reais apropriadores do "prêmio" do seu trabalho e do seu saber.

No marco de relações corporativas de produção, o cruzamento delas com o regime de trabalho escravo implica maiores dificuldades e limites no exercício, na experimentação e no aperfeiçoamento dos homens de origem negra. À hierarquia dos *mestres, oficiais e aprendizes* se misturam as categorias de homens *livres, escravos e alforriados* ou *(libertos);* de *brancos, negros e crioulos, pardos ou mulatos,* e mais as de *"negro da terra"* ou *"negro do cabelo corredio"* – o índio, peça ou servo de administração. Na base, a classe dos *serventes,* numerosa: estes se identificam com o grosso da população escrava, com a massa da mão-de-obra colonial.

"Nas obras, doce amigo, da cadeia, trabalham jornaleiros por salário. Aqueles que carregam cal e pedra só ganham por semana meia oitava; aqueles que trabalham de canteiro ao menos ganham cada dia um quarto. Tem pois, certa mocinha quatro negros que apenas são serventes; mas o chefe ordena que na féria, se lhes pague a quarto os seus jornais, e creia, amigo, que ainda não consente se descontem os muitos dias que nas obras faltam".

Nessa passagem sobre as obras da cadeia pública de Ouro Preto-MG (hoje Museu da Inconfidência), o poeta Tomás Antônio Gonzaga nos mostra que, além dos regulamentos e taxações dos ofícios, existe o arbítrio claro, direto, do poder. O trabalho bruto nessa obra era feito, diz Gonzaga, pelos quilombolas apanhados e pelos "galés", presos obrigados a trabalhos, geralmente mulatos e pretos

(*) Essa e as demais citações documentais deste artigo têm a sua grafia atulizada. Todos os grifos são meus (JBT).

forros. E foram ainda coagidos a trabalhar os brancos pobres tidos por "vadios". (3)

E o que diz a respeito das artes e ofícios a nossa literatura sobre a arte, a economia e a sociedade colonial? Quase toda ela, mesmo a mais recente, vem repetindo que o regime corporativo não vingou aqui na Colônia devido à existência do trabalho escravo em larga escala. Concluindo por um afrouxamento da disciplina e do rigor característicos das corporações da Metrópole, os autores determinam, como causa, a rejeição do trabalho manual por parte do homem branco livre ou então à concorrência oferecida aos homens de ofício à medida que se encontram escravos qualificados nas mãos de mestres e, pior ainda, à concorrência potencial dos inúmeros escravos em mãos dos senhores rurais. Ora, essas análises deixam exatamente de verificar a dinâmica desse tipo de trabalho – o artesanato urbano – numa economia colonial, o que implica buscar as articulações entre o regime corporativo e o regime de trabalho escravo. Sem esquecer que entre a escravidão e a corporação se instala a manumissão, cuja cor predominante é parda: a manumissão, feita por motivos vários (mais freqüente a que é paga pelo próprio emancipante), é um fato no Brasil-Colônia.

As relações corporativas, bem como as corporações, se estabeleceram no Brasil:
"pela erecção desta Vila, criação dela e seus ofícios para melhor regulamentação dos povos, se havia determinado a criação dos juízes dos ofícios mecânicos, para exame e aprovação dos oficiais deles" – Câmara da Vila de Paracatú do Princípe, Minas Gerais, 1800. (4)

Nas vilas e cidades coloniais o Senado da Câmara, aplicando as justiças del Rei e administrando o seu território, fazia valer a legislação corporativa. Os oficiais de ofício com carta de examinação, com *"selos de Mestre"*, elaboravam os Regimentos de Ofício. Para os vereadores tinha importância sobretudo a taxação de preços dos produtos e serviços usuais. (5)

No seu conjunto a regulamentação tratava sempre, conforme o resumo de Maria Helena Flexor, de:
- eleição de juízes, escrivães e mordomos da bandeira do ofício;
- abertura de lojas ou tendas, condições de exploração, fiscalização, preços e salários;
- condições de exercício profissional: examinadores, examinados, matéria de exame, categorias; produção e processos adotados;
- sanções de caráter monetário, penal e impeditivo de exercício de direito.

A "governança" dos mesteres – os juízes – era eleita pelos oficiais examinados e provisionados, mas só aqueles "Oficiais dos Ofícios que costumam ser eleitos para Mestres". (6) Depois, eram providos no cargo por Provisão do Senado da Câmara, pelo prazo de um ano. Os juízes é que regulamentavam as condições de exercício profissional, examinando candidatos e passando a eles provisão por seis meses ou por um ano. Podiam reprovar o candidato uma ou mais vezes. As corporações costumavam exigir que se fizesse exame nas obras "mais principais, e dificultosas" do ofício, "com vigor e aperto necessário". (7) Deviam fiscalizar tendas e lojas, fazer vistorias e avaliações de obras. Eram louvados (escolhidos) pela Câmara, por particulares e – lembremo-nos das relações de propriedade (o escravo por exemplo, é propriedade) – louvadas pelo juízo ordinário ou de órfãos, pela Lei, enfim. Para tudo isso um juiz de ofício recebia a devida remuneração. Ele devia saber ler, escrever e contar. E ser livre.

No exercício dos ofícios mecânicos, repita-se, o escravo é subalterno à corporação. Está impedido de ter o seu aprendizado legalizado por ela. E seja qual for o grau de habilidade adquirido, ele, negro ou mulato, não pode, quando a corporação do ofício assim o quiser, ser examinado pelo juiz. Aliás, *"não poderá ser admitido ao dito exame negro de qualidade alguma, até mesmo forro"*. O pardo forro também não, a não ser *"que seja forro pelo pai assim o permitir"*. (8)

Haverá brechas, não muitas, aqui ou ali, nesse momento ou naquele, mas os mecanismos de controle são poderosos, estão sempre presentes, sempre à mão para serem utilizados. Fora da corporação, no interior do mercado de trabalho escravo, há indícios de existir a relação mestre-oficial-aprendiz. Apenas o pardo forro ou livre – e em condições muito especiais – irá alcançar o cargo de juiz de ofício. Apenas ele irá portar o título de mestre em ofícios de branco, junto à corporação.

O fato é que o negro e o mulato – sobretudo este – participaram em grande escala nas artes e ofícios coloniais, isto é, dentro de determinada divisão social e técnica do trabalho. As análises sobre as corporações que deslocam o eixo da investigação desse núcleo – a produção social corporativa – acabam por afirmar que "muitos negros e crioulos tornaram-se mestres de ofícios" e que "nas cidades coloniais encontravam-se artesãos livres, mas a grande maioria de aprendizes e oficiais era escrava". (9)

Embora chame a atenção sobre *"o desconhecimento das características do trabalho livre em nossa terra"* (10), há autor que não hesita em afirmar que "a maior parte dos construtores de igrejas, escultores de imagem, mestres de tornear e dourar, era constituída de pardos". (11)

Quem, como e por que? Perguntas que merecem reflexão.

Durante todo o período colonial, com maior ênfase para o século XVIII, chegam ininterruptamente da Metrópole mestres e oficiais das artes e ofícios mecânicos. Muitos desses oficiais vão aperfeiçoar-se praticando ao lado daqueles mestres. Outros brancos, filhos da terra ou vindos do Reino, sem ofício, iniciam o aprendizado, na idéia de adquirir "estado", de garantir seu sustento. Surgem os ateliês: os mestres procurando manter a sua superioridade, vão aprimorando discípulos e criando relações de dependência com os futuros oficiais, com vistas a futuros trabalhos. Os contratos de obras falam muitas vezes de mestres e "seus oficais", "seus costumados oficiais". Oficiais brancos se esforçam por abocanhar as oportunidades. O grau de conhecimento e a habilidade técnica representam valor monetário. Usar de ofício não era certamento apanágio de "nobreza", mas podia até dar lucro.

Num mercado estreito, pouco elástico, a maioria dos oficiais livres não procurava ser examinada pela corporação e nem tirava licença junto ao juízo do ofício. Preferia se garantir trabalhando a jornal para algum mestre ou fazendo parceria com oficiais licenciados. Em 1738, os oficiais jornaleiros de Ouro Preto se recusam a tirar licença para exercerem suas atividades, alegando que no Reino os dessa condição não tiram licença, só os oficiais que trabalham em suas casas e em suas lojas. (12)

Um mestre só de dourar, "e não de pintar, e costumado a Rematar várias obras de pinturas, e douramento, se vale para as concluir de convidar alguns oficiais de pintor para nelas trabalhar pela sua arte por ajuste que com eles faz além de outras obra que (...) ajusta com seus

(2)- LANGHANS, Franz-Paul. *As Corporações dos Ofícios Mecânicos – Subsídios para a sua História*. Lisboa, Imprensa Nacional, vol. I, 1943, pág. 267.

(3)- GONZAGA, Tomás Antônio. *Poesias e Cartas Chilenas*. Rio de Janeiro, MEC/INL, Obras Completas-I, 1957, págs. 216-217.

(4)- MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas dos Séculos XVIII e XIX em Minas gerais. Rio de Janeiro*. Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, nº 27, vol. I, 1974, pág. 104.

(5)- FLEXOR, Maria Helena. *Oficiais Mecânicos da Cidade de Salvador*. Salvador, Prefeitura Municipal – Depart. de Cultura, Museu da Cidade, 1974, pág. 18.

(6)- Idem, ibidem, pág. 29.

(7)- LANGHANS, Franz-Paul, op. cit.

(8)- FLEXOR, Maria Helena, op. cit., pág. 44.

(9)- SALLES, Vicente, Artesanato, In Zanini, Walther, (org). *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, 1983, vol. II, págs. 1.041 e 1.046.

(10)- SCARANO, Julita. *Devoção e escravidão: a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos no Distrito Diamantino no século XVIII*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura/Comp. Editora Nacional, 1975, pág. 24.

(11)- Idem, Ibidem, pág. 128

(12)- VASCONCELLOS, Salomão de. Ofícios Mecânicos em Vila-Rica durante o século XVIII. In *Revista do SPAHN, MES, nº 4*, Rio de Janeiro, 1940, pág. 344.

donos sem arrematação". (13) Os próprios oficiais se dedicavam a pequenos trabalhos ajustados sem mediação de terceiros.

A grande maioria das igrejas construídas no Brasil até o último quartel do século XVIII, mesmo aquelas pertencentes às irmandades de negros "de nação", de crioulos, de mulatos, de cativos ou forros, tiveram como mestres planeadores ou executores dos edifícios, talhas, esculturas, pinturas e mobiliário, homens brancos. E o percentual de brancos, assim oficiais como discípulos, que os assistiam como "camaradas" era altamente significativo. No rol dessas igrejas entram ainda as capelas de arraiais e fazendas e os altares, mais alfaias de culto que os homens "de cor" tiveram nas igrejas paroquiais e conventuais. (14) Evidentemente, quando a demanda de uma obra não conseguia ser suprida apenas por oficiais brancos, se empregavam oficiais escravos. O jornal recebido pelo escravo era o mesmo que nas mesmas circunstâncias se pagava a um homem branco, a um homem livre. A diferença é que o jornal do escravo ficava para o seu senhor. Além dessas obras de igrejas, também nas obras públicas e nas de residências de gente de certas "posses", a concepção, a direção e a execução era geralmente assegurada, a remuneração era primordialmente assegurada a artífices brancos.

O único grupo de oficiais "de cor" livres, constituindo a "camaradagem" do mestre e em obra de igreja "branca" cujos nomes são conhecidos até o momento, são "os costumados oficiais" do Mestre Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, mulatos como ele. Foi em 1781, na obra das grades do corpo da Igreja e do coro, púlpitos e acampamento, na Carmo de Sabará-MG: José Rodrigues da Silva, Joaquim José da Silva, Tomás José Velasco e José Soares da Silva.(15)

A supremacia de mestres e oficiais brancos continuou até fins do XVIII, salvo no que diz respeito às obras em igrejas de irmandades de indivíduos de cor parda. Há artífices mulatos cuja habilidade é reconhecida pelos mestres brancos, que os requisitam, nesses anos finais do "século do ouro", como mão-de-obra para trabalhos periciais. O oficial de escultor Teodósio Bernardo da Fonseca, o filho, foi chamado lá por 1783 para trabalhar com o famoso carpinteiro e entalhador ouro-pretano Luís Pinheiro Lobo que o ocupou "a fazer de talha umas garras para um armário para a casa da junta, e fazenda Real".(16)

Luís Pinheiro Lobo tinha dois escravos oficiais do seu ofício de carpinteiro, ambos mulatos. Aliás, os artífices cativos são bastante numerosos e há mais pardos do que negros. E nem sempre seus donos eram oficiais mecânicos ou, então, do mesmo ofício que eles. Podem ter sido mandados ensinar pelo seu senhor, como aquele Lourenço mulato, oficial de carapina, escravo de André de Goes que morava na vila de São Paulo, em 1687.(17) Ou podiam pertencer a um músico, como o escravo carpinteiro de um dos mais conhecidos compositores mineiros da época, o mulato Francisco Gomes da Rocha.(18) Seja como for, resta a pergunta: que tarefas esses escravos realizavam? Em princípio, funcionavam como uma extensão da força de trabalho livre, autônoma. No geral deviam executar o trabalho mais árduo ou o mais simplificado. Havia escravo "oficial de enchó", como o escravo Pedro que "trabalha em tudo", do Mestre Pedreiro Manoel de Araújo, em Ouro Preto.(19)

Há oficiais escravos pedreiros, rebocadores, carpinteiros, entalhadores, etc. Há escravos com seu "princípio de carpinteiro" ou então, como aquele mulato de 44 anos que em S. Paulo, pelo ano de 1759, ainda remunerava a seu dono com os jornais de "suas curiosidades de ofícios de carpinteiro e alfaiate".(20) Nessa mesma cidade achamos escravos negros que socam taipa. Os documentos falam de oficial crioulo rebocador, de "negros pedreiros ocupados em betumar e conservar" numa obra de encanamento de rua, ao lado de oficial pedreiro branco. Em geral os cativos auxiliavam o mestre e oficiais livres de uma obra.

Uma parte significativa dos cativos oficiais parece que era de aluguel, remunerando aqueles que viviam dos seus jornais. Mas alguns mestres tinham, de seu, dois, quatro e até seis escravos qualificados. O pedreiro e canteiro José Barbosa de Oliveira, falecido em Ouro Preto em 1810, deixou aos herdeiros cinco escravos do seu ofício de pedreiro: Custódio, João Fernandes, Manuel, João Congo e Roque Banguela. João, "solteiro de nação Rebolo", tinha 50 anos em 1771, quando morreu seu dono o mestre marceneiro João da Mota Liver. Com "os pés inchados de Erisipela" esse oficial de marceneiro foi avaliado em 32$000 réis, um preço muito inferior ao seu companheiro de casa, o marceneiro de nome Mateus, de nação Banguela, com 36 anos, cotado em 102$000 réis.(21)

O escravo negro, ou mesmo pardo, devia ter seu aprendizado no canteiro de obras. Na obra da Igreja do Carmo da vila de Santos-SP, em 1764, está o mulato Gregório, alugado por seu dono como "*oficial de carpinteiro de obras de casas e semelhantes*" (grifo meu-JBT). Já trabalhara em obras no hospício de São Bento e na dos arcos do convento franciscano da mesma vila. Os contratantes se negam a pagar ao dono o salário de oficial. Não há papéis, nesse caso, registrando o "oficialato": tudo se prova por testemunhas. Uns dizem que o Gregório ainda não está preparado para trabalhar fora do olhar do Mestre. E até que ele era menos hábil que o escravo Lino, de Domingos Viegas, ali "trabalhando para se exercitar no ofício" que "por não estar bem destro no ofício não ganhava nada". Os vários escravos que participam dessa obra, se oficiais e hábeis aprendizes davam o jornal para seus senhores, se nada ganhavam, como o Lino, representavam um investimento para seu dono. Já os braçais foram "emprestados" pelos amos por esmolas ou, segundo dizem, por devoção à Senhora do Carmo.(22)

A maioria dos escravos negros e crioulos empregados em obras eram serventes. Poucos dentre eles são oficiais e só alguns conseguiram alforria, como aquele Manuel Rodrigues de Macedo, "crioulo oficial de Carpinteiro de que vive", morador na vila de Ouro Preto, em 1789.(23)

Ao fazer seu testamento, em 1799, o Mestre Carpinteiro, Manoel Francisco de Araújo assinala que o moleque Paulo – seu escravo – "é muito bom oficial de Carpinteiro e por isso e pelo seu bom gênio, vale muito bem duzentos mil réis e o escravo Pedro (Angola como o outro) também é bom oficial de enchó e trabalha em tudo, estando debaixo do domínio de pessoa que o não deixe sair do trabalho por ser acostumado a embriagar-se e assim mesmo vale bem cem mil réis". Declara ainda que os ditos seus escravos "deverão trabalhar nas obras dos altares (da Carmo de Ouro Preto) até se findarem debaixo de boa administração de quem as fizer". O Mestre Manuel arrematara a obra dos seis altares da Carmo em 1784, com a condição "de meter a sua custa entalhador capaz."(24)

O Mestre Manuel tratou do destino dos seus oficiais escravos, recomendando: "se o meu testamenteiro, e herdeira quiserem no fim da obra e lhe parecer bom, se eles obedecerem e o merecerem, passei-lhes *papel de quorte* por algum tempo, no preço por cada um valer e farão, e quando não, disporão deles como lhes convier." Papel "de quorte" era o quartamento, o estatuto de semi-liberto, por vontade do senhor, tempo em que o escravo devia amealhar para si para pagar o seu preço. Os crioulos e negros quartados aparecem a toda hora "disputando a sua liberdade" para, findo o prazo estabelecido, escaparem de ser "puxados a cativeiro", "chamados a cativeiro", "conduzidos ao cativeiro", por força dos herdeiros, por força da lei. Os herdeiros chegam até a tomar à força os instrumentos de trabalho deixados aos escravos quartados, impedindo-os de trabalhar... e ganhar! Isso aconteceu, por exemplo, com o crioulo Vitorino Gonçalves, avaliado em alto preço "por ser bom mineiro e ter luzes dos ofícios de Pedreiro e Carpinteiro."(25)

O mestrado não era normalmente atingido pelos negros, escravos ou forros. Nem o oficialato. Isso em termos da estrutura hierárquica do trabalho urbano livre. Mas há ofícios bem específicos – que não geram uma mercadoria, só serviço – em que eles são incorporados: mestre barbeiro é um deles – *"Mestre Barbeiro, sangrador, e Trombeteiro, tirador de dentes, e tudo o mais que pertence ao dito ofício."* Foi ao dono do Mestre Barbeiro Manuel Mina que a Ordem Terceira de São Francisco de Ouro Preto pagou, em 1760, para um seu escravo aprender a profissão.(26) Outro ofício em que essa situação está documentada é o de ferrador e alveitar em que Antônio Alves, "preto, escravo de Antonio Amorim Alves" é examinado e provisionado para ferrar e "sangrar somentes" em qualquer "parte pública".

O número de oficiais escravos mulatos parece ter sido sempre superior ao de negros, nos ofícios ligados às artes e à arquitetura, durante todo o século XVIII. E foi quase absoluto a partir da 2ª metade dele. Isso tanto nos grandes centros como nas pequenas vilas do Brasil-Colônia.

Como se dava o aprendizado desses homens, desses mulatos? Era diferenciado esse aprendizado? Isso devia depender da qualidade do mestre, das condições do aprendizado, seu tempo de duração, tipo de participação, tipo de experiência e, obviamente, das condições particulares do aprendiz. O mulato livre ou alforriado na pia poderia, quem sabe, ser admitido a um convívio mais largo com o mestre, ter a proteção especial dele, por afinidade, parentesco ou paternidade. O maior domínio do ofício poderia advir do ajuste feito com o mestre pelo pai de cor branca, pelo padrinho, por um protetor qualquer.

Os artífices mulatos livres, uma vez tidos por oficiais do ofício, que tipo de participação tinham junto a um mestre? Sozinhos, que trabalhos ajustavam? Quais as características de suas obras? Pintores como José Corrêa de Barros, "Homem Pardo", ou Manuel José de Souza, "pardo forro", que viviam em Ouro Preto em 1772, são chamados a testemunhar fatos relativos a obras de pintores brancos, "por ver" ou "ouvir dizer."(27) Que atividades tinham? Ajustavam a fatura de ex-votos? Encarnação de imagens? Pintavam as varas com que marchavam os dirigentes das corporações e da administração pública? Oleavam portas e janelas? Pintavam placas devotas como aquelas mineiras bastante divulgadas do Bom e do Mau Ladrão? Tudo por investigar, muitas evidências. De qualquer forma, disputavam o mercado, ou certa faixa de merca-

do, em meio aos entraves corporativos. Como poderiam eles, nesse tempo, fazer frente aos vários jovens pintores brancos que andavam pelas Gerais, disponíveis para atender a quem os chamavam e irem aonde os chamavam, prestigiados pelos mestres de nomeada, brancos também?

Poucos são, enfim, os mulatos livres que são companheiros dos mestres brancos nos canteiros de obras. Eles trabalham principalmente nas construções residenciais, na produção de equipamentos domésticos, esse último ramo expressando uma faixa mais ampla de consumo, abrindo o leque de possibilidades aos mestiços. É nas pequenas vilas e arraiais, porém, que eles predominam exercendo ofícios. Ou moram no local ou vão lá ajustados para uma obra de pintura, de talha, etc.

Entre os artífices mulatos, poucos são os que atingem aquela perícia atribuída a tantos oficiais brancos. Só individualmente é que eles conseguem se afirmar no meio dos brancos. Como grupo eles são inferiorizados pela ordem estamental e escravista. Só indivíduos excepcionais, dentre eles, chegam a oferecer concorrência – circunstancialmente – aos mestres brancos, rompendo a malha praticamente impenetrável que as relações sociais vigentes teceram. É um Manuel da Cunha, o pintor, no Rio de Janeiro. É um Joaquim Tebas, mestre pedreiro da cidade de São Paulo. Ainda assim, parece que é dentro de circunstâncias especiais, como aquelas que teriam favorecido um Mestre Valentim, um Aleijadinho, nascidos de mulher forra ou não, alforriados "na pia" ou não, cujos pais brancos excederam na maestria do ofício ou deixaram a marca da sua riqueza.

Mestre Valentim era filho de "um fidalgote português, contratador de diamantes". Manuel da Cunha, ainda cativo foi levado a estudar pintura na corte lisboeta; na volta, diz a crônica, alcançou a alforria. O Tebas, o mulato Joaquim Pinto de Oliveira, era escravo de um mestre pedreiro bastante conceituado em Santos-SP. Seu senhor, Bento de Oliveira Lima, muda-se depois para São Paulo. E ali morre, repentinamente, em 1769, quando, com Tebas a seu lado, fazia o frontispício da Sé. Em 1776 Tebas alcança sua alforria, pagando com seu trabalho. E já passa a assinar como mestre. Nesse ano está concluindo a obra do frontispício da Igreja dos Terceiros do Carmo de São Paulo. É o único oficial de pedreiro com maestria do ofício, disponível na cidade. Mas se resguarda. Consegue que os Terceiros se obriguem "a não admitir outro Pedreiro em Lugar de Mestre". O seu valor como escravo é espantoso para a época; enquanto que os preços mais altos de oficiais escravos na sua faixa etária ficam na média de 150$000 réis, ele é avaliado em 400$000, em 1769! Estava com 36 anos de idade. O Tebas e o Cunha são os únicos casos documentados de artistas proeminentes que se desenvolveram ainda na condição de escravo.(28)

Circunstâncias especiais também viveu a vila de Itu-SP (e a Capitania de São Paulo) – uma "sacra fúria artística", diz Mário de Andrade – onde o mulato Jesuíno de Paula Gusmão, depois o religioso Jesuíno do Monte-Carmelo, deixou sua marca como pintor, músico e arquiteto.(29)

De outros, muito conhecidos pelas suas obras, quase nada se sabe. Na Bahia são conhecidos os pintores mulatos José Teófiio de Jesus e Veríssimo de Freitas. Ambos eram protegidos do grande mestre José Joaquim da Rocha. Trabalhavam sempre juntos. Teófilo foi mandado aperfeiçoar-se em Lisboa, às expensas do Mestre. Por outro lado, "em alguns templos, Rocha pintava o teto e Veríssimo se encarregava dos painéis do centro; em outros dava-se o contrário".(30) E só. No caso do magnífico escultor baiano Francisco das Chagas, o Cabra (cabra é o pardo escuro), faltam quaisquer referências biográficas.

A participação do mulato nas artes e ofícios foi maior nos centros de grande escravaria, de vida comercial mais pujante, como Recife, Salvador, Rio de Janeiro e Ouro Preto. Nesse contexto, a antiga Capitania das Minas Gerais foi que acolheu o maior número de mulatos artífices entre os trabalhadores urbanos da época colonial brasileira. Uma porção deles alforriados ou livres de nascimento. Essa concentração tem uma data: a 2ª metade do século XVIII. E corresponde a uma outra concentração, nunca antes vista na Colônia: uma rede volumosa e homogênea formada por núcleos como São João Del Rei, São José do Rio das Mortes (Tiradentes), Ouro Preto, Mariana, Sabará, Serro, Tijuco (Diamantina) e muitas outras vilas e arraiais.

Até mesmo num contexto excepcional como o das Gerais, vale como regra a tal supremacia dos artífices brancos nas obras magnificentes de toda a sorte, realizadas nas igrejas de brancos que se edificam, se reformam, se reedificam, se consertam. O que não impede que aflorem artífices, "de cor" tão hábeis e originais, que transcendam as condições vigentes na Colônia. Esses são pouquíssimos, de acordo com a documentação já levantada em irmandades, paróquias, cartórios e administrações públicas.Talvez possam ser contados nos dedos. Antônio Francisco Lisboa é exceção.

Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, é singular. No conhecido registro de fatos notáveis que redigiu por ordem régia em 1790, o 2º vereador de Mariana, Joaquim José da Silva, o Aleijadinho aparece como "o novo Praxíteles", o artista que "honra igualmente a arquitetura e a escultura (...) Superior a tudo e singular nas esculturas de pedra em todo o vulto ou meio relevado, e no debuxo de ornatos irregulares do melhor gosto francês". E arremata: "Tanta preciosidade se acha depositada em um corpo enfermo". (31) Sua traça está presente nas ricas e brancarronas ordens terceiras de N. S. do Carmo e de S. Francisco de Ouro Preto, São João Del Rei e Sabará; em alguma igrejas matrizes e, fundamentalmente, no exterior do Santuário do Bom Jesus, em Congonhas do Campo.

Titulado "Mestre", o hábil oficial de carpinteiro Manuel Rodrigues Graça disputa trabalho aos brancos desde o começo da década de 1770. Antes disso, ele se encarregara de muitas obras de carapina na nova Igreja de São José dos Pardos de Ouro Preto onde servira como tesoureiro. Em 1773 é o Mestre das obras da Casa da Junta e Real Fazenda. Executa como mestre arrematante, as obras de madeiramento na S. Francisco de Assis, entre 1775-1784. Mas os trabalhos mais volumosos, mais regulares, ele os executou nas igrejas de pardos e de crioulos – São José e Mercês e Perdões.

Outro artífice que ganhou certa evidência nas obras de carpintaria foi Romão de Abreu, nascido em Mariana, filho de Mônica dos Prazeres e de "pai incógnito." Mestre Romão arremata obra de seu ofício na Carmo de Ouro Preto (forro do corpo da capela, portas das torres e porta principal). Em Mariana trabalha proficuamente: Carmo, Sé, São Francisco de Assis, Mercês. Era também muito procurado para a fatura de castiçais credências, mesas, guarnições de portas e janelas, etc. Morreu em 1798. Nesse mesmo ano ajustara com os arrematantes das obras da Casa Capitular

(13)- Ouro Preto, Cartório do 1º Ofício, Casa do Pilar, cód. 185-2535, 1772.

(14)- SMITH, Robert G. *Igrejas, casas e móveis: aspectos de arte colonial brasileira*. Recife, MEC/SPHAN/USP, 1979; TRINDADE, Jaelson Bitran. *Irmandade, escravidão e mestiçagem*. São Paulo, Boletim do Centro de Pesquisas da História da Igreja no Brasil – CEPEHIB, ano III, nº, 1981, págs. 6-10.

(15)- PASSOS, Zoroastro Vianna. *Em torno da História do Sabará*. Publicações do SPHAN, MES, nº 5, Rio de Janeiro, 1940, págs. 149-150.

(16)- Ouro Preto, Cartório do 1º Ofício, Casa do Pilar, SPHAN/FNPM, cód. 33-371.

(17)- DAESP – Divisão de Arquivo do Estado de São Paulo, ordem 496, inventário de Isabel Ribeiro, 1687.

(18)- CURT LANGE, Francisco. *História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais - II: A Irmandade de São José dos Homens Pardos ou Bem Casados*. Ouro Preto, Anuário do Museu da Inconfidência, VI, SPHAN, 1979, pág. 60.

(19)- MENEZES, Ivo Porto de. *Manuel Francisco de Araújo*. Rio de Janeiro, Rev. do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, nº 18, 1978, pág. 100.

(20)- DAESP, ordem 637, 1º Ofício, doc. 13972, 1759.

(21)- DAESP, ordem 654, 1º Ofício, doc. 14153, 1771.

(22)- DAESP, ordem, 3563, Autos Cíveis, doc. 2862, 1764.

(23)- Ouro Preto, Cartório do 1º Ofício, Casa do Pilar, SPHAN/FNPM, cód. 59/2155, 1791.

(24)- MARTINS, Judith, op. cit., I, pag. 56.

(25)- Ouro Preto, Cartório do 1º Ofício, Casa do Pilar, SPHAN/FNPM, cód. 182-2491, 1806.

(26)- Idem, ibidem, cód. 203-2839, 1760.

(27)- Ouro Preto, Cartório do 1º Ofício, Casa do Pilar, SPHAN/FNPM, cód. 185-2535, 1772.

(28)- DAESP, ordem 3590, Autos Cíveis, doc. 2679, 1777; ordem 668, doc. 14307, inventário de Bento de Oliveira Lima, 1769. Em São Paulo, a renda anual de um oficial de carpinteiro, nessa época, ficava em torno de 100$000 réis.

(29)- ANDRADE, Mário de. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo. São Paulo*, Martins, 1963, pág. 16.

(30)- QUERINO, Manoel Raymundo. *Artistas Bahianos*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1909, págs. 35-38.

(31)- VASCONCELLOS, Sylvio de. *Vida e obra, de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*. São Paulo, Companhia Editora Nacional/MEC, 1979.

(32)- ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. A Pintura Colonial em Minas Gerais. *In Revista do PHAN, MEC, nº 18*, Rio de Janeiro, 1978, pág. 37.

(33)- Idem, ibidem, pág. 37.

e da Cadeia de Mariana, Arouca e Bacelar, a execução de diversos trabalhos.

O pintor Manuel Ribeiro Rosa é o pintor mulato que se destaca nas últimas décadas do século XVIII mineiro. Era de Mariana, filho de Rita Ribeiro, "preta forra". Os trabalhos que realiza, porém, nas igrejas "brancas" de Ouro Preto, são de menor importância.(32) Seu trabalho de peso, que o faz conhecido, é executado na S. José dos Pardos e na Rosário dos Pretos da mesma cidade.

Os poucos mestres entalhadores ou pintores mulatos que se destacam, conseguem se afirmar num mercado muito estreito, o "mercado de cor", ou seja, nas igrejas das irmandades de negros e mulatos. Aí realizam as "obras finas" e as obras "de vulto." Não que esse "mercado" seja monolítico, mas eles vão ter exclusividade. Predominar.

No fabrico das alfaias e móveis da S. José predominam os artífices mulatos, especialmente o imaginário e escultor Garcia de Souza. É curioso observar, entretanto, que na documentação levantada pelo Cônego Trindade há apenas uma indicação de pagamento. Há também um escultor, chamado Teodósio Bernardo da Fonseca, pai de outro escultor do mesmo nome. Teodósio, o pai, serviu por muito tempo de procurador da Irmandade.

O caso da São José dos Pardos é similar ao da Igreja dos Pardos de São Francisco de Paula do Rio de Janeiro, onde o mulato Mestre Valentim da Fonseca e Silva realiza magníficos trabalhos de talha e onde deixa trabalhos o pintor Manuel da Cunha.

Nas irmandades de pretos e crioulos de Ouro Preto, os pardos artífices também acham ocupação. Mas nelas é maior a presença de mestres brancos.

Há pelo menos mais dois artistas mulatos que conseguem realizar obras das chamadas "principais", no tempo. O pintor José Gervásio de Souza e o entalhador Manuel Bragança. E ainda em termos de Minas Gerais, o Bragança seria o responsável pela magnífica portada da Igreja das Mercês de Cima dos Crioulos, e Gervásio, por toda a obra de pintura da Sta. Ifigênia (Rosário dos Pretos do Alto da Cruz), além da pintura e douramento de altares e encarnação de santos na Matriz do Pilar, todas em Ouro Preto. Que oficiais o auxiliaram? A pintura de Gervásio na Rosário se caracteriza pela "excentricidade da invenção e audácia do colorido" e não encontra "antecedentes nem similitudes nos legados dos pintores da Capitania mineira."(33) Mas esses dois já são homens do final do século e entrados no outro, onde vão predominar artífices mulatos e negros forros.

Um último nome. O carpinteiro Manuel José Velasco. Pardo. Irmão de S. José. Com ele os crioulos da Sta. Ifigênia ajustaram em 1784 a fatura dos novos altares. O que se sabe dele? Nasceu no Rio de Janeiro, filho de Joana Velasco "de nação mina" e de "pai incógnito." Em 1755 era carpinteiro (escravo?) de Manuel Francisco Lisboa, pai do célebre Aleijadinho. Não aparece em outros pagamentos e contratos de obras das grandes igrejas ouro-pretanas. Mas pode ter participado como oficial ajustado por um mestre.

Em resumo, num mercado de baixa concorrência como o mercado interno colonial, não vigoravam apenas os dispositivos legais corporativos; as corporações religiosas são um desdobramento das de ofícios mecânicos; elas asseguram, ainda que não de forma monolítica, uma certa clientela para os mais diferentes ofícios, formando vários "mercados." A Irmandade é um instrumento de controle e de favorecimento, é um dispositivo necessário e de certo modo eficaz, em rela-



112-A

112-A. *Manoel Ribeiro Rosa,* Esponsório de São José, s.d. Óleo s/madeira. Seminário Maior de Mariana, MG

124





114



115



116



117

113. *Baianas com jóias.* Foto Lindemann. Col. Berbert de Castro, Salvador, BA

114. *Um grupo de velhos carregadores africanos, Bahia (Brazil).* Foto Lindemann. Col. Berbert de Castro, Salvador, BA

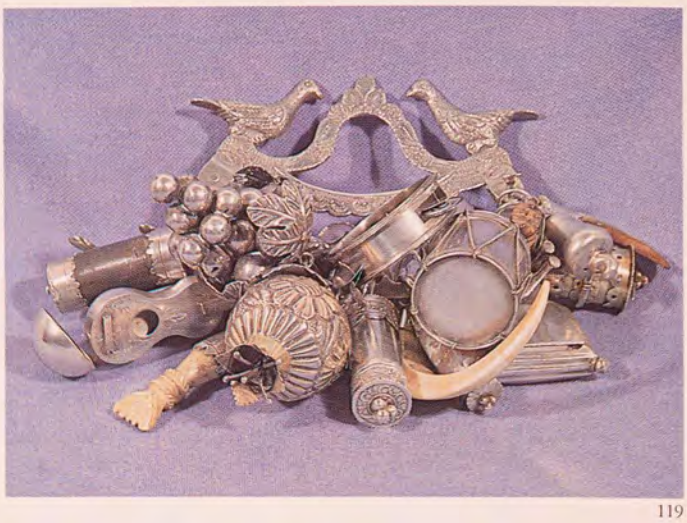
115. *Pulseiras de crioulas, tipo copo,* séc. XVIII. *Correntão de crioula com cruz,* séc. XIX. Ouro. Col. Fundação Museu Carlos Costa Pinto, Salvador, BA

116. *Correntão de crioula,* séc. XIX. Pomba e roseta. *Correntão de crioula com crucifixo relicário,* séc. XVIII. Ouro. Col. Fundação Museu Carlos Costa Pinto, Salvador, BA

117. *Colar de argolas de grilhão,* séc. XIX, Bahia. Ouro. Col. Alberto Moraes Martins Catharino, Salvador, BA



118



119

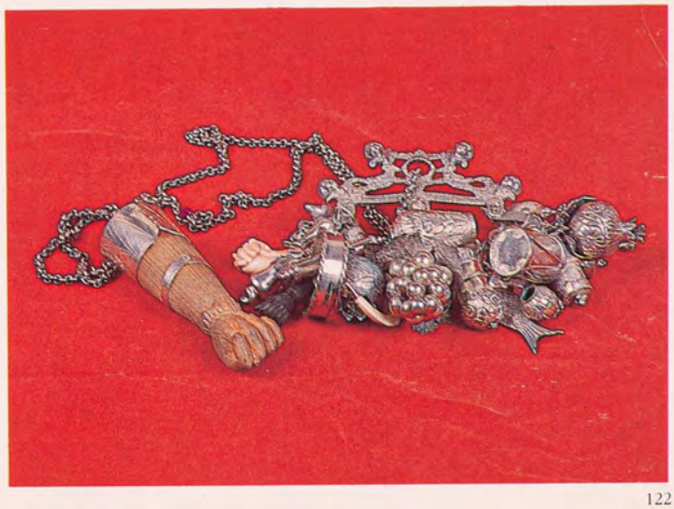


120

118. *Balangandans*, séc. XIX. Prata, coral e osso. Col. particular, SP
119. *Balangandans*, séc. XIX. Prata e marfim. Col. Ilnaldo Ribeiro, Salvador, BA
120. *Artista não identificado*, Baiana, séc. XIX. Óleo s/tela, 42 x 35 cm. Col. particular, SP
121. *Balangandans*, séc. XIX. Prata e marfim. Col. Fundação Museu Carlos Costa Pinto, Salvador, BA
122. *Balangandans*, séc. XIX. Prata, madeira e marfim. Col. Fundação Museu Carlos Costa Pinto, Salvador, BA
122-A. *Balangandans*, séc. XIX. Ouro. Col. Fundação Museu Carlos Costa Pinto, Salvador, BA



121



122



122-A



123

123. *Bonecas de pano com balangandans, pulseiras e colares.* Ouro, prata, marfim e coral. Artesanato popular baiano. Col. Alberto Moraes Martins Catharino, Salvador, BA

ção aos brancos entre si, mas, sobretudo, deles em relação aos pardos livres, em termos da vida econômica.

A função econômica desempenhada pelas irmandades já foi notada por alguns pesquisadores. Na Bahia, a pesquisa de Carlos Ott sobre a Sta. Casa de Misericórdia de Salvador indica que essa e outras irmandades davam preferência aos irmãos artífices nas obras que tossem realizar. (34) Em Minas, no caso estudado da S. José dos Pardos, "diversos irmãos, todos ou a maioria deles profissionais de categoria, vendiam à Irmandade artigos e objetos ou desempenhavam alguns serviços remunerados", como até mesmo lavagem de roupas. (35) Essas transações não deviam se restringir à relação irmão-irmandade, mas se desdobrar na relação irmão-irmão.

A Irmandade de S. José tinha muitos músicos entre os irmãos. Uma enormidade deles. Não à-toa. O século XVIII brasileiro assistiu também à ampla presença do mulato nas atividades musicais profissionais. O monopólio da música, através do mestrado da capela, só se aplicava às funções paroquiais (e às das ordens religiosas). Nos centros de maior movimento comercial, de maior população, a profusão de irmandades multiplicava o exercício da música. Mas nada de travas corporativas interferindo nesse mercado. O que torna limitada a atração que esse campo vem a exercer sobre o homem branco, como modo de vida. (36)

O mulato, livre ou forro, encaminhou-se em maior número para o aprendizado da música. Nos regimentos de linha e nas tropas auxiliares das milícias coloniais, os pardos ocupam as funções de timbaleiros e mestres da música; de trombeteiros, tocadores de tambor e pífano. E se metem também no coro das igrejas, nos cortejos cívicos e religiosos, nos tablados de teatro, com suas violas, violinos, oboés, flautas, charamelas, atabales, tímbales, rabequinhas e zabumbas.

No Recife, no Rio de Janeiro e especialmente em Minas Gerais foi bastante grande essa atuação do mulato. Em Ouro Preto, São João Del Rei e Diamantina, vilas mineiras, as orquestras dos coros de igreja e dos teatros eram quase sempre compostas desses pardos músicos.

Entre os irmãos da S. José de Ouro Preto há inúmeros "professores de música", alguns deles autores de notáveis composições que os musicólogos vêm resgatando e divulgando: Francisco Gomes da Rocha, José Emérico Lobo de Mesquita, Inácio Parreira Neves e Marcos Coelho Neto, são os mais conhecidos. Há também um José Maurício Nunes Lisboa, cujo nome faz lembrar que é de origem mineira o famoso Padre José Maurício Nunes Garcia, outro mulato, que se destacou na Corte do Rio de Janeiro. Todos aqueles músicos pertenciam a outras irmandades locais de pardos e crioulos e nelas tocavam. Nas duas grandes irmandades de pretos – Rosário e Sta. Ifigênia – não se encontra, segundo Curt Lange, "o nome de músicos proeminentes, mas nelas aparecem os tocadores de instrumentos de percussão, os buzineiros, os charameleiros, os trombeteiros e gaiteiros (...) Uma categoria diferente de pretos e mulatos escravos foi educada musicalmente pelos músicos proprietários deles, que os alugavam para tocar na cabeça das procissões e para anunciar, ao amanhecer, o dia da festividade religiosa". (37)

A intensa atividade dos pardos na Ouro Preto oitocentista fez com que eles pudessem formar orquestras, grupos bem estruturados, passando a atender o Teatro da Ópera local, além das solenidades realizadas pelo Senado da Câmara. A orquestra celestial que o Mestre Ataíde pintou no forro da nave da São Francisco de Assis é composta de anjinhos mulatos, tão mulatos como a N. S. da Porciúncula que figura no centro, cujo modelo foi Maria do Carmo Raimunda da Silva, companheira do pintor e mãe dos seus quatro filhos.

O único ofício em que o controle da participação do negro e do mulato não foi tratado apenas ao nível da corporação, foi o de ourives do ouro e da prata. O Estado português se justapõe à corporação estabelecendo travas, nesse ramo, não só aos escravos, aos homens "de cor" como aos oficiais e mestres brancos que organizam a produção artesanal. Significativamente, foi esse ofício o que concentrou, durante o período colonial, o maior número de oficiais de origem negra.

O Estado restringia o número de artífices regulamentados, o número de tendas e de oficiais empregados. Ao mesmo tempo, nessa atividade, a demanda é contínua e crescente. O trabalho artístico com o ouro e a prata transborda o espaço da religião e se esparrama pelas casas e sai às ruas. Se esparrama pelas mãos, pelos cabelos, pulsos, orelhas e colos femininos alvos, morenos e negros. Aparece também nas galas dos homens e de seus animais de sela. Os objetos de ouro e prata têm alta demanda. Quantidade, variedade na forma e na função, elementos em série. Um fabrico que exige muitos oficiais. De mestres que ensinem e que concebam as obras atentos ao gosto vigente. Do risco para o molde, do molde para a série e para novas composições. As mãos apanham o buril, o martelo, o cinzel...

No interesse da dominação colonial, de carregar o ouro para se ornar, acumular e comprar, a ourivesaria colonial é controlada. E às vezes sufocada. Mas é no interesse do mercado colonial que uma parcela do ouro e da prata devem ficar na Colônia. Entesourado, sob a forma de jóias e utensílios domésticos, o metal dá suporte aos mecanismos de compra e venda; é suporte para as operações de hipoteca-penhora, de crédito-cobrança. Mas com a lei restringindo o número de mestres, de tendas, de oficiais examinados e de aprendizes, como atender à demanda de mão-de-obra? Só preparando trabalhadores escravos, alugando-os depois a jornal, de seus senhores. Surgem negros e mulatos oficiais de ourives sem sê-lo, do ponto de vista da estrutura legal dos ofícios mecânicos. E são bastante numerosos. Nos ateliês, como fixos, ficam os mestres e oficiais brancos. Nos ateliês e na corporação onde são os juízes, escrivães e mordomos da bandeira. Em Recife, por exemplo, os ourives da prata estavam concentrados na Irmandade de seu padroeiro Santo Elói, o Bispo, e aí regulavam as coisas do seu mester.

Enfim, a Coroa quer sempre evitar o contrabando de metais preciosos, proteger o quinto real, controlar a circulação monetária, caçar a "prata falsa". E para isso algumas vezes age violentamente. Mas, no geral, tolera o excessivo número de trabalhadores empregados no ofício, trabalhadores clandestinos. (38)

Muito ouro, muito ourives. As "Faustíssimas Festas" realizadas em Santo Amaro, no recôncavo baiano, em 1760, por ocasião do casamento da Princesa do Brasil, impressionam "pelo muito ouro e diamantes de que se ornavam" as figuras dos cortejos que saíram pela vila. Os próprios ourives apresentaram uma dança de Congos em forma de embaixada, com os personagens ricamente ornados, para "gosto e satisfação" do povo, como informa Francisco Calmon, relator do acontecimento. (39)

Pelos regimentos dos ofícios (40), só os mestres examinados eram obrigados a acompanhar esses cortejos públicos; de resto deviam organizar a sua dança ou alegoria. A documentação baiana informa que os mestres desprezavam estes atos, mandando acompanhá-los os oficiais pagos a jornal. A Embaixada de Congos saída em Santo Amaro devia trazer nela os escravos do ofício. Os mestres, os juízes do ofício, a parcela de oficiais brancos, e até mesmo os mulatos, tinham que ficar à margem dessa representação conguesa, africana.

Os negros escravos, mais precisamente as mulheres, se ornavam de jóias não só em cortejos como aquele, no Reinado dos Congos. Eram inúmeras as negras e mulatas que se revestiam delas, enfeitadas por empenho das senhoras ou por gosto de seus amores. Muitas jóias eram feitas especialmente para elas, distintas das de suas senhoras. São muitos os cronistas, os predicadores e os legisladores que nos séculos XVII, XVIII e XIX chamam a atenção sobre as galas com que se cobriam as escravas. O baiano Menezes Oliva recorda ter visto em menino, na casa de seus avós, algumas ex-escravas que "vinham visitar Sinhá Velha, os braços cheios de pulseiras onde, não raro, se via a efígie de D. Pedro II, o pescoço a cair de cordões de ouro e na cintura, por baixo do pano da Costa de cores vivas, pencas e mais pencas de balangandãs." Isso foi depois da abolição. E essas mulheres conservavam aquela riqueza.

Os balangandãs que as crioulas da Bahia usavam nos dias festivos, de procissão, são as peças mais características dessa joalheria de escravas, além das pulseiras de "copo". Essas pencas de objetos, lembranças de amor, pagamento de promessas, figas, cruzes, ferraduras e outras "sortes"; frutas, animais, pandeiros, tambores, paus de Angola, cilindros ocos, os mais variados símbolos, mesclando o culto católico com cultos africanos, indicam a presença do artífice negro na oficina de ourives. (41)

Os cilindros de prata ocos que aparecem com muita freqüência nas argolas dos balangandãs, se associam aos trabalhadores escravos urbanos, como representação de liberdade: a alforria paga. Conta Menezes Oliva que os carregadores negros ficavam nas esquinas mais movimentadas à espera de serviço, "trocando língua", fazendo pequenos artefatos de uso doméstico para vender. Esses pontos tinham o nome de *canto*. No fim do dia, se conseguiam reter consigo algum percentual do ganho, guardavam pensando na alforria. Havia sempre, dentre eles, um companheiro, preto forro na maioria das vezes, que fazia o papel de agente de serviço da turma. Era ele, chamado de "capitão de canto" que guardava o que conseguia cada escravo, escondendo tudo na cavidade de uma pedra removível, em certo muro das imediações. Cada escravo tinha em mãos do *capitão* um gomo de bambu – o canudo – onde se contabilizava por incisões o dinheiro recebido. Um dia, quem sabe, as marcas desse gomo podiam indicar a quantia justa para a compra da liberdade! O canudo de prata significou, para alguns, liberdade.

O grande número de libertos marca a fisionomia dos principais centros urbanos da Colônia no fim do século XVIII, se distinguindo da crescente massa de escravos. A vida comercial toma um grande impulso no período que vai de 1796-1826, com a expansão da cultura algodoeira de exportação e o aumento da produção de açúcar, ainda que o preço desse produto tenha uma queda drástica no mercado mundial. (42) Cresce o mercado



124

124. *Aleijadinho*. Os Profetas, séc. XIX. Escultura, pedra sabão. Santuário de Congonhas do Campo, MG

consumidor, ativam-se as trocas, mas é geralmente baixo o poder aquisitivo. Os crioulos, mulatos e negros livres predominam nas atividades artesanais. (43) A abertura dos portos, em 1808, e os tratados de 1810 aceleram as mudanças internas e externas que se processam na economia colonial. A 2ª década do século XIX se caracteriza pela crescente importação de bens de consumo europeus. As corporações estão em declínio. Logo mais vão escassear os entalhadores, pintores, operários, mestres de ofício. (44)

Nesses tempos de mudança consuma-se uma grande obra. Os últimos anos de um século e os primeiros do seguinte assistem à construção do magnífico conjunto escultórico do Santuário de Congonhas do Campo em Minas Gerais pelo Mestre Antônio Francisco Lisboa e seus oficiais. Congonhas é como um divisor de águas. A última cena do século XVIII, do "século do ouro", com o rosto das serranias onde o metal brotou.

Em Minas Gerais, a decadência mineradora esvaziara os centros urbanos e enchera as zonas rurais. Uma economia agrária voltada para o abastecimento interno. E muita roça composta de brancos e libertos pobres. A lavoura comercial mineira logo vai demandar muitos escravos novos. Grande parte da população livre de Ouro Preto, Mariana e outras mais, é de pardos forros ocupados nos mais diferentes trabalhos. O "mercado de cor" cresce. Há muita troca, mas há também muita pobreza. São muitos os artífices brancos – embora já não chegasse quase nenhum profissional reinol – que se deslocam para outras partes em busca de oportunidades. Agora, os mestiços têm mais chances: alguns até serão eleitos, vez ou outra, juízes de ofício. Mas, ao mesmo tempo, escasseiam as grandes obras de arquitetura, talha e pintura. Os templos também já estão bem servidos de alfaias. As grandes "fábricas" ou ferramental de obra, às quais se agregavam os oficiais brancos e em que se apoiava a organização corporativa, vão diminuindo, vão se fragmentando. Em 1824, a 1ª Carta Constitucional da nova nação, outorgada pelo Imperador, determina o fim das corporações de ofício, seus juízes, escrivães e mestres.

(34) OTT, Carlos. *A Santa Casa de Misericórdia da Cidade de Salvador*. Publicações da DPHAN, MES, nº 21, Rio de Janeiro, 1960, pág. 25.

(35) CURT LANGE. Francisco, op. cit., 1979, pág. 23.

(36) CURT LANGE, Francisco. Documentação Musical Pernambucana. In *Revista Barroco, nº 9*, Belo Horizonte, UFMG, 1977, págs. 7-52; TRINDADE, Jaelson Bitran. Música colonial paulista: o grupo de Moji das Cruzes. Rio de Janeiro, *Revista do PHAN*, MEC, nº 20, 1984, págs. 13-24.

(37) CURT LANGE, Francisco, op. cit., 1979, pág. 14.

(38) BARDI, Pietro M. *Arte da prata no Brasil*. São Paulo, Banco Sudameris Brasil S.A., 1979, págs. 42-46.

(39) CALMON, Francisco. *Relação das faustíssimas festas*. Rio de Janeiro, MEC-SEC, fac-símile da edição de 1762, 1982.

(40) FLEXOR, Maria Helena, op. cit.

(41) MENEZES DE OLIVA. Tentativa de classificação dos balangandãs. In *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, 1941, págs. 40-41.

(42) SINGER, Paul. *Desenvolvimento econômico e evolução urbana: análise da evolução econômica de São Paulo*, Blumenau, Porto Alegre, Belo Horizonte e Recife. São Paulo, Editora Nacional/EDUSP, 1968, págs. 280-285.

(43) MOTA, Carlos Guilherme. *Nordeste 1817: estruturas e argumentos*. São Paulo, Perspectiva, Ed. da Universidade de S. Paulo, 1972, pág. 120.

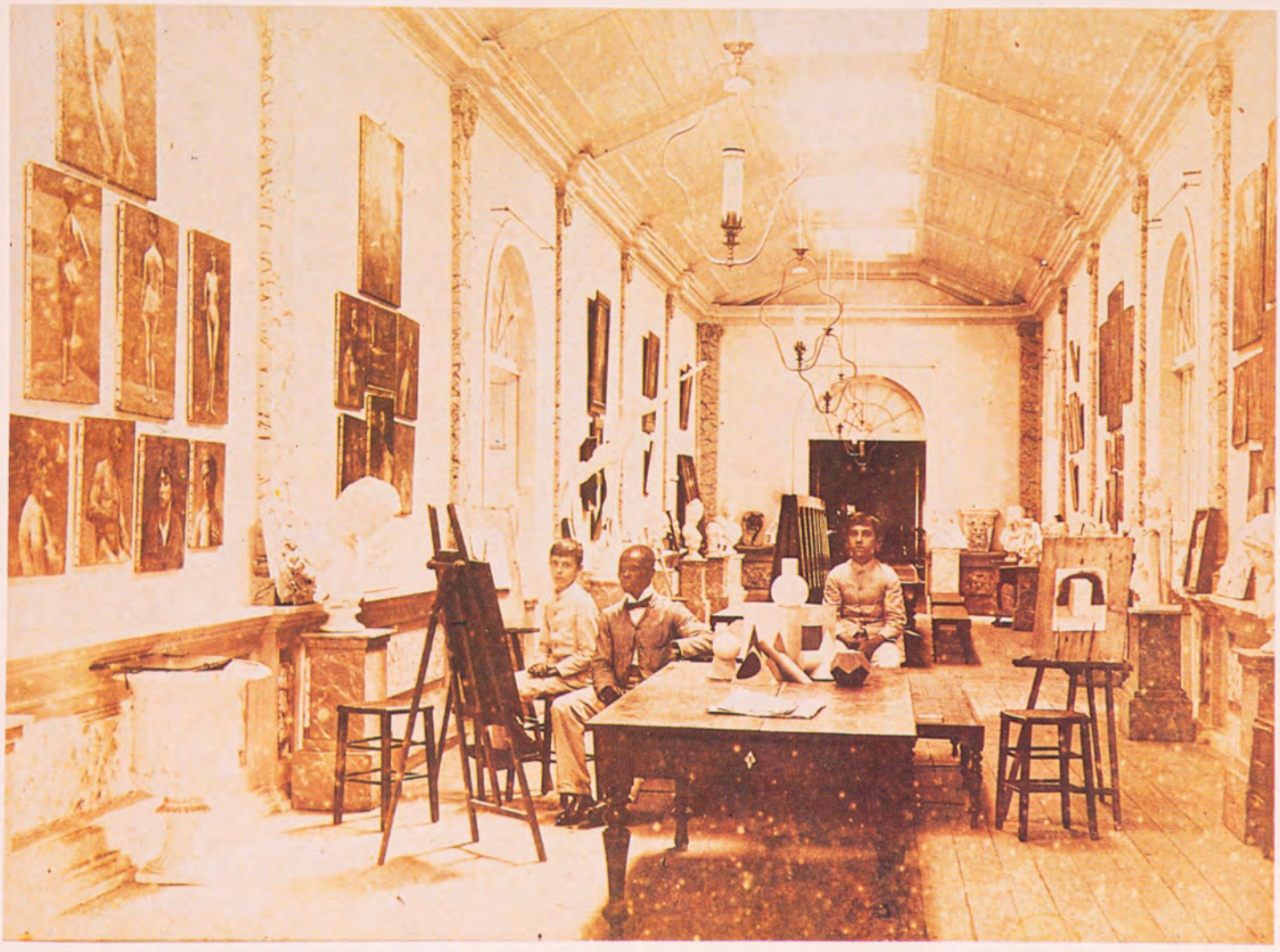
(44) ANDRADE, Mário de, op. cit., pág. 42.

II

O SÉCULO XIX – A ACADEMIA E OS ACADÊMICOS

Luiz Marques
O Século XIX, o advento da Academia das Belas Artes e o novo estatuto do artista negro
página 133

Vicente Salles
Crispim do Amaral
página 163



125

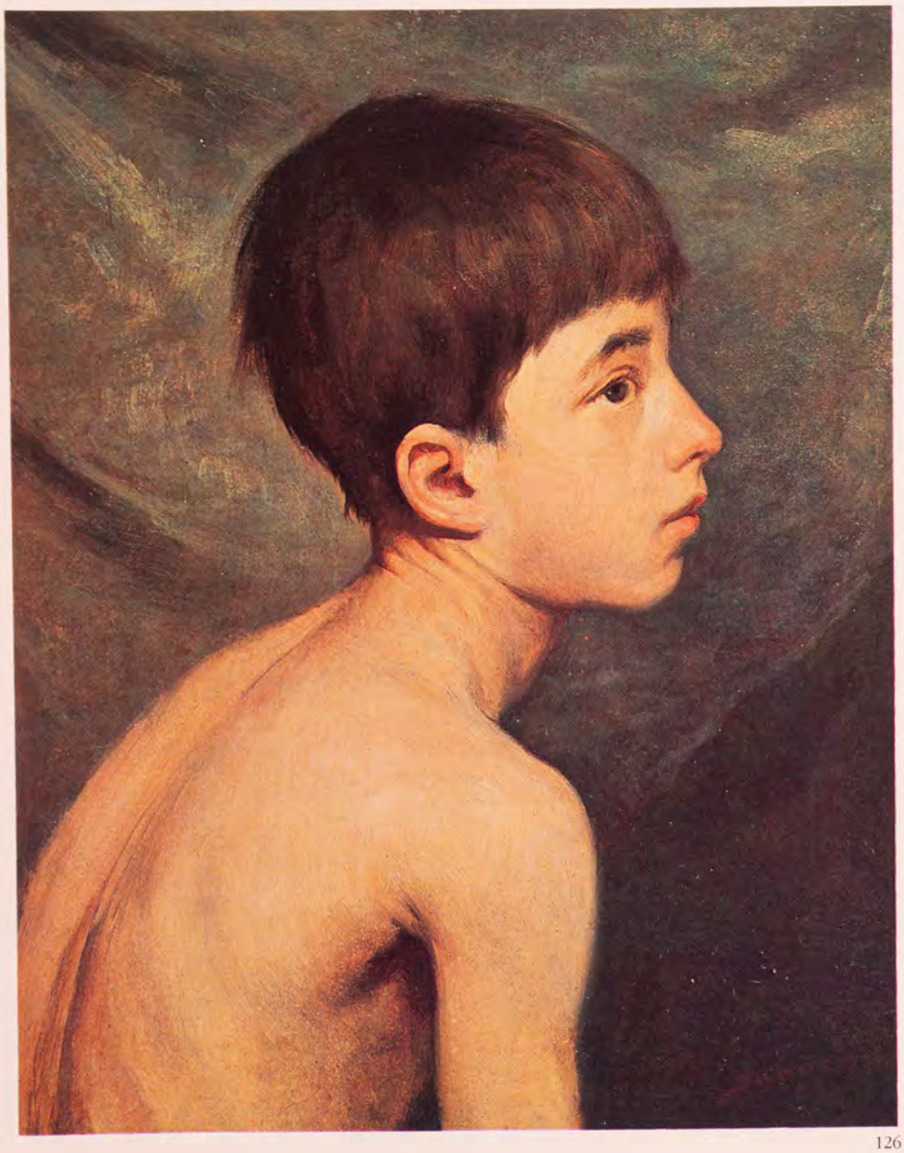
125. *Liceu de Artes e Ofícios,* Salvador, BA, final do séc. XIX. Vê-se na foto o pintor Antonio Rafael Pinto Bandeira entre dois discípulos. In: Pietro Maria Bardi. *New prophile of Brazilian arts,* São Paulo, Kosmos, 1970

126. *Antonio Rafael Pinto Bandeira,* Retrato do aluno Conceição, 1891c. Óleo s/tela, 50 x 41,5 cm. Col. particular, SP. O modelo se acha retratado na foto anterior

O Século XIX, o advento da Academia das Belas Artes e o novo estatuto do artista negro.

Luiz Marques

Para Alexandre Eulálio, em memória.



126

Situar o homem negro ou mulato no Oitocentos brasileiro não parece tarefa fácil quando, desde logo, o próprio período aguarda caracterização susceptível de maior consenso e, em seguida, quando o artista negro não parece dele participar de maneira artística ou sociologicamente específica. Tentemos, assim sendo, sopesar previamente ambas as dificuldades.

Releva notar, quanto à primeira, que se não tem hesitado intentar processo à Missão Francesa de 1816, imputando-lhe a responsabilidade, seja pelo estroncamento de uma rica tradição barroca "local", seja pelo derrubamento da mais ou menos complexa estrutura artesanal na qual se organizavam as diversas mestranças produtoras de imaginária sacra.

É lícito descobrir neste desapreço não tanto o resultado de uma análise histórico-artística equânime, quanto a aplicação de um modelo de crítica da cultura no qual as "importações" artísticas são sempre adulterantes, amblóticas, truncadoras de um desenvolvimento cultural endógeno, irremissivelmente sacrificado? Provavelmente. Tornado em "caso", o advento da Missão acabaria então por se oferecer presa fácil de uma certa palinfrasia nacionalista, como o primeiro de uma série histórica desastrosa, ao cabo da qual muito pouco restaria da espontânea criatividade do artista brasileiro. Com o que, aguça-se, ato contínuo, o interesse pelas formas de resistência através das quais a cultura espontânea, nacional e popular subsiste "irredutível", nos interstícios do projeto dominante, para se passar expeditivamente à apreciação de outro "caso" qualquer, em cujo seio se detectem os mesmos indefectíveis fermentos. Graças ao fervor de uma tal metodologia histórica, desabusada e reparadora, surgiria, ainda que tardio, por sob a cortina de fumaça da história institucional, o precioso lençol freático da autêntica cultura brasileira...

Os fatos, entretanto, nem sempre autorizam a empresa estrênua, acima referida. Ao menos em se tratando de história da pintura no Brasil do Século XIX, e isto por várias razões que não cabe aqui senão passageiramente assinalar.

A intervenção francesa, em primeiro lugar, não pode ser entendida a partir do modelo europeu. As Academias no Século XVII efetivamente desempenharam uma função normativa em meio a uma cultura figurativa magnificamente mobilizada pelos desdobramentos do caravagismo, isto é, de uma nova pintura de *valores*, que se tratava de reconduzir à lição rafaellesca, florentina em suma. E ainda aqui – não há que se iludir com oposições simplistas – o embate se dá entre poéticas igualmente fecundas, pois o ideal clássico do Seicentos Europeu, de Poussin à Gaspard Dughet, tendo resistido às tempestades romântica e courbetiana do Século XIX, revive hoje com força persuasiva incomparável. Ora, o Brasil do primeiro quarto do Século XIX apresenta um quadro mental e artístico diferente... Por mais que nossos pintores barrocos estejam ainda por merecer es-

tudos circunstanciados – carência tanto mais alarmante perante a incúria a que estão relegados os vestígios desse patrimônio – não parece prudente afirmar que constituíssem uma cultura formal cujos desdobramentos potenciais, não fosse a agressão acadêmica, teriam sido capazes de levar a pintura no Brasil para além dos impasses em que a mantinha nossa posição no sistema colonial. Ao contrário, no Brasil, e em que pese o caráter áulico à lembrança do qual, hoje, inevitavelmente sorrimos, o programa pedagógico e didático dos diretores da Academia das Belas Artes, até ao menos o mandato de Araújo Porto-Alegre em meados do século, pautou-se por uma consciência aguda da "necessidade de levantar o nível cultural do ambiente", como bem notou num texto admirável Alexandre Eulálio, ajuntando: "ensino que procuraria fornecer, dentro das insuperáveis deficiências do ambiente chucro, formação paralela ao da que então se recebia no aprendizado europeu.

Na realidade, a admiração enorme que justamente suscitam hoje conjuntos decorativos tardo-barrocos como os da Igreja do Bonfim (1818) ou da Igreja Nossa Senhora da Corrente, de Penedo, entre outros – obras aliás de pintores negros ou mulatos já bem analisadas aqui por José Roberto Teixeira Leite – pode estar na base de um equívoco importante de perspectiva histórica. É, de fato, difícil avaliar, devido à perda de documentos figurativos de grande relevância, mas sobretudo à obnubilação de nossa memória histórico-artística, qual era, para os artistas da geração de um Manoel Dias de Oliveira (1767-1837), o peso deste patrimônio "barroco" local. Mas seria provavelmente fácil superestimá-lo, mesmo porque o Rio de Janeiro de então, capital desde 1763, gestava um outro pólo artístico na colônia, diante do qual as realizações plásticas do Nordeste e de Minas Gerais não deviam aparecer propriamente como modelo de cultura. Assim, antes de ceder à tentação de explicar a crise abrupta de uma arte barroca colonial certamente ainda vigorosa pela "tabula rasa" francesa de 1816, o historiador deve ser capaz de compreender em que medida esta crise não está já dada, implicada em transformações histórico-culturais de respiro local.

Segundo erro de perspectiva seria creditar a esta dinâmica histórica um "modus operandi" pelo qual se assistiria ao sepultamento de uma arte mais organicamente vinculada à cultura colonial, pela ação de um modelo estético imposto "de cima" e "de fora". É da mais elementar evidência que a pintura sacra monumental no Brasil da passagem do século, isto é, dos anos imediatamente anteriores à chegada da Missão, tem um caráter tão absoluta e obviamente decalcado de correntes precisas da pintura européia, quanto a que lhe sucederá no Século XIX. Para ficar apenas em uma obra já citada e aqui reproduzida, é notável o quão tangivelmente "As Obras da Misericórdia do Bonfim", pintada por Franco Velasco no forro da igreja homônima (1818), remete quanto à fatura e composição à maneira de François Boucher, notadamente em uma obra como "O Sacrifício de Gedeon", recentemente doada ao Louvre juntamente com o resto da monumental coleção Kaufmann e Schlageter. De modo que, se ruptura há com a criação da Academia, ela seria talvez melhor interpretada como um reflexo mais ou menos fiel da que se opera na França, com a superação do *Ancien Régime* e o conseqüente desgraçamento da tradição pictórica dominante do Século XVIII, numa linha que evolui de Watteau a Fragonard, a Hubert Robert e ao próprio Boucher.

É talvez oportuno advertir, em terceiro lugar, que não é propriamente o barroco colonial que pode sugerir, na imaginação do historiador, uma situação artística menos estratificada e submetida a códigos normativos do que a que resultará do advento da Missão. Como toda cultura corporativa, o barroco brasileiro movia-se no interior de uma estrutura rigorosamente hierarquizante, onde as linhagens de mestres se sucediam sem que no artista fosse reconhecida uma competência espiritual similar à do homem de Letras, tal como ocorrera na Europa do primeiro Renascimento, quando da voga do mote horaciano "Ut pictura poesis". Nesse sentido, e apenas nesse, seria elucidativa uma aproximação entre os nascimentos da Academia na Europa e no Brasil, mas uma aproximação, por assim dizer, por inversão. Pois se é bem sabido que as Academias surgem na Itália do Renascimento tardio como efeito de uma emancipação sociológica e intelectual do artista plástico, é inegável, inversamente, que, no Brasil, a implantação de um padrão acadêmico foi em certa medida, não efeito, mas causa desta emancipação, precedendo-a ao invés de lhe suceder. Esta inserção paradoxal da Academia na cultura do Primeiro Império é fenômeno de importância talvez ainda insuficientemente aquilatada em nossa historiografia artística. É, entretanto, impossível entender, sem ele, o horizonte, as ambições intelectuais e artísticas tão multiformes do Acadêmico por excelência que foi Araújo Porto-Alegre.

Convém esclarecer enfim que a rápida e já convencional caracterização de um confronto de culturas, opondo, de um lado, uma tradição ibérica em declínio e, de outro, o expansionismo dos ideais davidianos deve ser matizada também. A Missão não tem por interlocutor local apenas e sobretudo uma tradição artística secretada pelas sacristias das Ordens Terceiras, mas investe mais imediatamente contra o pan-romanismo à Pompeo Batoni (1708-1787, o mais prestigioso pintor em Roma entre Subleyras e David, que aí trabalha por duas vezes entre 1775 e 1785), no círculo do qual se formara Manoel Dias de Oliveira, regente da *Aula Pública de Desenho e Pintura*, criada por iniciativa da carta-régia de 1800 na sede do Vice-Reinado. No seio desta *Aula* surgem os primeiros pintores que, em 1826, com a instalação definitiva da Academia das Belas Artes, deixar-se-ão seduzir pelo novo "cri" parisiense, para a amargura do velho discípulo da *Accademia di San Luca*, o mesmo Manoel Dias de Oliveira, dito, "O Romano", como já notado com humor por Alexandre Eulálio.

Estas breves observações sobre a significação da Missão Francesa para o destino ulterior da pintura brasileira podem ajudar a melhor caracterizar a segunda dificuldade, acima aludida, com a qual se depara o historiador ao se aproximar da questão do artista negro no Brasil do Império e dos primeiros anos da República: o caráter inespecífico de sua participação na Academia, em uma cultura progressivamente marcada pela persistência do trabalho escravo. Não há aí, a rigor, uma peculiaridade restrita aos círculos de artistas plásticos, e o caso exemplar de Machado de Assis, Acadêmico entre todos, está a demonstrá-lo. Mas se nos ativermos apenas à Academia das Belas Artes, perceberemos que, curiosamente, e isto parece ser um de seus traços distintivos, ela estabelece uma relação com os artistas negros

127. *Antonio Rafael Pinto Bandeira*, Uma chácara em Niterói, 1887. Óleo s/tela, 24,2 x 46,3 cm:. SPHAN – Pró Memória/Museu Nacional de Belas Artes, RJ

128. *Antonio Rafael Pinto Bandeira*, Habitação na raiz da Serra da Estrela, 1897. Óleo s/tela, 28 x 45,5 cm. SPHAN – Pró Memória/Museu Nacional de Belas Artes, RJ



127



128

129. *Estevão Roberto da Silva,* Natureza morta, 1891. Óleo s/tela, 85 x 65 cm. SPHAN – Pró Memória/Museu Nacional de Belas Artes, RJ



129

e mulatos que se desenvolve ao longo de uma dupla e contraditória atuação.

Até os anos '80-'90 – quando da crise de hegemonia da progressivamente esclerosada Instituição, aberta pelo paisagismo dos círculos de Grimm e pelos primeiros ensaios de divisionismo luminista – a Academia exerce um poder legitimador inconteste nas artes plásticas de uma sociedade desprovida de iniciativa, de demanda comercial (com a rarefeita exceção da retratística) e sobretudo de cultura visual independente. Nessas condições, é de se prever que, dada sua congênita vocação áulica, a Academia funcionasse antes de mais nada como uma barreira tendendo a dificultar consideravelmente ao negro e ao mulato o acesso à condição de artista, que ela, apenas, estava habilitada a conferir. Por outro lado, entretanto, a Academia infundia aos não poucos negros e mulatos por ela cooptados uma autoridade, uma legitimidade tais, que não seria excessivo aventar a hipótese de que a Instituição acabasse, não obstante a estreiteza de seu ideário, por atuar como agente promotor do artista de origem africana no Brasil, isto é, como veículo de ascensão social capaz de proporcionar ao homem recentemente egresso da condição de trabalhador escravo o estatuto de trabalhador intelectual, em uma sociedade onde a divisão de trabalho era particularmente segregacionista. E, de resto, talvez seja exatamente esta uma das razões que explicariam não somente a fidelidade, mas a notável continuidade do pintor negro nos quadros da pintura acadêmica, mesmo bem após a virada do século, fato entre os mais imediatamente observáveis desde um primeiro acercamento desta pintura. O caso de Estêvão Silva (circa 1845-1891) – provavelmente o maior pintor de frutas e naturezas-mortas do nosso Oitocentos, de uma geração mais velho que Pedro Alexandrino Borges (1864-1942) – é, a este respeito emblemático, pois Estêvão é o único pintor do grupo Grimm a não ter jamais rompido seus vínculos com a Academia, que entretanto foi incapaz de lhe reconhecer a singular estatura artística (veja-se, por exemplo, o episódio de sua punição de 1880, cujos autos publicados por Laudelino Freire referem-se ao pintor em termos afrontosos).

Isto posto, não seria recomendável dilatar além de uma estreita medida os benefícios trazidos ao negro pela Academia, cuja incapacidade de se beneficiar ela própria da contribuição dos novos talentos de origem africana confundia-se na inépcia mais geral em absorver todo estímulo não oriundo de seu defasado receituário estético. Assim, abstração feita de raras exceções, entre as quais conta-se o caso tardio de Rafael Frederico (1865-1934), que em 1893 obteve o prêmio de viagem a Paris, os estudantes negros ou mulatos não foram agraciados jamais com este estímulo essencial para a confirmação de um novo talento no cenário artístico carioca de então. As três estadas européias de Antônio Firmino Monteiro (1855-1888), por exemplo, não se devem, nenhuma delas, ao cobiçado prêmio anual.

Mas não será decerto despropositado pensar que tais adversidades – condizentes de resto com a situação mais geral que africanos e seus descendentes enfrentavam no Brasil de então – possam ter induzido à busca de soluções profissionais alternativas, entre as quais é sobremaneira interessante registrar a ilustração na imprensa emergente e notadamente a caricatura em que, entre outros, os irmãos Amaral (Crispim, Manoel e Amaro) vieram a se destacar, retomando uma tradi-



130

130. *Estevão Roberto da Silva* (Rio de Janeiro, RJ ? – Idem 1891). Retrato de Pereira Neto. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, nº 622, nov. 1891

131. *Estevão Roberto da Silva*, Natureza morta, 1889. Óleo s/tela, 47 x 55 cm. SPHAN – Pró Memória/Museu Nacional de Belas Artes, RJ



131

138



132



133

ção entre os artistas negros que remontava ao início do século, a João Pedro, O Mulato, autodidata perdido entre Coritiba e Nossa Senhora do Desterro, de que nos oferece irriquieta crônica visual. Pertence ainda a Alexandre Eulálio o mérito de ter posto em evidência e na justa perspectiva histórica o fenômeno da caricatura, bem como suas relações com a pintura emanada da esfera acadêmica, ressaltando o poder vitalizante da primeira, não apenas do ponto de vista artístico, mas também quanto à sua função divulgadora, em todo o Brasil, de novos padrões de comunicação visual: "A versatilidade inventiva e a esfuziante definição gráfica da imagem apareciam absolutamente livres em relação aos constrangimentos formais que afligiam a figuração nos demais gêneros visuais do tempo. Seja através do desalinho insolente da paródia gráfica, seja através do prodigioso poder de convicção da fantasia, que se efetivava nele, o desenho caricatural pôde indicar caminhos sugestivos para a liberação tanto da imagem como do imaginário. A culpa não será portanto dele se semelhantes propostas não puderam ser recolhidas pelas artes que a si mesmas se consideravam "sérias". Uma pesquisa de fôlego sobre a caricatura no século XIX portaria certamente resultados dos mais entusiasmantes, alvissarados já nesta longa citação, no âmbito dos quais a contribuição do artista negro e mulato não seria em hipótese alguma negligenciável; a obra de Herman Lima, "História da Caricatura no Brasil" (1963), primeira a enfrentar monográfica e metodicamente a questão, é uma confirmação eloqüente da riqueza do tema, de que, de resto, não estão ausentes contatos, intercâmbios inesperados e densos de sugestão com a vida artística acadêmica. O exemplo do pernambucano Crispim do Amaral (1858-1911) a que acabamos de aludir, longe de ser o único, é provavelmente o mais espantoso: de uma família de artistas, discípulo de Léon Chapelin em Recife, grande viajante, caricaturista em publicações cariocas importantes como "O Malho", de que foi diretor em 1902, além de músico, ator e comediógrafo, Crispim formou-se, segundo Mario Ypiranga Monteiro (Teatro Amazonas, 1965), pintor na velha *Accademia di San Luca* de Roma, antes de se tornar cenógrafo na *Comédie Française* e responsável não apenas pela exuberante decoração pictórica, mas também pelo desenho da fachada do Teatro Amazonas em Manaus (1894-1896), alucinante aparição neoclássica em meio à floresta.

De qualquer maneira e malgrado as contrariedades acima acenadas, é na Academia das Belas Artes do Rio de Janeiro que vão despontar os maiores artistas negros ou mulatos do Século XIX no Brasil: os irmãos Timóteo da Costa (João, 1879-1932 e Artur, 1882-1922), o ainda muito pouco conhecido e evidentemente subestimado Estêvão Silva, bem como o verdadeiramente grande Antônio Rafael Pinto Bandeira, cujo suicídio em 1896, na idade de 33 anos, põe fim a um percurso dos mais interessantes na geração dos paisagistas grimmianos. Ao lado deles, outros artistas negros e mulatos, entre os mais relevantes do período, trazem a marca inconfundível de uma educação formal que apenas a Academia podia assegurar e que eles, em contrapartida, souberam manter no mais alto nível de nossa cultura figurativa, artistas cuja lista é ainda "in fieri" e que uma pesquisa sistemática poderia revelar mais longa do que se poderia imaginar: Horácio Hora (1853-1890), sergipano, falecido em Paris, para onde rumara em 1875, graças a outra excepcional subvenção imperial, autor

132. *Antonio Firmino Monteiro* (Rio de Janeiro, RJ 1855 Niterói, RJ 1888). Retrato de Angelo Agostini. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, nº 297, 1881

133. *Antonio Firmino Monteiro*, Eliezer e Rebeca, s.d. Óleo s/tela, 62,5 x 92,2 cm. SPHAN – Pró Memória/ Museu Nacional de Belas Artes, RJ

134. *Antonio Firmino Monteiro*, Paisagem de Niterói, 1884c. Óleo s/tela, 40,5 x 64,5 cm. SPHAN – Pró Memória/Museu Nacional de Belas Artes, RJ



134

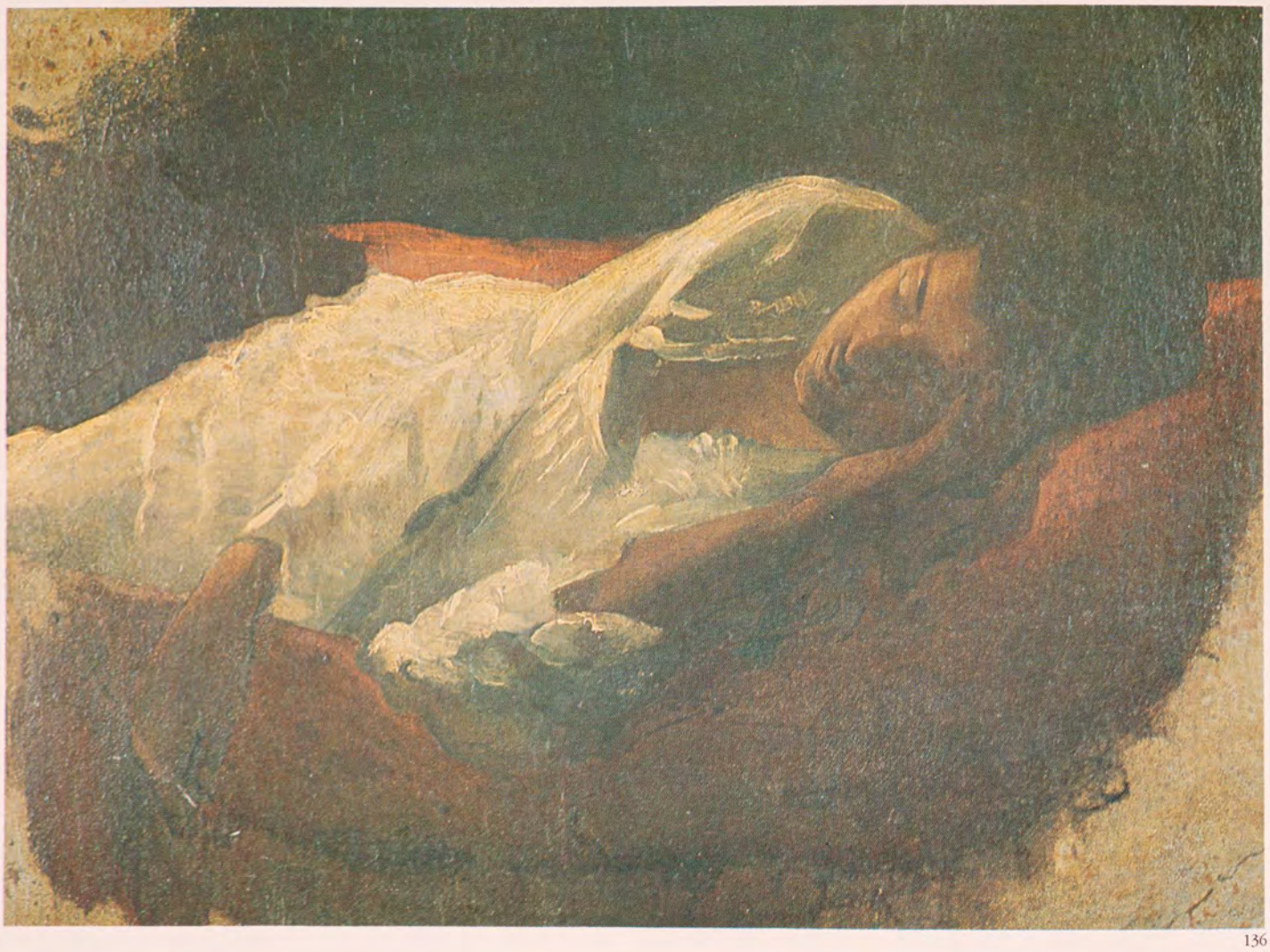
135. *Horácio Hora,* Auto-retrato (Laranjeiras, SE 1853 – Paris, França, 1890) Grafite, 120 x 77 cm. Museu Histórico de Sergipe, São Cristóvão, SE

136. *Horácio Hora,* Cecy (estudo do modelo adormecido para a tela *Cecy e Pery*), s.d. Óleo s/cartão, 25 x 33 cm. Museu Histórico de Sergipe, São Cristóvão, SE

137. *Horácio Hora,* Cecy e Pery, s.d. Óleo s/tela, 27,6 x 21,9 cm. Museu Histórico de Sergipe, São Cristóvão, SE



135



136

deste magnífico estudo para sua célebre obra Pery e Cecy, de uma sensualidade extraordinária na construção toda côncava do espaço e no luminismo contrastante com o calor dos tons envolventes, penumbrosos; Antônio Firmino Monteiro (1855-1888), também ele bolsista em Paris, professor de "perspectiva e theoria de sombra", como se lê num relatório do Lyceu de Artes e Officios de 1888, citado por Manoel Quirino (*As Artes na Bahia,* 1913); Leôncio da Costa Vieira, cuja carreira fulminante na Academia levou-o em 1881 à cadeira de "Paizagem, flôres e animaes", com apenas 29 anos, na mesma idade de sua morte. O "Ecce Homo" que dele reproduz Laudelino Freire faz pensar que Vieira viria sem dúvida a ser o maior desenhista da pintura brasileira; Rafael Frederico (1856-1936), Emanoel Zamor (1840-1918), José Benedito Tobias, sobre os quais ignora-se praticamente o conjunto da obra e dos perfis biográficos, são outros tantos artistas, que o trabalho paciente do pesquisador assim como o interesse dos colecionadores e dos Museus virão, sem dúvida, bem breve confirmar o talento.

Entre eles destaca-se, enfim, um escultor, Francisco Manuel Chaves Pinheiro (1822-1884), formado com Marc Ferrez na Academia, onde desde 1850, viria a exercer a docência como substituto na cadeira de escultura. A terracota aqui reproduzida, "Índio simbolizando a nação brasileira", sugere duas brevíssimas especulações sobre o nosso Oitocentos. A primeira diz respeito, novamente, às suas relações com o passado barroco. A escultura acadêmica brasileira, malgrado o interesse de Allão, os irmãos Ferrez, Almeida Reis, etc., adapta-se com alguma dificuldade à retórica acadêmica e pareceria possível pensar que o peso da estatuária sacra barroca, muito maior do que o da pintura, não só em termos de proliferação dos exemplares, como da qualidade singular de boa parte deste patrimônio, aí surja como um fator a ser considerado. Em segundo lugar, os partidos estilísticos parecem aí também menos claramente delineados, em relação ao espectro pictórico, sendo exemplar a dificuldade de se caracterizar Chaves Pinheiro como um artista neoclássico ou romântico. É de se conjecturar que a maciça importação de "verismo" italiano desde sobretudo o último quarto do século (notadamente com a vinda ao Brasil de Ettore Ximenes e Amadeu Zani) tenha aos poucos contribuído para tornar menos transparente o jogo das influências francesas.

Se fosse necessário, entretanto, para concluir, sintetizar de forma drástica o fundamental da contribuição destes artistas para a imaginação pictural no Brasil, insistiríamos em reter os nomes dos Timóteos da Costa, Pinto Bandeira e Estêvão Silva. É em torno deles que se organiza o sentido maior dessa presença negra na pintura brasileira e é portanto neles que devemos ainda, brevemente, nos deter.

Sobre os Timóteos da Costa, há uma já considerável bibliografia assegurando-lhes posição irreversível no divisionismo, ou de forma mais geral no pós-academismo, do fim do Século XIX e no início do XX, isto é, entre Eliseu Visconti (1866-1944) e, digamos, Georgina de Albuquerque (1885-1956). Não terá sido talvez suficientemente notado o quanto João Timóteo da Costa, em sua "Paisagem" de 1926 (Museu Nacional de Belas Artes) deixa-se seduzir pelas experiências do pontilhismo, que sem dúvida intensifica a impressão de cristalização com que fixa sua visão da paisagem; nem seria supérfluo observar co-



137

138. *Horácio Hora*, Cascata de ouro (Cascatinha), s.d. Óleo s/tela, 39,5 x 57 cm. Museu Histórico de Sergipe, São Cristóvão, SE



138

mo Artur situa-se no prolongamento de um verismo social de extração "fattoriana", manifesto em seu "Antes da Aleluia" de 1907, tendência que sua estada em Turim, durante a célebre Feira de 1911, não fará senão acentuar (veja-se por exemplo, "Cais Pharoux", de 1912, em coleção privada).

Mas é em Pinto Bandeira que encontramos talvez o mais sincero, o mais sensível pintor do Século XIX. Toca-nos já a fotografia, aqui reproduzida, em que o artista posa, compenetrado, seriíssimo, catalizando o entorno com a dignidade de sua presença. E como se não bastasse a grandeza histórica e humana desse documento, é possível reencontrar em um de seus discípulos – que o ladeiam na foto como meninos de coro de um ritual – o modelo dessa verdadeira obra-prima da pintura brasileira de todos os tempos, este retrato que, ao nosso ver, poderia concluir com uma nota da mais intensa poesia – pelo magnífico achado do acorde cromático, pela esplêndida verdade do retrato, pela virtuosidade inigualável, mas indiferente à toda convenção, do desenho – esse rápido percurso histórico-artístico que acabamos de propor.

Esperemos que os festejos de 1988 sirvam de ponto de partida para uma nova atitude diante desta pintura e para um estudo de longo alcance sobre Pinto Bandeira, e outros valores seguros, mas ainda praticamente ignorados, da história das poéticas visuais no Brasil.



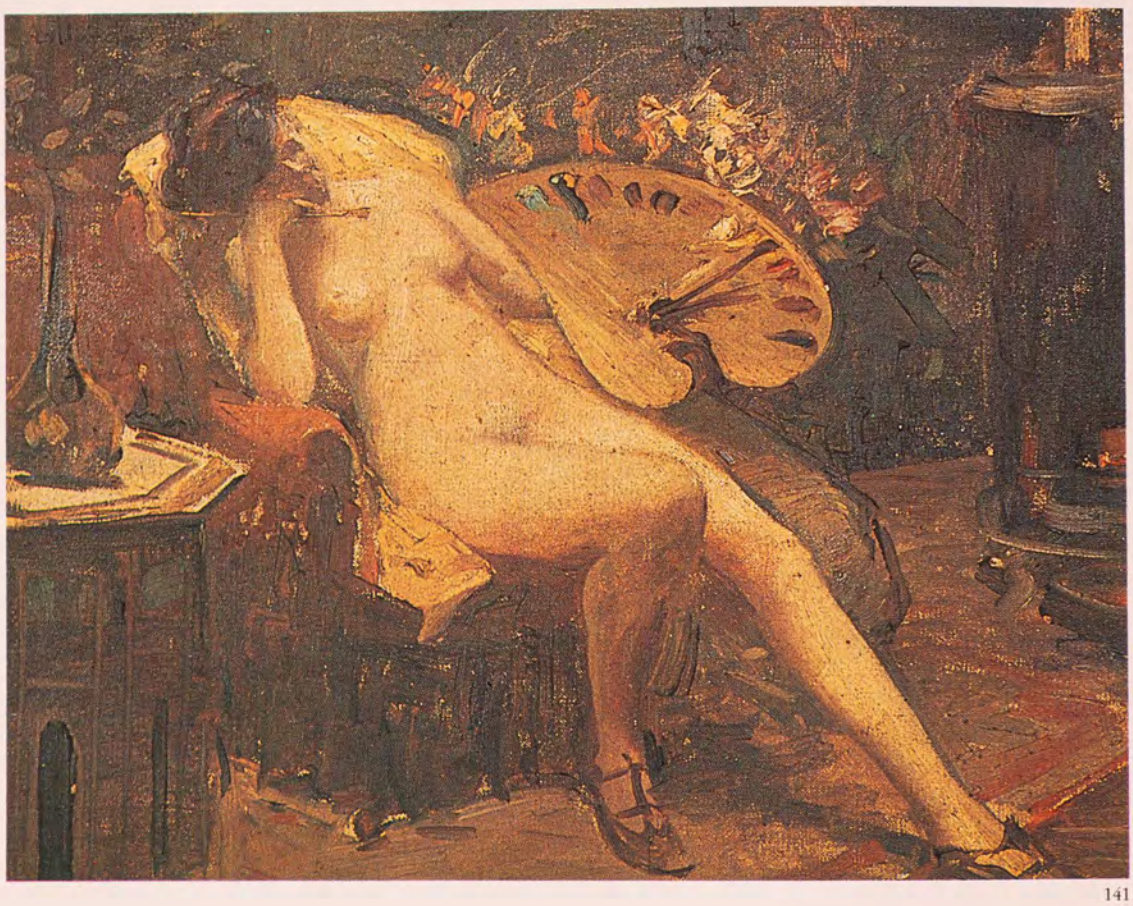
139. *Francisco Manoel Chaves Pinheiro*, Índio simbolizando a nação brasileira, 1872. Terracota, h. 192 cm. SPHAN – Pró Memória/Museu Nacional de Belas Artes, RJ

140. *Artur Timóteo da Costa,* Auto-retrato, 1908 (Rio de Janeiro, RJ 1882 – Idem 1922). Óleo s/tela, 41 x 33 cm nº 1725, Pinacoteca do Estado, SP

141. *Artur Timóteo da Costa,* Modelo em repouso, s.d. Óleo s/tela, 43,5 x 58 cm. SPHAN – Pró Memória/ Museu Nacional de Belas Artes, RJ



140



141

142. *Artur Timóteo da Costa,* Retrato de Sílvia Meyer, 1912. Óleo s/tela, 142 x 72 cm. SPHAN – Pró Memória/ Museu Nacional de Belas Artes, RJ

143. *Irmãos Timóteo,* Menino com legumes, 1912. Óleo s/ tela, 146 x 50 cm. Col. Emílio Odebrecht, Salvador, BA



142



143

146



144



145

144. *João Timóteo da Costa* (Rio de Janeiro, RJ 1879 – Idem 1932)

145. *João Timóteo da Costa,* Retrato da Sra. Índio do Brasil, 1920. Óleo s/tela, 62 x 51 cm. SPHAN – Pró Memória/ Museu Nacional de Belas Artes, RJ

146. *João Timóteo da Costa,* Paisagem, 1926. Óleo s/tela, 91,5 x 152 cm. SPHAN – Pró Memória/Museu Nacional de Belas Artes, RJ



146

147. *Rafael Frederico,* Auto-retrato, 1951
148. *Rafael Frederico,* A Lição, 1895. Óleo s/tela, 60 x 72,5 cm. SPHAN – Pró Memória/Museu Nacional de Belas Artes, RJ



147



148

149. *Rafael Frederico,* Nu feminino deitado, 1896. Óleo s/ tela, 105 x 170 cm. Museu D. João VI, RJ





150

150. *Emmanuel Zamor*, Retrato (? BA 1840 – ? França 1918). Atribuido a Nadar

151. *Emmanuel Zamor*, Natureza Morta. Óleo s/tela 35 x 55 cm. Col. Jean Claude Castoriano, SP

152. *Emmanuel Zamor*, A leitura à beira do rio, s.d. Óleo s/madeira, 26,5 x 37 cm. Col. Jean Claude Castoriano, SP



151



152



153



154

153. *José Jacinto das Neves,* Retrato (Ouro Preto, MG 1860 – 1930). In: Victor Silveira, *Minas Geraes em 1925*. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1926

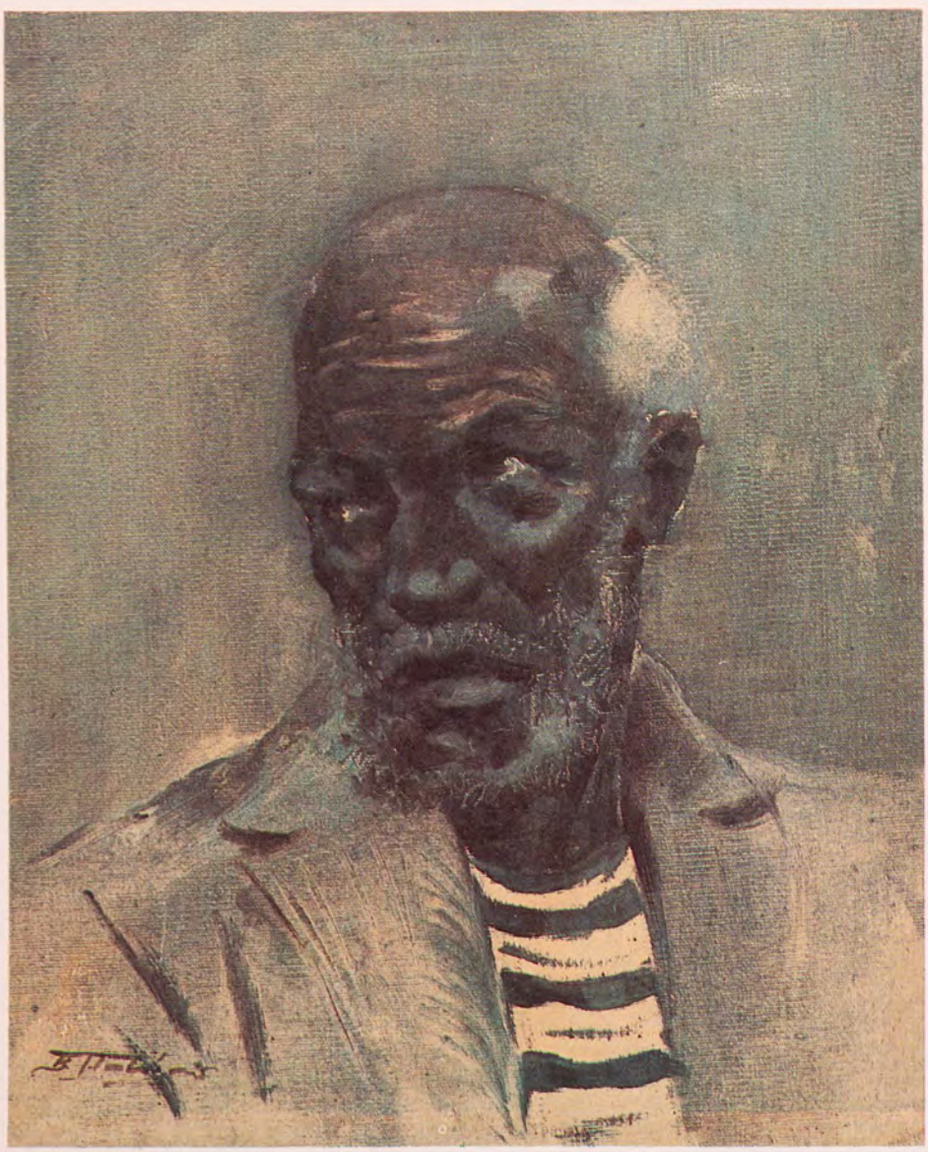
154. *José Jacinto das Neves,* Casa de Varginha, 1914. Óleo s/tela. 35 x 56 cm. Museu Mineiro, Belo Horizonte, MG

155. *José Benedito Tobias*, Mercado de flores, s.d. Óleo s/ madeira, 25 x 22 cm. Col. Maria Aparecida Amaral Gurgel, SP

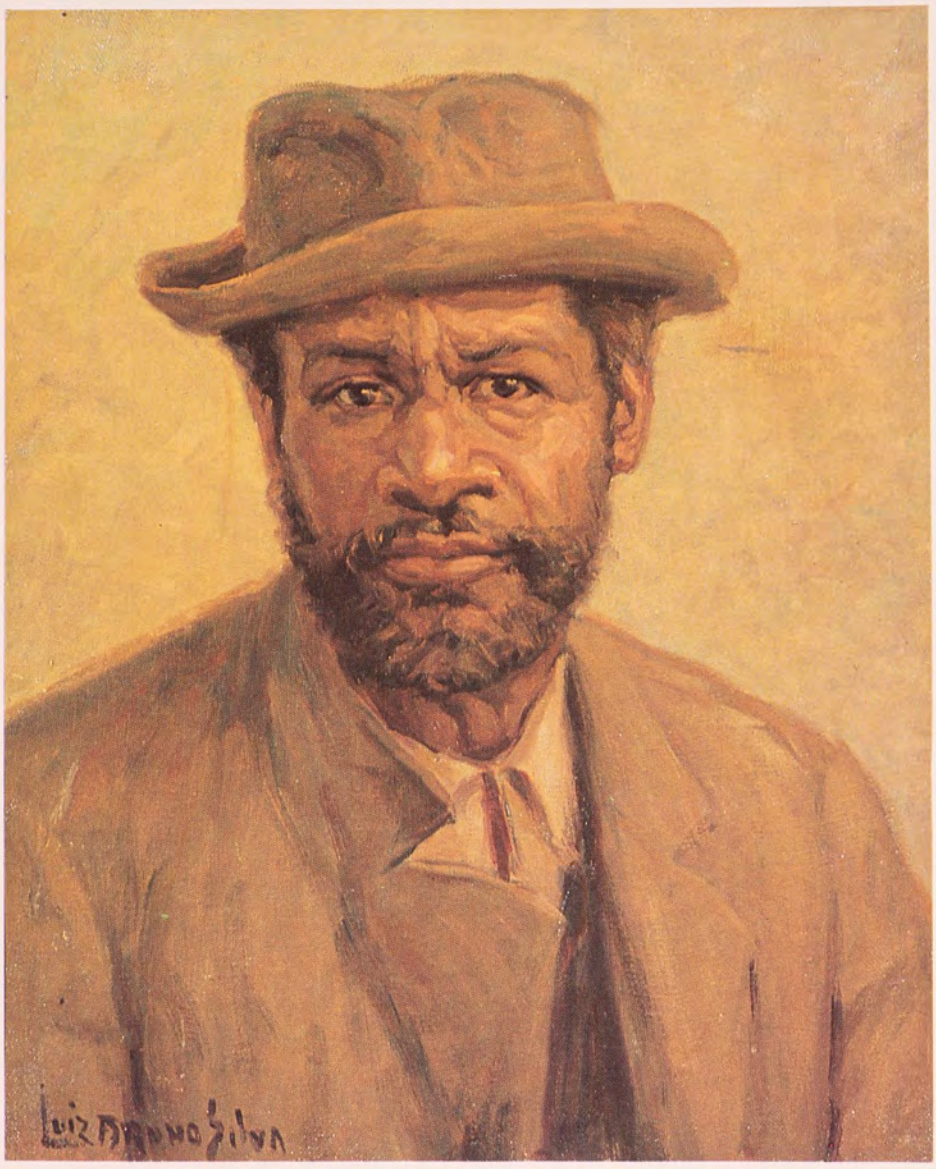
156. *José Benedito Tobias,* Sem título, s.d. Óleo s/tela, 41 x 43 cm. Col. particular, SP



155



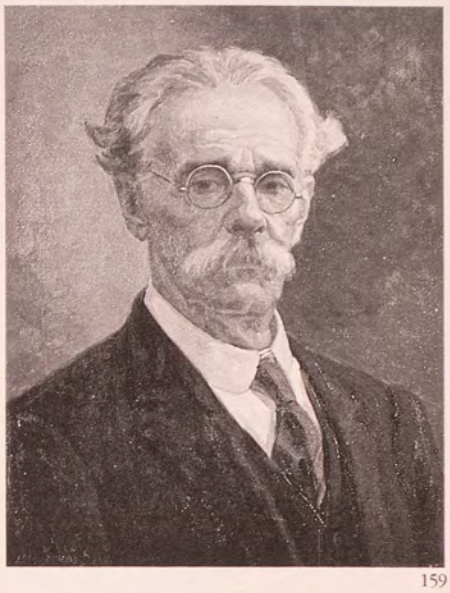
156



157



158



159

157. *Luís Bruno da Silva,* Retrato de negro, s.d. Óleo s/tela, 60 x 50 cm. Col. particular, SP

158. *Luís Bruno da Silva* (Monte Azul Paulista, SP 1906) Retrato com sua filha

159. *Luís Bruno da Silva,* Retrato de Benedito Calixto, s.d. Óleo s/tela, 46 x 38 cm Col. particular, SP



160



161



162

160. *Benedito José de Andrade,* (Cabreuva, SP 1906 – São Paulo, SP 1979)

161. *Benedito José de Andrade,* Galinhas, s.d. Óleo s/tela, 35 x 56,5 cm. Col. particular, SP

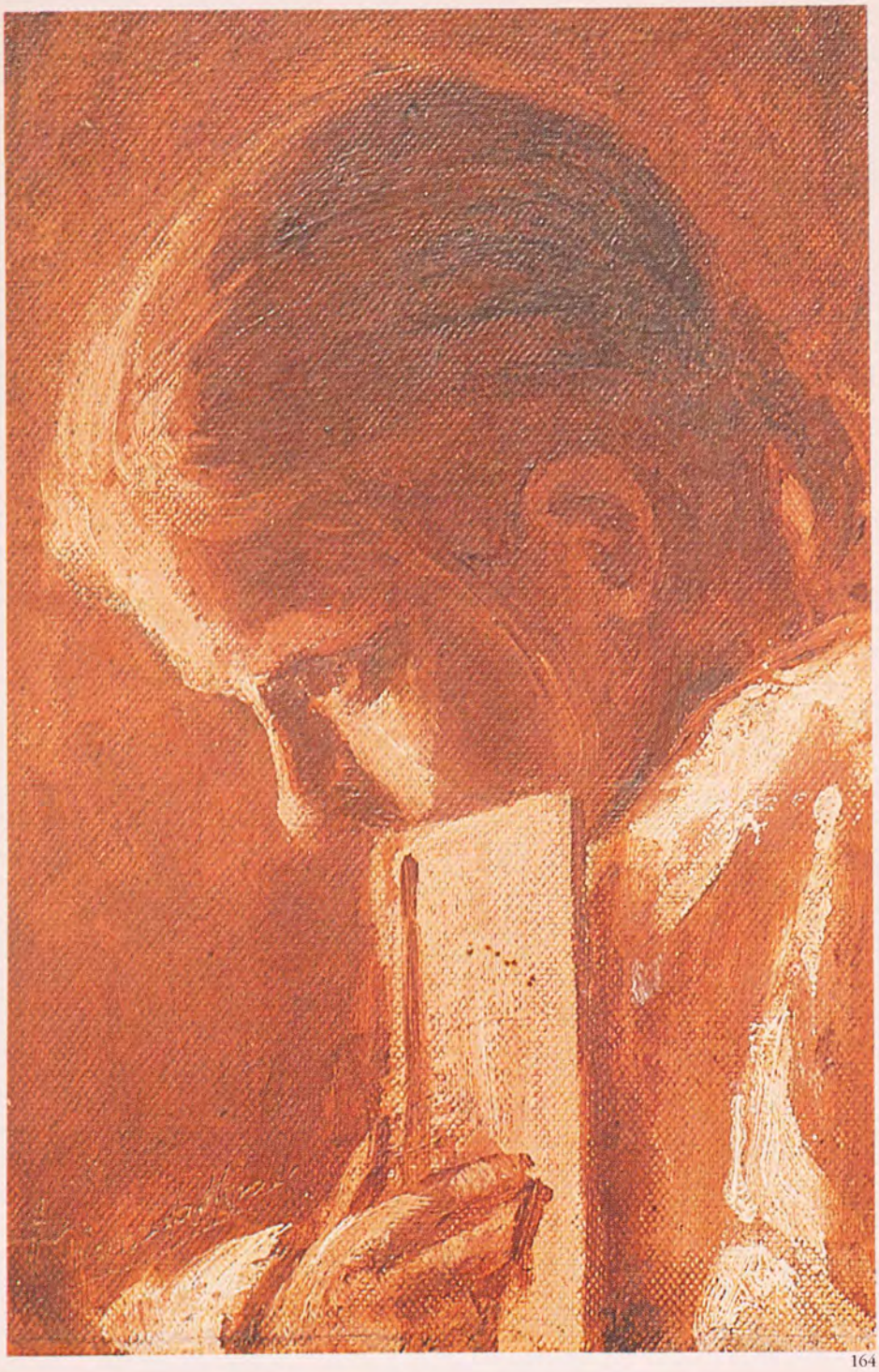
162. *Benedito José de Andrade,* Galinhas, 1950. Óleo s/ eucatex, 46,5 x 58,5 cm. Col. particular, SP

163. *Raimundo Porciúncula de Morais*

164. *Raimundo Porciúncula de Morais*, Pensativa ou Retrato de menina, s.d. Óleo s/tela, 29 x 15 cm. Col. Pinacoteca do Palácio dos Leões, S. Luís, MA



163



164

165. *João Pedro "O Mulato"*, Sinhazinha do Cairê dando passeio para a Missa de Coritiba, 1817. Aquarela, 35 x 23,5 cm. Centro de Cultura Newton e Elza Carneiro. Curitiba, PA



166. *João Pedro, "O Mulato"*, Oficial, Tambor, Alferes da Bandeira e Praça do Regimento de Fuzileiros da Infantaria da Vila de Pernaguá, Anno de 1806. Aquarela, 32,5 x 20,5 cm. Centro de Cultura Newton e Elza Carneiro, Curitiba, PA

167. *João Pedro, "O Mulato"*, Água Sinhá de Pernaguá, s.d. Aquarela, 35,5 x 23,5 cm. Centro de Cultura Newton e Elza Carneiro, Curitiba, PA



166



167

168. *João Pedro, "O Mulato"*, O Sargento-Mor de Milicias de Pernaguá dando Despacho e andamento aos feitos atrazados, 1817. Aquarela, 36,5 x 23 cm. Centro de Cultura Newton e Elza Carneiro, Curitiba, PA



169. *João Pedro, "O Mulato"*, Regimento de Cavalaria de Coritiba, anno 1807. Aquarela, 23 x 20,5 cm. Centro de Cultura Newton e Elza Carneiro, Curitiba, PA



169

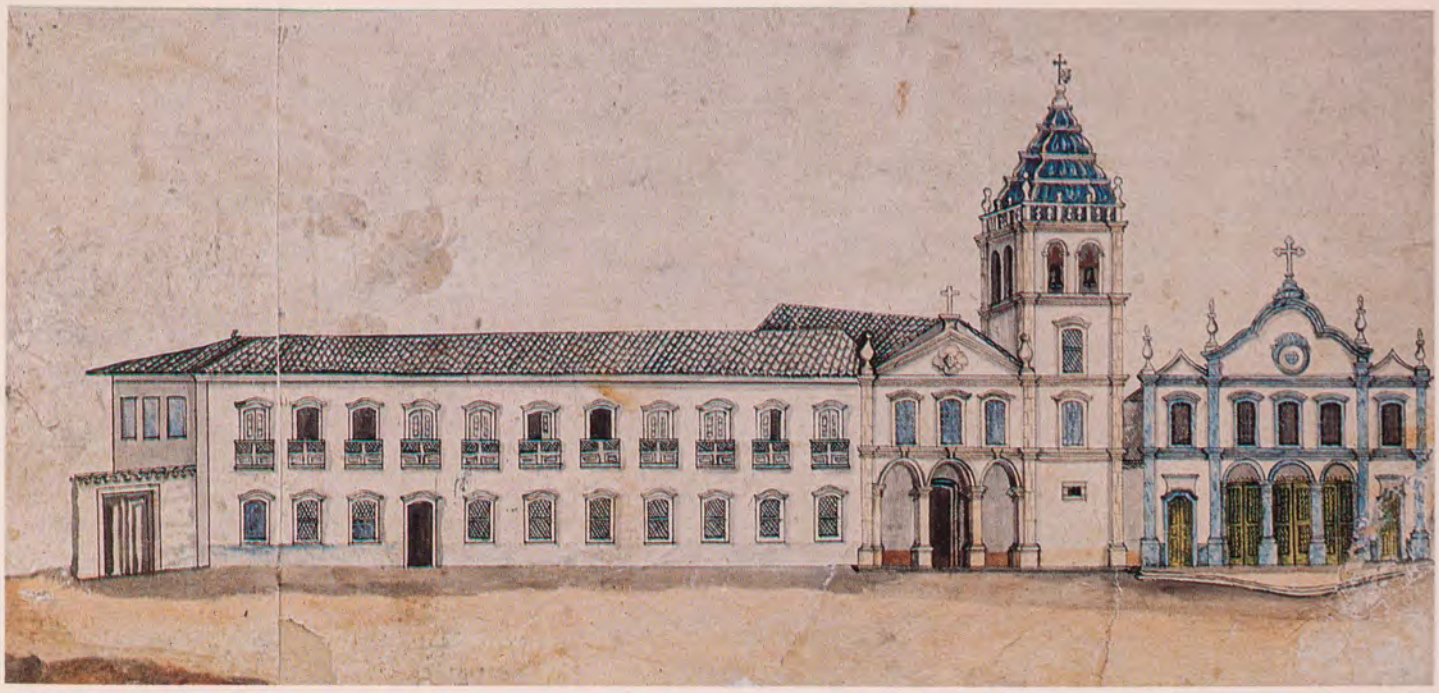
170. *Miguel Arcanjo Benício de Assunção Dutra,* Retrato de José Veloso, falecido nesta cidade de Itú em 1843. Aquarela / papel, 21 x 17 cm. Museu Paulista, Universidade de São Paulo



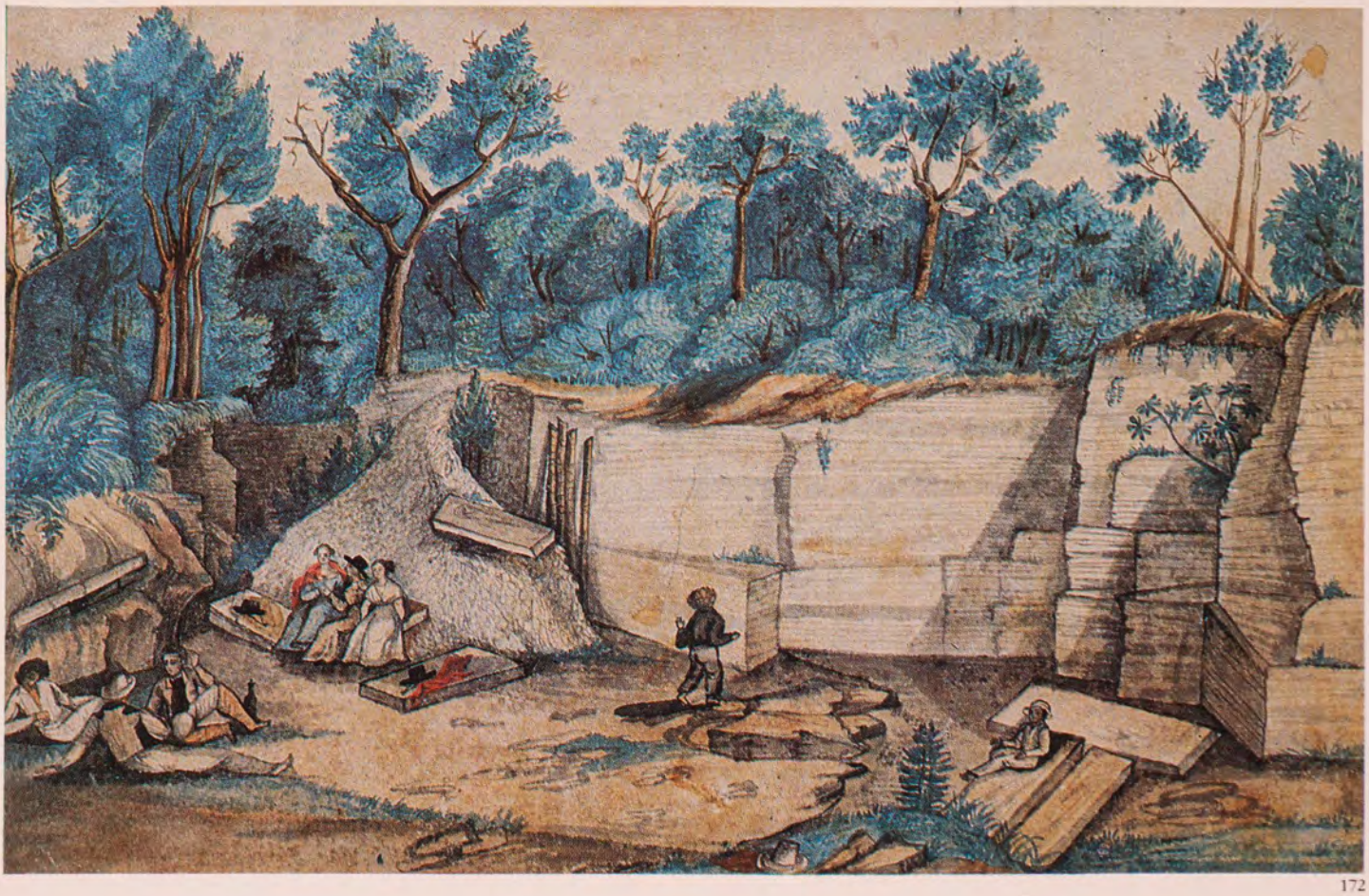
170

171. *Miguel Arcanjo Benício da Assunção Dutra,* Igreja do Carmo (São Paulo). Aquarela s/papel, 18 x 38 cm. Col. Museu Paulista, São Paulo

172. *Miguel Arcanjo Benício da Assunção Dutra,* Pedreira em Itú. Aquarela s/papel, 23,5 x 35 cm. Col. Museu Paulista, São Paulo

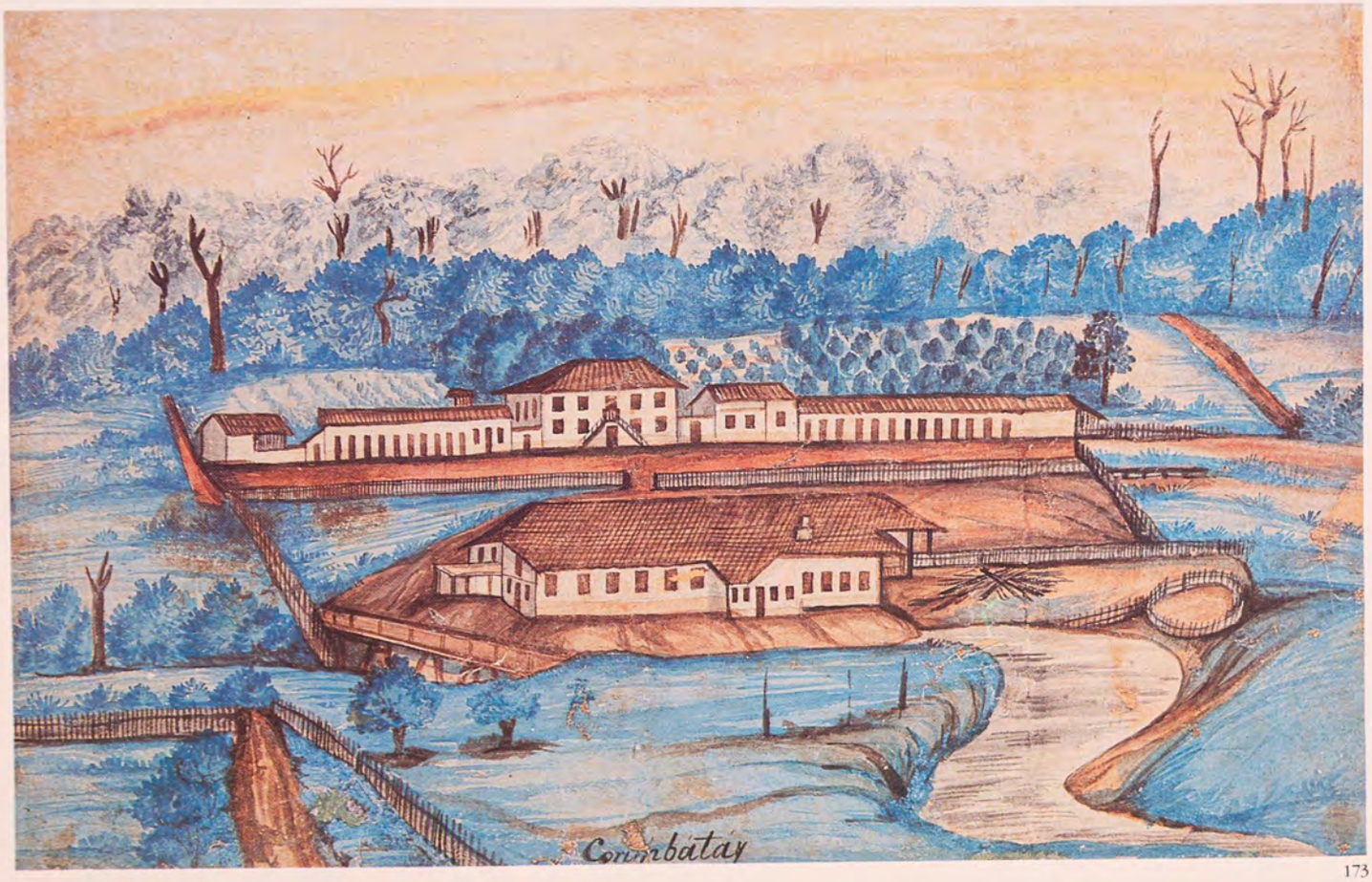


171



172

173. *Miguel Arcanjo Benício da Assunção Dutra*, Fazenda de Corumbataí, Piracicaba. Aquarela s/papel, 19 x 37,5 cm. Col. Museu Paulista, São Paulo



173

174. *Crispim do Amaral*, Pano de boca do Teatro Amazonas, Manaus. Foto de Clarival do Prado Valladares.

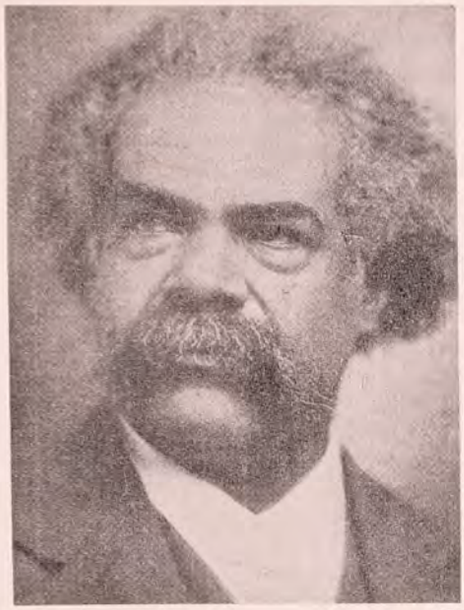
175. *Crispim do Amaral* (Olinda, PE 1858 – Rio de Janeiro, RJ 1911). Foto de Bastos Dias. In: Hermes Lima, *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1963



174

Crispim do Amaral

Vicente Salles



175

O desenho caricato teve, no Pará, um impulsionador neste pernambucano irriquieto e "bon vivant". Nascido em Olinda, 1858, tinha 18 anos de idade quando chegou a Belém, 1876, engajado na companhia teatral de Vicente Pontes de Oliveira, como cenógrafo.

A capital paraense ostentava naquela época certa efervescência artística, bafejada com os recursos oriundos da exportação da borracha. Vicente Pontes de Oliveira era velho conhecido da platéia local, durante anos arrendatário do Teatro Providência, acanhado pardieiro. O Teatro da Paz, majestoso, estava concluído, mas ainda fechado. A primeira atividade de Crispim do Amaral foi, portanto, desenvolvida nos bastidores do Teatro Providência, temporada bastante longa, que se estendeu pelos dois anos seguintes. Nesse meio tempo, Vicente Pontes de Oliveira tornara-se o principal articulador do programa inaugural do Teatro da Paz, o que aconteceu com seu elenco artístico em 15/02/1878.

No Pará, Crispim do Amaral encontrou campo para desenvolver múltiplas atividades: era músico, ator, decorador, cenógrafo, jornalista, cronista, desenhista, principalmente caricaturista, talvez o mais importante talento despontado nessa fase inicial. Graças à litografia do alemão Karl Wiegandt, Belém conheceu a imprensa ilustrada satírica e humorística, nos primeiros anos dessa década. Crispim do Amaral resolveu editar um jornalzinho – *O Estafeta* – totalmente ilustrado por ele, primeiro número lançado em 06/04/1879. Ao que parece, *O Estafeta* marca o *début* do futuro criador da revista *O Malho* num meio provinciano bastante ativo na época, mas distante da capital do país. Identifica-se na capa a assinatura de Crispim. Os desenhos do nº 1 foram rubricados simplesmente por *X*; já no nº 2, foram firmados por *Puck*, pseudônimo adotado. No primeiro número lançou o programa, no qual se nota a ligação do desenhista com a arte cênica: "A imprensa e o teatro são o termômetro da educação dos povos modernos"; e "vem do passado sobraçando as duas filosofias, a que chora e a que ri das monstruosidades humanas".

Vicente Pontes de Oliveira morreu em 1882; Crispim continuou no Pará, sempre ligado ao teatro. Conviveu nessa época com vários pintores e cenógrafos italianos ativos no Pará: Leon Righini, Luís Libutti, Luís Pignatelli, Langlois e outros o que deve ter influenciado na sua decisão de obter bolsa de estudos na Itália, que solicitou ao governo do Pará, mas lhe foi negada. Crispim não esmoreceu e obteve diversos contratos de decoração do Teatro da Paz, além de trabalhos particulares. Atraiu para Belém seu irmão Manuel, que se instalou com ateliê de pintura e fotografia. Depois de outras experiências literárias, lançou em 1887 *A Semana Illustrada*. Esse periódico caricato, o de mais longa duração entre os que produziu, alcançou apreciável estabilidade, mas não o bastante para cumprir seus quatro anos de circulação sem sofrer interrupções. Teve duas fases: a primeira, durou 2 anos e publicou 50 exemplares; a segunda, totalizou apenas 16 exemplares, circulando com outros proprietários e ilustradores. Na *Semana Illustrada,* voltou o *Puck,* em 11 números sucessivos, com 33 ilustrações; depois do número 11, os desenhos são assinados por *Duc*, pseudônimo de Manuel Amaral, que assume a direção e propriedade do semanário. Nessa altura, 1888, Crispim do Amaral alcançara alguns favores dos governos do Pará e Amazonas e viajara para Paris, onde viveu larga temporada. Além de se consagrar na caricatura, colaborador de *Le rire* e outros importantes periódicos, fez cenografia, arrematou obras do Teatro Amazonas, viveu alternadamente entre Paris, Belém e Manaus, no desempenho de tarefas artísticas. Seus interesses no Pará foram representados pelo irmão Manuel, e no Amazonas, algum tempo depois, por outro irmão, Libânio, cada qual, no entanto, dando contribuição às artes plásticas e fotográficas na Amazônia.

É conhecida a produção de Crispim do Amaral no Teatro Amazonas. Seus trabalhos no Teatro da Paz desapareceram, como os de outros pintores e decoradores, a partir de 1887, substituídos pelos afrescos de Domenico De Angelis. Restou porém um documento, ainda envolto em mistério e dúvidas, que é o pano-de-boca, alegoria republicana, pintada, ao que parece, sob encomenda do governo monárquico, 1888, em Paris, no ateliê Carpezat. Clarival do Prado Valladares quase afirma a autoria dessa peça que certamente honra qualquer artista. Além de meia centena de desenhos caricatos, estampados em vários jornais, Belém guarda talvez o mais importante trabalho de Crispim do Amaral, o telão do Teatro da Paz.

Em 1896, já com credenciais de cenógrafo da Comédie Française, Crispim do Amaral seguiu para Manaus com vários artistas estabelecidos em Belém para assistir à inauguração do Teatro Amazonas, em 31.12.1896.

Acabadas as principais obras, ao que parece gozando de boa fortuna, o artista voltou para Paris. Perdemos contacto com sua figura irriquieta, cessando sua experiência na Amazônia, após 20 anos de intensas atividades, nem sempre vistas como louváveis: o historiador amazonense Mário Y. Monteiro, por exemplo, critica o artista como arrematante das obras no Teatro Amazonas.

Por volta de 1902 retornou ao Brasil. Seguiu então para o Rio de Janeiro. Ali foi um dos fundadores, e primeiro diretor da revista *O Malho*. Lançou depois *A Avenida,* 1903, que circulou até 1905; *O Pau,* 1905, e, finalmente, *O Século*.

Morreu no Rio de Janeiro em 1911.

Fontes principais

LIMA, Herman, *História da Caricatura no Brasil,* 1963, v. 3, 1064-70;

MONTEIRO, Mário Y. *Teatro Amazonas,* 1965, v.1, 87-88;

SALLES, Vicente, *A Música e o Tempo no Grão-Pará,* 1980, v.1, passim;

VALLADARES, Clarival do Prado. *Teatro Amazonas,* 1974, 60-68, passim.

176. *PUCK (Crispim do Amaral)*, A Imprensa, entre mil sorrisos. Caricatura. *A Semana Illustrada*, Belém, ano I, nº 1. Col. Vicente Salles, Brasília, DF.



177. *PUCK (Crispim do Amaral)*, Caricatura. *O Estafeta*, Belém, ano I, nº 1, Col. Vicente Salles, Brasília, DF.



178. *Crispim do Amaral*, Caricatura. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano I, nº 1, 20 de setembro de 1902. Col. Vicente Salles, Brasília, DF.



178



179

179. *Amaro do Amaral* (Olinda, PE 1875 – Rio de Janeiro, RJ 1922). Retrato. In: *Figuras & Figurões*, Rio de Janeiro, s.d.

180. *Amaro do Amaral*, O Rei dos Ares. Portrait-charge de Santos Dumont, *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 6 de setembro de 1905.



180

181. *DUC (Manoel do Amaral)*, Bertino Miranda. Caricatura. In: *A Semana Illustrada*, Belém, ano I, nº 18, 24 de outubro de 1887. Col. Vicente Salles, Brasília, DF.



181

182. *DUC (Manoel do Amaral)*, Caricatura alusiva ao Presidente da Província do Pará. Os personagens, tocando mandolinas, entoam versos satíricos. *A Semana Illustrada*, Belém, 21 de novembro de 1887. Col. Vicente Salles, Brasília, DF.



182

183. *K. Listo*, Sinhô. Portrait-charge do popular compositor, cantor e pianista

184. *K. Listo*, Os nossos caricaturistas. Vestidos de preto, os caricaturistas Amaro do Amaral e K. Listo, ambos de origem negra. In: Hermes Lima, *História da caricatura no Brasil*



183



184

185. *K. Listo* (Calixto Cordeiro – Niterói, RJ 1877 – Rio de Janeiro, RJ 1957). Foto de Campanela Neto. In: Hermes Lima, *História da caricatura no Brasil*

186. *K. Listo*, Caricatura. In: Hermes Lima, *História da caricatura no Brasil*



185

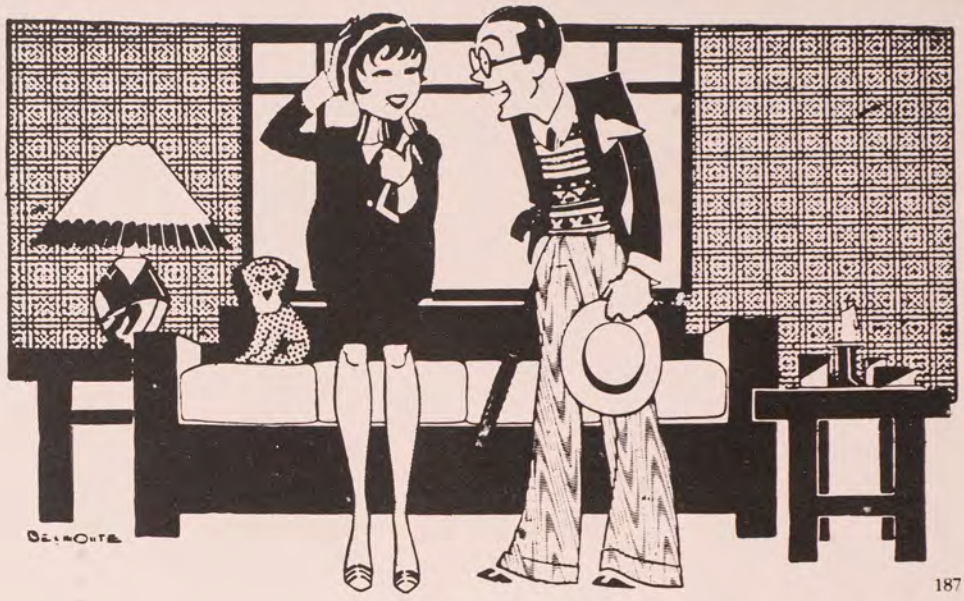
"No tempo em que eu era "almofadinha", porque também já o fui, tinha requintes de elegância. Imagine que fazia questão de que toda a minha indumentária fosse da mesma cor. Tinha trajes completos. Achará esquisito se lhe disser que tive até sapatos verdes. Sempre deste mesmo modelo – foi buscar um sapato original que nos mostrou. – É uma criação minha. Certa ocasião resolvi trajar-me inteiramente de marrom claro. Na rua encontrei-me com José do Patrocínio. Patrocínio gostava de chamar-me "mulatinho". Vendo-me com aquela roupa quase da cor da minha pele, perguntou-me: "Você está nu, Mulatinho?" – Parece que não gostei da pilhéria naquela ocasião, mas hoje, lembrando-me da passagem, rio a valer."

Depoimento de K. Listo ao jornalista Paula Guerra. *Revista da Semana*, 9 de setembro de 1944. Transcrito in: Hermes Lima, *História da caricatura no Brasil*



186

187. e
188. *Belmonte*, Ontem e Hoje. Senhorita! Aqui estou, como sempre, pronto para acompanhá-la! Senhorita! Aqui estou, para acompanhá-la, *pronto* como sempre! *O Cruzeiro*, 16-7-1930. In: Hermes Lima, *História da caricatura no Brasil*



187



188

189. *Belmonte* (Benedito Bastos Barreto – São Paulo, SP 1897 – Idem 1947). Foto de Arnaldo Vieira. In: Hermes Lima, *História da caricatura no Brasil*

190. *Belmonte*, Sem título, década de 1930. Desenho, 20 x 30,5 cm. Col. Benjamin Steiner

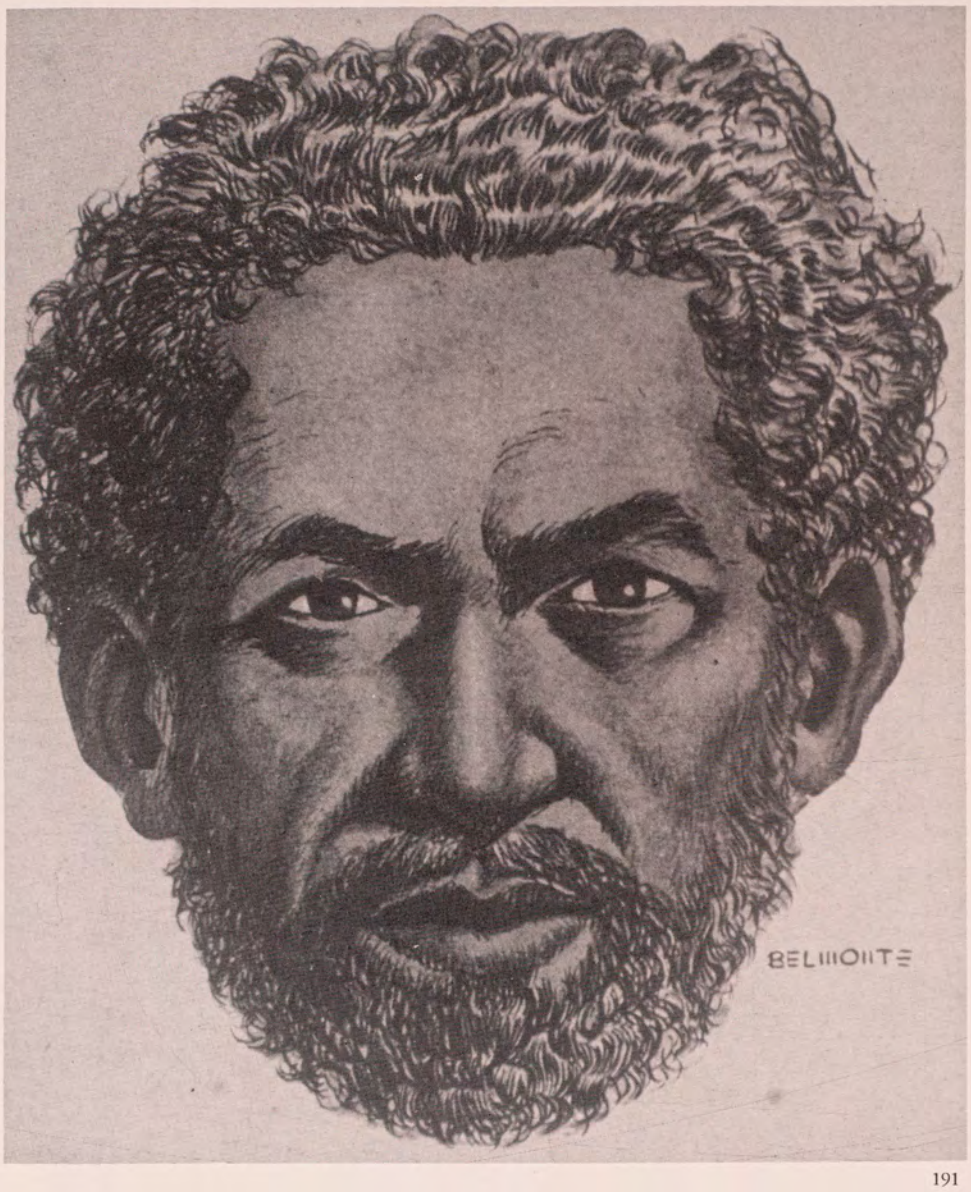


189



190

191. *Belmonte,* Antonio Francisco Lisboa (o Aleijadinho), s.d. Nanquim, 21 x 26 cm. Col. particular, SP



191

III

A HERANÇA AFRICANA E AS ARTES DE ORIGEM POPULAR

Nina Rodrigues
As Belas Artes nos Colonos Pretos do Brasil
página 177

Mário Barata
A Escultura de Origem Negra no Brasil
página 183

Carlos A. C. Lemos
A Imaginária dos Escravos de São Paulo
página 193

Paulo Pardal
As Carrancas de Guarany
página 199

Francisco de Castro Ramos Neto
Agnaldo Manoel dos Santos – uma lenda viva
página 205

Amélia Zaluar
Gabriel, Mestre da Arquitetura Fantástica e Sua Casa Escultura
página 211

Paulo Pardal
A Escultura Mágico-Erótica de Chico Tabibuia
página 215

Lélia Coelho Frota
Criação Liminar na Arte do Povo: a presença do negro
página 217

192. Fig. nº I, peças 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 8



192

As Belas Artes nos Colonos Pretos do Brasil – A Escultura*

Dr. Nina Rodrigues

O natural menosprezo que votam aos escravizados as classe dominadoras constitui sempre e por toda parte perene ameaça de falseamento para os propósitos mais decididos de uma estimativa imparcial das qualidades e virtudes dos povos submetidos.

E foi por não ter cerrado ouvidos às sugestões desses preconceitos que escritores pátrios conseguiram dar proporções de uma crença geral a de que os escravos negros, que com os Portugueses e os Índios colonizaram o Brasil, pertenciam todos aos povos africanos mais estúpidos e boçais.

Era uma injustiça, mas era antes de tudo um erro.

E por isso, reivindicando os direitos da verdade, a observação desapaixonada dos fatos havia de, infalível, um dia reabilitar os negros dos exageros dessa condenação tão sumária quanto infundada.

Em verdade, nas levas de escravos que, por quatro longos séculos, o tráfico negreiro, de contínuo, vomitou nas plagas americanas, vinham, de fato, inúmeros representantes dos povos africanos mais avançados em cultura e civilização.

As manifestações da sua capacidade artística na pintura e na escultura – as mais intelectuais das Belas-Artes – melhor o atestarão agora do que o puderam fazer a música e a dança.

Pouco sabemos da pintura negra que, mesmo em África, não parece ter ido além de toscos desenhos, utilizados na ornamentação dos seus edifícios, palácios, igrejas ou *pegis*.

Todavia, assim rudimentar, este esboço de arte permitiu a criação, no Dahomey, de uma escritura ideográfica análoga, senão idêntica, aos hieróglifos. Seria uma língua sagrada de cuja escritura à Europa foram ter exemplares na reprodução dos frisos com que ali se decoravam os palácio reais: língua privativa, no seu conhecimento e uso, dos sacerdotes de Ifá, os depositários das tradições nacionais em povos dos mais conhecidos da Costa dos Escravos.

Mas na escultura é que, com mais segurança e apuro, se revela a capacidade artística dos negros. O seu cultivo e apreço, entre os escravos que vieram colonizar o Brasil, tanto se comprovam em presunções indutivas como no testemunho de fatos e documentos.

Estão ainda bem vivas na memória dos contemporâneos as peripécias das lutas com que, nos nossos dias, as pretensões conquistadoras da França, completando pelas armas as extorções iniciadas pelas intrigas das casas comerciais do golfo de Guiné, acabaram destruindo em 1890, o poderio de seu aliado o rei Bêhanzin, do Dahomey, por fim vencido e exilado no Tahiti. Ao apoderar-se de Caná e Abomey, capital do reino africano, que Bêhanzin entregara às chamas antes de abandonar, o general Dodds pôde salvar do incêndio curiosos espécimes da escultura negra que, por ele, foram enviados ao museu etnográfico do Trocadero. Compunham essas relíquias três estátuas dos últimos reis dahomeanos, duas portas do palácio real e um trono régio. As estátuas, talhadas numa peça inteiriça de madeira muito dura, representam os reis em tamanho natural e sob as formas dos seus protetores totêmicos: Guêso, com as penas de um galo; Guélêlê, sob a forma de um homem-crocodilo; Bêhanzin, de um homem-leão. As portas do palácio, à guisa de escultura, traziam coladas pequenas peças de madeira, representando os atributos reais, atributos das divindades dahomeanas, armas e animais diversos. Os baixos-relevos copiados, além de reproduções análogas, continham inscrições hieroglíficas. O trono ou cadeira régia reproduzia, também esculpida numa peça inteiriça de madeira, cenas da vida dos reis. Estes espécimes da arte negra têm sido objeto de curiosos estudos.

Pois bem, o povo africano, cuja aptidão artística se revela nessas produções, pertence a uma família da Çosta dos Escravos, os Gêges, de que, no espaço de dois séculos, recebemos no Brasi, número elevadíssimo de escravos. São fatos estes por nós demonstrados à luz de documentos irrecusáveis. Os negros Ardras que, já no período das guerras holandesas do século XVII, se fizeram notados em Pernambuco, provinham do antigo reino de Ardra, de língua gêge, como os dahomeanos, que mais tarde o destruíram, anexando-o ao de Dahomey sob o nome de Hallada. Mas, afora os Ardras, recebemos no Brasil escravos gêges do próprio Dahomey, de Whydah, o São João d'Ajuda dos portugueses, dos Mahys, dos Pôpôs, etc.

Mas é este ainda o domínio das presunções que não pode valer a documentação direta do asserto.

Os sentimentos, as crenças religiosas fazem para os Negros, como para as outras raças, as despesas das manifestações primitivas da cultura artística. Os deuses, o culto, são ainda os temas, os motivos mais valiosos, as fontes de inspiração por excelência dos rudes artistas negros: aos de ordem religiosa se seguem ou se agregam motivos retirados das habituais ocupações nobres da guerra e da caça.

Reunimos, no grupo da fig. nº 1, peças diversas do culto gêge-iorubano dos *orichás* ou *vôdus*, tomadas às práticas dessa religião, sobrevenientes nos nossos negros.

Mandam as regras de uma boa crítica desprezemos as imperfeições, o tosco da execução, dando o devido desconto à falta de escolas organizadas, da correção de mestres hábeis e experimentados, de instrumentos adequados, em resumo, da segurança e destreza manuais, como da educação precisa na reprodução do natural.

Mas, feito o desconto, nesses toscos produtos, já é a arte que se revela e desponta na concepção da idéia a executar como na expressão conferida à idéia dominante dos motivos.

Não é fácil, sem longos desenvolvimentos, dar uma idéia exata da significação cultural destas peças. Não são ídolos, como se poderia acreditar à primeira vista, como o supõe o vulgo, como o têm afirmado cientistas e missionários que se deixam guiar pelas aparên-

* Artigo publicado originalmente em *Kósmos*, Rio de Janeiro, agosto 1904.

Decidimos manter a grafia dos termos de origem iorubá tais como o autor os grafou.

193. Fig. nº II
194. Fig. nº III
195. Fig. nº I, peças 2 e 8



193



194



195

cias e exterioridades. Os negros da Costa dos Escravos, sejam os de língua Iorubana ou nagô, sejam os de língua gêge, tshi ou gá, não são idólatras. Entraram em uma fase muito curiosa do animismo em que as suas divindades já partilham as qualidades antropomórficas das divindades politeistas, mas ainda conservam as formas exteriores do fetichismo primitivo. Changô, por exemplo, o deus do trovão, é certamente um homem-deus encantado, mas que para se revelar aos mortais freqüentemente reveste ainda a forma fetichista do meteorito ou pedra de raio. E é a esta pedra, convenientemente preparada para nela residir o *orichá* que se dirige o culto, é ela que recebe os sacrifícios, a que se dão os alimentos.

Pois bem, as peças esculpidas da fig. 1 não são uma representação direta dos *orichás*, e sim dos sacerdotes deles possuídos e revelando na atitude e nos gestos as qualidades privativas das divindades que os possuem. Em todo o caso isso não passa de uma representação. E assim como a pedra do raio, sem estar preparada pelo feiticeiro, digamos em linguagem católica, benta ou benzida, não tem direito à adoração, assim não reclamam, nem recebem culto os supostos ídolos. São emblemas, enfeites, peças de uso ou utilidade prática; cadeiras, tronos uns, altares outros.

No grupo da fig. 1, à exceção da peça 4, que é de bronze, todas as outras são de madeira. As peças de bronze são todas vindas da África e nem sempre tão imperfeitas como a deste grupo. Os atributos fálicos do *orichá* Eshu não permitem darmos aqui a fotografia de duas peças de bronze que se acham em meu poder e pertenceram ao bastão ou cetro de um régulo ou potentado africano.

Das peças de madeira, vindas da África ou no Brasil fabricadas, umas são grosseiras e pouco significativas, como as de n.os 1 e 7. Outras, porém, conseguem exprimir com clareza, e por vezes com grande intensidade, a intenção, a concepção de escultor.

A de n.º 3 (fig. 1) representa um sacerdote ou filho de santo dançando, provavelmente possuído do *orichá*. É com precisão a atitude dos braços com que, num curto movimento cadenciado destes, os dançarinos, dispostos em fila, uns atrás dos outros, acompanham o ritmo da música bárbara do batucagé, batendo compasso nos flancos com os cotovelos. O escultor, não conseguindo dar aos membros inferiores a disposição da marcha, limitou-se a figurar a atitude meio agachada de um dos passos da dança.

A peça n.º 5 (fig. 1) de 69 centímetros de altura, que se completa na fig. 2, constitui um trono ou banco destinado ao sacerdote ou feiticeiro quando possuído do *orichá* Yômanjá. No longo movimento das mãos abertas, para conter e levantar os volumosos e túrgidos seios da *orichá* que, para oferecê-los, está de joelhos, o artista expressou com felicidade e vigor a concepção de urberdade, de fundo ctoniano ou material, que se atribui a Yômanjá, divindade muito próxima, nos seus atributos, da *orichá* Odudua.

As peças 2 e 8 da fig. I, em melhor evidência na fig. III, representam dois sacerdotes, um homem e uma mulher, possuídos do Changô. São peças muito conhecidas na Bahia sob o nome de figuras ou *ochês* de Changô.

Aqui a concepção artística do escultor negro pode com vantagem suportar o confronto com a concepção similar de uma pintura branca do século V da era cristã, também de motivo religioso, que figura nos trabalhos iconográficos de Paul Richer e Charcot sobre o demoníaco na arte e representa, como os *ochês* de Changô dos Negros, uma fase do mesmo pensamento ou crença religiosa. A gravura cristã mostra o demônio saindo da cabeça de um energúmeno sob a injunção de Jesus Cristo. O *ochê* também reproduz uma cena de possessão; um sacerdote ou feiticeiro africano em cuja cabeça penetrou Changô. Apenas Changô reveste, não a forma humana que tem o demônio da pintura cristã, mas a sua forma fetichista de meteorito ou pedra do raio.

Como expressão simbólica, os dois produtos de arte se equivalem e bem retratam a identidade essencial do pensamento humano nas diferentes espécies ou raças. Mas não devemos ir por diante na análise dos documentos que reservamos para estudo médico-psicológico de proporções mais amplas.

A peça n.º 6 da fig. I também representa uma sacerdotisa ou filha de santo, possuída do *orichá* Ochum. Nas festividades, esta peça serve de altar às pedras fetiches da deusa.

No quadro, vão ainda figuradas algumas insígnias sacerdotais: a cauda de vaca do *bábáláu*, a ventarola de cawries de Ochum, as armas de Changô.

Mas, neste grupo, não é só na concepção do escultor que se revela o cunho artístico das peças, ainda ele se descobre na reprodução dos modelos em que estão em evidência boas qualidades de observação.

Em algumas, foram bem figurados os caracteres étnicos dos negros. O nariz chato do etíope, os olhos à flor da cara, os lábios grossos e pendentes estão reproduzidos fielmente nas peças 2, 3, 5, 7 e 9 (fig. I). A desproporção entre o comprimento dos braços e o das pernas, peculiar à raça negra, é levada, pela imperícia do artista, quase ao extremo da caricatura nas peças 2 e 8.

Exceção a esta regra faz a 6.ª peça da fig. I, melhor reproduzida na fig. V. Este é sem dúvida um produto artístico mestiço. As tatuagens ou gilvazes étnicos do rosto, como a cor preta, não conseguem mascarar os atributos da raça branca, no nariz afilado ou leptorrínio, na boca pequena, lábios de grossura não exagerada, nas proporções do talhe. Não fossem, como outros de menor monta, os defeitos dos braços desproporcionados às formas anatômicas corretas, esta peça estaria quase perfeita. Em todo caso, é bem trabalhada nas dobras da saia, nas proporções e relevos dos seios e do tronco, na expressão da fisionomia.

Apenas difícil decidir se o mestiçamento é aqui do produto reproduzido ou da concepção do artista. A associação dos caracteres das duas raças, que entre nós tão largamente se fundem, recebeu uma realização fantasista na imaginação do artista negro; ou limitou-se este a copiar a realidade, em espécimes oferecidos pela natureza?

Igualmente possíveis as duas procedências. Que os caracteres da raça branca, em cujo seio aqui vivem os negros e sob cuja direção e ascendente se forma e se educa na América o espírito dos escultores pretos, possam, modificando-os, ter exercido decidida influência nos seus ideais e concepções de beleza feminina, nada mais natural. Antes seria este um caso banal e simples da influência social, de sugestão ou imitação inconsciente, que, de regra, exercem as classes superiores ou dirigentes sobre as classes inferiores ou dirigidas.

Mas, da cópia do natural, na observação dos nossos negros mestiços de retorno à raça negra, ou dos mestiços africanos de raça camita ou semita, também podia ter vindo a peça esculpida, ao que me dizem, por um negro brasileiro por muito tempo residente na Costa da África. De fato, os Fullahs ou Fulbi, povo camita ou de raça branca, mas de pele quase preta, cruzando-se com os negros do Sudão, deram origem a produtos mestiços em que muitas vezes se encontram caracteres brancos bem acentuados. E não só no Sudão. Nas proximidades do lago Tchad, como nos bantus orientais da África Meridional, o cruzamento com os árabes deu produtos escuros em que os caracteres brancos se revelam distintos.

Ou do cruzamento operado no Brasil com sangue europeu, ou do cruzamento camita ou semita, vindo da África, verdade é que se encontra na Bahia associação de cor preta, por vezes bem retinta, a caracteres fisionômicos peculiares à raça branca.

Mas, num ou noutro caso, seja exteriorizando as suas novas concepções da beleza feminina, seja copiando da natureza a associação de caracteres antropológicos fundidos no mestiço, é ainda a arte que, infante embora, já se revela no poder da imaginação ou na capacidade de observar.

E esta capacidade de se deixar impressionar pelas cenas que os cercam , tem, na escultura negra do Brasil, exemplares de maior valia do que os exibidos nos espécimes estudados.

Neste ponto, o cofre sagrado reproduzido nas figuras VI e VII vale o trono de Bêhanzin, do Museu do Trocadero. E com razão Delafosse (1) considerou a peça do Museu parisiense, de valor para a história etnográfica da arte.

Como se poderá ver em *La Nature*, o trono de Bêhanzin representa cenas da vida real dahomeana. Dos dois planos porque se distribuem as cenas representadas, no superior o rei ocupa o centro, sentado debaixo do régio chapéu de sol e cercado de suas dez mulheres, sendo que das mais próximas cada qual empunha um dos distintivos da majestade negra, o cachimbo, a bolsa de tabaco, o escarrador, etc. Sobre as cabeças destas dez figuras descansa o assento do trono.

Na ordem inferior, estão figurados dois grupos de prisioneiros, conduzidos por dois soldados dahomeanos e, em cada um dos grupos, presos os escravos à mesma gargalheira de madeira.

Pois bem, o cofre das figuras VI e VII, vasa uma cena de pesca, em análoga reprodução escultural. A peça foi encontrada nas praias de banho da Calçada do Bonfim, nesta cidade, envolta em alva toalha de linho, o que quer dizer que tendo falecido o pai ou mãe de terreiro, sacerdote ou diretor de *Candomblé*, a quem pertencia, foi ela lançada ao mar com os outros objetos do seu *pegi*, por não haver quem o quisesse substituir na direção de culto. É ela destinada pelo Sr. J. Messeder ao Instituto Histórico da Bahia.

A peça representa um cofre cilíndrico de 28 centímetros de altura sobre 21 de diâmetro, composto de duas partes distintas, o cofre propriamente dito e o seu suporte, grupo de escultura representando uma cena de pesca. A peça – cofre e suporte – é inteiriça, talhada num só bloco de madeira; salvo a tampa que é presa ao cofre por uma articulação simples, de charneira girando sobre um prego, que serve de eixo. O cofre tem a forma de dois pratos, justapostos, cobrindo um ao outro. O de baixo, mais fundo, mais escavado, termina por uma orla ou borda em que estão gravados traços simples, formando desenhos. A tampa, menos escavada, também apresenta nas bordas e na face superior diversos desenhos a traços. Duas faixas anteroposteriores pintadas de branco, sobre as

196. Fig. n.º I, peça 5
197. Fig. n.º I, peça 6



196



197

quais caem de cada lado duas faixas idênticas, repartem a superfície da tampa em uma larga seção central e três pequenas seções de cada lado – todas pintadas de azul. Traços lineares em ziguezague dividem a seção central em pequenos quadros mais ou menos regulares.

Pelas bordas ou circunferência, o cofre descansa sobre as cabeças de quatro figuras, colocadas em cima de um crocodilo; pelo centro ou fundo ele descansa sobre a extremidade da cauda do crocodilo que uma das figuras levanta e sustenta.

Da figuras, uma representa um homem, de raça branca, de olhos azuis e dentes enormes. Traz chapéu de castor preto, de forma européia, e sapatos da mesma cor; veste calças e paletó brancos. Montado sobre o crocodilo ou jacaré, empunha, à mão direita, uma espada cravada no flanco do réptil e, à esquerda, a extremidade de um grosso cabo que forma, na extremidade oposta, um laço passado no pescoço do crocodilo. Adiante e atrás do branco, acham-se duas negras. Ambas, descalças, trazem por vestes uma tanga de pano branco, caindo debaixo dos seios aos joelhos, atada por uma faixa branca e vermelha, deixando ver o cabelos nas malhas dos cruzamentos. Seios erectos, de volumosos mamilos pintados de preto. Tatuagens idênticas; três gilvazes verticais na fronte, três verticais sobre três horizontais em cada face. Cor amarela e não preta, olhos brancos de pupilas negras, nariz chato, boca larga, lábios grossos e pendentes. A mulher da frente em pé, por dentro do arco formado pelo crocodilo e, logo atrás do laço, segura e levanta com a mão direita a pata esquerda do réptil que, forçado por esse movimento, fica com a cabeça deitada de lado; com a mão esquerda, segura e levanta a cauda do animal, sobre cuja extremidade descansa o fundo do cofre.

A mulher, que está atrás do banco, sentada sobre o crocodilo, sustenta com a mão direita seu joelho da perna direita, que ela deixa cair fora do animal, pisando o solo desse lado; tem a perna esquerda estendida sobre o dorso do jacaré e com a mão esquerda segura o braço direito do branco.

Por último, um negro, enfiado em curto *camisú* branco, sem mangas, com um pequeno barrete, igualmente branco, no alto da cabeça, sustenta com as duas mãos o cabo de um forte remo, com que mantém, de encontro ao réptil, uma pequena canoa. Este negro, de nariz chato e grossos lábios, é pintado de vermelho escuro e não tem tatuagens como as mulheres. De pernas muito curtas e mal feitas, ele está em pé sobre o crocodilo.

O animal, enroscado sobre si mesmo, forma um círculo, tendo a cabeça deitada de lado, por causa da pata levantada pela primeira mulher. A pele não é figurada em escamas, mas dividida em pequenos quadrados brancos e pretos alternados.

Certamente, no grupo esculpido, se percebe de modo claro a representação de uma cena de pesca em que se festeja a morte de um crocodilo por um branco. A pequena canoa com o seu tripulante preto, a expressão de alegria com que o grupo cavalga o réptil, a situação de honra concedida ao branco, que laçou o animal e empunha a arma ainda cravada no crocodilo, tudo concorre a demonstrá-lo.

Mas não é fácil descobrir a alegoria que nesta peça quis celebrar o escultor negro. Dois pontos tornam embaraçosa a interpretação. Em primeiro lugar, o crocodilo é um animal sagrado para muitos povos africanos, chegando mesmo a ser adorado em alguns pontos. Não se percebe bem como, nestas condições, possa servir ao culto uma peça em que se celebra a morte ou caça do réptil.

Depois, nos desenhos e representações dos Negros, os Brancos têm sempre o papel do leão da fábula. Cabe-lhes invariavelmente a má figura. O cetro de Bêhanzin representava um crocodilo partindo um homem branco ao meio nas vigorosas mandíbulas. Compreende-se mal, portanto, uma escultura africana destinada a celebrar qualquer façanha de um homem branco.

Somos, pois, obrigados a interpretar a peça como reproduzindo o feito de algum branco aliado ou protetor. O mulato fluminense, Félix Souza, o primeiro *cháchá* de Ajuda, foi declarado oficialmente pelo rei Guêsô, o primeiro dos Brancos. Pelo que toca ao crocodilo, devemos supor se trate de algum sacrifício ordenado pela deusa *orichá* a cujo culto servia a peça.

É de notar que nos povos gêges, tem descaído muito de sua antiga importância o culto do crocodilo, *elô* ou *jalodeh*. Considerado divindade malfazeja, ele é antes temido do que adorado e se torna compreensível assim a alegria produzida por sua pesca.

Tais os produtos da escultura negra.

Não passaria pelo espírito do homem mediocremente instruído a idéia de aplicar à determinação do seu valor as exigências e regras artísticas por que se aferem produtos da arte nos povos civilizados.

Os frutos da arte negra não poderiam pretender mais do que documentar, em peças de real valor etnográfico, uma fase do desenvolvimento da cultura artística. E medidas por este padrão revelam uma fase relativamente avançada da evolução do espírito humano. É já a escultura em toda a sua evolução, mesmo na sua feição decorativa, do baixo-relevo à estatuária. As vestes são ainda grosseiras porque as idéias não têm a precisa nitidez, os sentimentos e a concepção estão ainda pouco definidos; mas no fundo já se encontra a gema que reclama polimento e lapidação.

Com outros recursos, em outro meio, muito poderiam dar de si. E então perderá as proporções da estranheza esse monumento de obras de talha que erigiu o preto mestiço no altar-mor da Matriz de Campinas.

Bahia, 1904.

(1)-Maurice Delafosse: *Le trône de Behanzin et les portes des palais d'Abomé au Musée ethnographique au Trocadéro. – La Nature,* 21 de Abril de 1894, p. 326.

198. *Máscara gueledê*, Nigéria, s.d. Madeira policromada, h. 45 cm. Col. Edvald Pacote, RJ



198

199. *Máscara gueledê*, Nigéria, final do séc. XIX (fragmento). Madeira, h. 35 cm. Col. particular, SP



199

A Escultura de Origem Negra no Brasil

Mário Barata

Ainda resta uma oportunidade de conhecer a criação plástica do negro no Brasil e de estudar-lhe as transformações depois de seu contato com a cultura do branco. Naturalmente que até agora o país ainda não se preocupou com isso e o esforço de um Nina Rodrigues ou a análise do problema por Luís Saia foram em parte obra individual, em dissonância com a estrutura e a administração do país, infelizmente. Digo infelizmente porque não tiveram os meios de aproveitar todo o material existente pelo Brasil afora, então em via de declínio ou mudança.

O negro realizou na África e em parte da Oceania uma das mais impressionantes obras plásticas humanas. Não é só a literatura, oral ou escrita, que exprime uma cultura, de um sistema de vida com técnicas determinadas, no conceito antropológico. A criação plástica é uma expressão de cultura tanto quanto visão estética do mundo. Às vezes é difícil curvar ou fazer desaparecer as tendências plásticas de um povo ou de uma classe. Narram os viajantes do passado história de retornos a formas destruídas pelos missionários, ávidos de ídolos quebrados. Reinos cristãos da África passaram a um fetichismo mais primitivo que antes, depois de libertados dos portugueses, tendo como ídolos a aparência exterior de madona e de santos católicos, parece que negrificados nas soluções formais de uma plástica que representava uma civilização, quase uma raça.

A vinda para o Brasil de grande massa de negros e condições particulares de sua existência permitiram a conservação de certas técnicas artísticas ligadas, sobretudo, aos cultos religiosos de origem africana. No velho continente as concepções plásticas diferiam um pouco de região para região, havendo nitidamente vários centros de estilos e três tendências predominantes; uma, realista, uma geométrica, e outra, mais recente, expressionista, parecendo forma secundária (1) de arte, podendo resultar dum contato entre as duas primeiras.

A realista é complexa e elástica, pois vai dum quase classicismo, pela regularidade e harmonia de expressão, como na arte antiga do loruba (Ifê) e do Benin, até um realismo moderado, às vezes expressionista. Na Nigéria e em parte do Dahomey os lorubas fizeram também estes dois últimos tipos de arte, juntamente aos Gêges (Ewês), Achantis (da Costa do Ouro) e outros povos do Dahomey e da Costa do Marfim.

Mas não é somente, nessa região do Golfo da Guiné ou Benin, que houve uma elástica tendência realista. Outro centro, produzindo, é verdade, peças de estilo particular, é o equatorial ou Bantu, com a arte de povos do Gabon, do Congo, de Cabinda, de Angola.

A arte de tendência geometrizante é inicialmente do Sudão Francês, indo até o norte da Nigéria, incluindo os povos Dogons, Bobos, etc. Segundo Madeleine Rousseau a orientação geométrica parece também manifestar-se nos lugares em que o negro entrou em relação com o branco. É uma observação de caráter local, podendo indicar, se justificada, reações do negro ante pequeno contato com o europeu. Na área brasileira o fenômeno foi múltiplo e diferente.

Chamamos a atenção dos estudiosos de etnologia negra no Brasil para três fatos:

a) Em arte os sudaneses propriamente ditos se opõem aos gêges iorubas reunidos aos bantus.

b) Inúmeros povos da África Ocidental e da Equatorial fizeram uma plástica orientada principalmente pela terceira tendência, mas seus nomes não aparecem, em geral, entre os das nações dos negros vindos para o nosso país, exceção dos Mandês. Donde podemos concentrar nossos estudos sobre certos centros estilísticos.

c) A tendência realista ou geométrica é uma corrente geral, não excluindo peças de um ou outro tipo em cada grupo. Todavia é entre os lorubas que encontramos cabeças mais "clássicas" e é entre estes e os Achantis que existe uma arte de gênero movimentada e reproduzindo cousas da vida corrente. Tratam-se dos pesos Achantis e de figuras sobre altos de máscara loruba.

Um dos objetivos do estudo da dinâmica da arte negra no Brasil pode ser o da comparação de suas transformações com as da vida religiosa. Terão predominado as formas de culto e as plásticas da mesma origem? O sincretismo religioso ter-se-á efetuado nos mesmos planos do escultórico? O abandono de tradições plásticas terá sido mais rápido que o das religiosas? Seus contatos com a cultura branca ou – caso a averiguar – com a indígena, terão produzido resultados paralelos ou semelhantes? A arte negra terá tido menor influência nas artes populares brasileiras e na formação da nossa cultura que a religião?

Tudo isso é rico de conteúdo para o esclarecimento de fenômenos culturais, no nosso caso, particularmente, dos estéticos. A força de resistência da arte à aculturação, suas formas de contato, suas relações com a vida religiosa e leiga, são problemas a estudar.

Origens da Plástica Negra no Brasil

O estudioso defronta-se inicialmente com dois aspectos da questão das artes plásticas do negro no Brasil.

1º) De toda ou grande parte da América do Sul, só em nosso país (Bahia, durante muito tempo, Rio) parecem ter se conservado de maneira evidente, as técnicas e concepções plásticas africanas.

2º) Grande número de peças colhidas no Brasil e existentes em museus ou coleções particulares apresenta características formais de estilo negro.

Dado o contato comercial e marítimo que houve entre a Bahia e Lagos durante todo o século XIX e informações sérias sobre a importação de esculturas, há o problema inicial de diferenciar as peças trazidas por um intermediário ou pelos próprios escravos, das feitas aqui no país por africanos e seus descendentes.

(1)- Ordinalmente.

Melville J. Herskovits (2) depois de haver estudado grupos negros na África Ocidental e na Guiana Holandesa, Haiti, Trinidad e Estados Unidos, verificou na Bahia que: "O contato entre a Bahia e a África Ocidental foi mais constante e se prolongou até uma data mais recente do que em qualquer outra região do Novo Mundo; africanos viviam aqui, falando suas línguas nativas, até o começo deste século – fato tão singular no Novo Mundo como o outro, embora menos conhecido, de somente na Bahia, dentro do Novo Mundo, haver-se preservado de maneira apreciável a tradição artística africana da talha de madeira e do trabalho em metais".

Sobre as viagens e o comércio com a Nigéria, terra dos nagôs, guetas e outros iorubas, há muitos depoimentos. Nina Rodrigues nos diz: (3)" É com os Nagôs que se mantêm as nossas relações comerciais diretas com a Costa d'África. Navios de vela faziam ainda há pouco tempo (4) viagens, 3 a 4 por ano, para Lagos. Neles quase sempre vinham Nagôs negociantes, falando iorubano e inglês, e trazendo noz de cola, cauris, objetos do culto gêge-iorubano, sabão, pano da Costa, etc. Hoje a comunicação se faz pelos paquetes ingleses, tomando-se em Dakar vapores diretos para Lagos." Um pouco adiante ele se refere de novo à importação, desta vez do pano da Costa.

Ficaram a seguir escassos e quase esquecidos os contatos dos descendentes de africanos com seu continente de origem, fenômeno curioso de rapidez neste caldo de culturas que é o Brasil. Todavia eles foram muitos e, ainda hoje, o prestígio de tudo que é verdadeiramente africano é enorme na Bahia. Há, aliás, muitas provas dos contatos com a África Ocidental, anteriores ao período atual, resultantes do surto de independência das nações negras.

Em 1937 ainda existiam os dois últimos babalaôs do Salvador, Martiniano do Bonfim, falecido em 1943 com mais de 90 anos e Felisberto Sowzer, que falavam perfeitamente o nagô. É indiscutível que o primeiro estudou algum tempo em Lagos, na Nigéria. Ambos eram filhos de africanos dessa cidade e quanto à grande figura de Martiniano sabe-se que viajou para a África a fim de conhecer o ritual dos nagôs na sua fonte. Já Nina Rodrigues havia se referido aos "nossos negros que dirigem e se ocupam do culto iorubano, mesmo dos que estiveram recentemente na África..."

Mas não se pode colocar em dúvida o fato de que esculturas e artefatos de negros eram também feitos no Brasil. Manoel Querino, fazendo observações nos fins do século passado, ao estudar a indústria dos negros na Bahia, dizia que:

"Mostravam ainda tendências para as artes liberais, esculturando os símbolos fetichistas de sua seita, tão aperfeiçoados quanto possível". Ao lado dessas referências escritas estão as de Nina Rodrigues e as próprias peças, que às vezes falam por si.

Nina, no seu trabalho *As Belas Artes nos Colonos Pretos do Brasil* (5) afirma que as peças de bronze são todas vindas da África, e nem sempre são tão imperfeitas como a deste grupo. Sobre as esculturas de madeira que reproduz escreve: "... vindas da África ou no Brasil fabricadas", mostrando assim que algumas eram ou podiam ser feitas em nosso país.

Em resumo, a situação é a seguinte: a) Na 2ª metade do século XIX e possivelmente primeiros anos do século atual, as esculturas de orichás ou ochês eram, em parte, importadas da África e em parte feitas aqui por africanos, conservando – ao máximo – os caracteres estilísticos originais.

Isto era facilitado pela existência de modelos e pelas exigências do culto e da tradição, que fixavam muitos dados formais dos objetos: v.g.: ochês de Xangô com seu punho e seu "machado", os seios e a posição ajoelhada de Iemanjá, etc.

Possivelmente após 1900, devem ter sido africanos locais e após 1920, aproximadamente, seus descendentes, os criadores dessa escultura. Será necessário datar algumas das peças para servirem de estacas na compreensão das mudanças estilísticas operadas aos poucos. Formou-se no Salvador um centro de escultura ligado à manutenção dos cultos negros. Seja em certos bairros, seja nos arredores da cidade, artistas fizeram, até os dias atuais, orixás, fornilhos de cachimbos, assentos e outras peças metálicas, com aspectos africanos mais ou menos conservados. Mas aqui entramos noutro capítulo desta história.

Correspondências entre a escultura do Brasil e a da África

Dois problemas novos encontramos, entretanto, na análise das peças de caráter nitidamente africano, que são as fundamentais por estarem na base do estudo da contribuição do negro às artes do dia de hoje no Brasil. Eles são:

a) Com que centro de estilo de escultura negra africana se relacionam.
b) A que época pertencem.

À primeira vista parece haver predominado entre as esculturas conhecidas as de estilo ioruba. Realmente os ochês de Xangô da coleção Nina Rodrigues, do Museu da Bahia, de Artur Ramos, tem caracteres iorubas. Sobretudo os ibejis que pertenceram a este último estudioso são muito parecidos com os da Nigéria e do Dahomey. (Podem ser confrontados com os dois reproduzidos na prancha XXVIII de *Arts Sauvages/Afrique* (6) e sobretudo com a peça Ioruba nº 17 do 2º volume da obra fundamental de Karl Kjersmeier. (7)

A escultura de Obá ou Osá-osi, deusa ioruba, que se encontra no Museu Histórico Nacional do Rio, proveniente da Bahia, onde foi encontrada em Nazaré das Farinhas, parecenos de origem africana e está dentro das possibilidades realistas dos iorubas.

As figuras de Iemanjá da coleção Nina Rodrigues e do Instituto Histórico da Bahia são da mesma área estilística africana. A primeira tem as mãos segurando os seios na posição de "ofertório" que é encontrado no Golfo da Guiné entre os iorubas e no planalto de Bali no Camerun. O aspecto meio rígido dessas formas femininas "cheias" é encontradiço igualmente em peças de povos do Dahomey como os Fons (8) do mesmo grupo de estilo que os Iorubas.

Grande número de peças, sobretudo de pequenas dimensões (20 a 30 cm. h.), representando figuras femininas, tem caráter realista. Entre elas as antigas do Museu Nacional do Rio, acentuadamente "gordas" e com cabelos azuis; a Iansan da coleção Artur Ramos, etc.

O curioso "cofre de Iemanjá", reproduzido por Nina Rodrigues, (9) encontrado nas praias de banho da Calçada do Bonfim envolto em alva toalha de linho, sinal de ter pertencido a candomblé cujo pai ou mãe de terreiro, falecido, ficou sem substituto, é possivelmente ainda de inspiração Ioruba.

Sabemos que essas cenas de gênero eram feitas em esculturas de sua área estilística, co-

(2)- in *Pesquisas Etnológicas na Bahia* – S.E.S. 1943, pág. 10 (grif. p/nós).
(3)- in *Os Africanos no Brasil*, 3ª edição, 1945, pág. 178 (3ª idem, pág. 354).
(4)- Escrito entre 1896 e 1905.
(5)- Publicado na revista *Kosmos* nº 8, agosto de 1904, e depois in *Africanos no Brasil*, 3ª edição, pág. 260.
(6)- De A. Portier e F. Poncenton, Ed. Albert Morancé, Paris.
(7)- *Centres de Style de la Sculpture Nègre Africaine*. Ed. Albert Morancé et Fischers Forlag, Paris – Copenhague, 1936.
(8)- Ver in *Arts de l'Afrique Noire* de Manoel Griaule, Paris, Ed. Du chêne, 1947, pág. 112.
(9)- Art. cit. e liv. cit.

mo se pode ver na peça nº 19 do livro de C. Kjersmeier, (10) na lâmpada de terracota ioruba do Dahomey, etc. (11)

O "pilão de Obatalá" do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, com seus belos relevos, entra igualmente no ciclo desta arte.

Desejamos chamar a atenção para a semelhança entre a figura feminina, dita de Xangô por Artur Ramos, (12) e a magnífica Ochum da coleção Nina Rodrigues. Em ambas, o esquema da cabeleira e da saia "plissée" é semelhante. Que distância de tempo haverá entre as duas?

As pontas de bronze de bastões de régulas africanos – que pertenceram a Nina Rodrigues não parecem ser do estilo Ioruba. A forma do alto da cabeça, dos olhos, da boca, do corpo, indicam outra origem. Serão do atual Congo Francês?

Até aqui vimos certas peças características, que se repetem nos candomblés e macumbas, apresentarem o estilo aproximadamente ioruba. Por quê?

O comércio com a Nigéria terá sido mais fácil no século XIX? O culto nagô terá requisitado essas esculturas? Possivelmente, sim.

Outros estilos aparecem e poderão ser identificados na medida em que estes estudos se aprofundarem. Várias peças antigas estão no Museu Nacional e sua origem deve ser precisada. A peça "em honra de Ogum" (13) com longa barba frisada ligada à cabeleira e uma tanga com ornato geométrico não é ioruba. O exu, que hoje não está exposto, tampouco. O oba de rosto largo pode ser do Congo e a escultura, com os braços retos formando retângulo externo ao do tronco, é de um tipo geométrico sudanês, comum nos Dogons, mas que aparece em outros povos, como os Mandês ou Mandiga, etc. (14) Uma ponta de bastão da mesma série de objetos, com os olhos encimados por três linhas concêntricas, lembra os de outras do Congo, inclusive uma warega. (15)

Os ochês de Xangô deste Museu possuem, na forma de "machado" ou pedra que encima a cabeça antropomorfa, decoração geométrica ou com figuras que não aparecem nos encontrados na Bahia. Serão africanos?

Talvez a mais clássica e bela expressão plástica, diretamente negra, do Brasil, seja a máscara dita de Maria Cabinda, existente no Museu Histórico Nacional, vinda da Irmandade do Rosário de Ouro Preto, onde era empregada em procissões. Qual a origem do nome? Sabe-se que os cabindas eram de tipo elegante e feições regulares; mas essa denominação era geralmente dada a muitos negros procedentes do "Congo" Parece-nos mais tratar-se do único exemplo de escultura ioruba "classicejante".

A oportunidade a que nos referimos no início deste trabalho, com otimismo talvez improdutivo, é a de levantar um cadastro fotográfico: – um "corpus sculptorum" – publicado em livro, com as peças existentes em coleções particulares ou públicas de todo o país e com as de propriedade de famílias, de candomblés, confrarias, etc., de certas cidades brasileiras. Esse levantamento do acervo das peças de origem nitidamente africana é o primeiro passo a ser dado, aliás com atraso de quase 50 anos. Essas peças deverão se classificadas pela origem, função, dados locais e confrontadas com as de estilo semelhante da África, existentes em museus e publicações de outros países.

Basta dizer que às vezes é difícil precisar a origem de uma escultura devido aos contatos e similitudes entre os diversos centros estilísticos africanos. Tomemos, por exemplo, a estilização de braços e pernas em ângulos, às

200. *Ibejís*, Bahia, séc. XIX. Madeira policromada, contas e adornos de ouro e prata, h. 26 cm cada. Col. particular, SP



200

(10)- Vol. cit.
(11)- Pág. 85 do livro *Arts de l'Afrique Noire, cit.*
(12)- Arte Negra no Brasil in *Cultura, nº 2.*
(13)- Segundo Pe. Etienne Brasil in "O Fetichismo dos Negros do Brasil". *Rev. I.H.G.B. Tomo LXXIV*, p. 2ª pág. 228.
(14)- Ver C. Kjersmeier, vol. cit. fig. 4.
(15)- Reproduzida na prancha XIX de *Les Arts Sauvages d'Afrique*, op. cit.



201

vezes repetidos, que aparecem no Congo Português (16), mas também no Gabon e no Camerum (17). É necessário ir mais a fundo na análise estilística.

Devemos acentuar a beleza de peças como o pilão de Obatalá do Instituto Histórico da Bahia, a Iemanjá da coleção Nina Rodrigues e a máscara dita de Maria Cabinda do Museu Histórico Nacional, esculturas que honram o patrimônio artístico do país. Heloisa Alberto Torres, antiga diretora do Museu Nacional, informou-nos, há 12 anos, que existe, no Salvador, família que possui um pilão do mesmo gênero do citado.

Além das esculturas de figuras, analisadas neste estudo, há as de fornilhos de cachimbos, a arte dos metais ligados ao culto, dos tecidos e panos da Costa, das jóias entre as quais os balangandans, etc...

Como datar essas peças? Talvez seja tarde, mas todo o pesquisador que encontrar peças de origem negra deve esforçar-se por encontrar documentos ou informações que precisem a época de sua factura. O evolver desse estilo, no Brasil, os resultados da aculturação ficam melhor apreciados com a segurança cronológica fornecida por esse elemento. Por outro lado será necessário pesquisar a arte negra da África mais a fundo, pois as peças levadas para museus e publicadas em livros são em geral as mais importantes ou antigas. Mesmo nos fins do século passado encontramos no Brasil peças mais rústicas, mais grosseiras. Até que ponto isso é efeito da distância do continente-mater e de seus centros artesanais é problema a discutir. Talvez em 1890, em alguns pontos da África, o produto plástico não tivesse o vigor e a espontaneidade criadora de épocas mais recuadas.

Que algumas foram feitas no nosso país, todavia, é ponto pacífico. A análise histológica das madeiras poderá comprovar esse fato.

Outros aspectos da escultura "Negra" no Brasil

É claro que nas centenas de anos decorridos na escravidão e nos sessenta posteriores, os negros tiveram uma série de contatos com outros tipos de cultura, um dos quais tomou quase sempre em relação à sua, atitude hostil, forçando-os à aquisição de modos de vida novos.

Desse fato resultaram transformações da criação plástica dos negros, com resultados visíveis e, possivelmente, alguns que não são reconhecidos à primeira vista.

Por isso além das peças nitidamente ligadas às africanas, podemos encontrar quatro casos:

a) esculturas obedecendo às tendências estéticas negras, sendo obras de arte, todavia, de padrões novos.

b) esculturas que sejam resultado do confronto da tradição plástica africana com a de outras origens, correspondendo às vezes a novas necessidades e situações.

c) esculturas feitas por negros ou seus descendentes diretos ainda ligados à tradição africana, por vários setores, mas já sem nenhuma característica de formas de arte dessa origem, plasticamente esquecida ou superada.

d) esculturas realizadas por descendentes de negros mais integrados à cultura branca, igualmente sem aspectos estilísticos africanos. Parece ser o caso de uma série de artistas mestiços como o Aleijadinho e Mestre Valentim, trabalhando dentro do sentido católico barroco. Este caso é interessante sociologicamente, mas já não é relacionado com a influência da estilítica negra no Brasil. Portanto o deixaremos de lado, no exame que procederemos a seguir.

A) Tradição plástica do negro no Brasil

A grande influência da arte de origem africana no país, conservada até os dias de hoje em locais como a Bahia, teve por conseqüência o aparecimento de uma série de núcleos de artistas populares, realizando esculturas em que as tendências estéticas do negro são predominantes. A maioria das peças, em barro, madeira, conchas e pedras, metais, é ligada aos cultos que também sobreviveram.

Outras correspondem à necessidade de hábitos, tradições culinárias, indumentária, etc., igualmente mantidos no novo meio.

É em bairros e arredores do Salvador que se concentra em maior número a arte atual de tradição africana. Segundo o escritor Mota e Silva, por exemplo, no Rique são feitos exus (diabos) de barro pintado, desses que se vendem no mercado da Praça Cairu, na cidade baixa.

Este mercado é um grande centro de comércio desses objetos. Há 6 ou 8 barracas especializadas em venda de peças ligadas à tradição religiosa afro-brasileira. Somente duas ou três delas comerciam com esses exus de barro, do qual há tipos diversos, que aparecem em épocas diferentes. Em abril de 1946, compramos um belíssimo, de pé, alto (34 cm) (18) com elementos de segurança plástica ligada à qualidade artística africana. Disse-nos o vendedor serem feitos por um negro dos arredores, mas negou-se a dar-me seu endereço.

Já em janeiro de 50 estavam à venda os exus menores, de corpo quase sentado e colorido álacre que foram expostos há 10 anos no Museu de Arte Moderna no Rio. Aqui os dados de rigidez e força plástica quase não existem.

É nos exus de ferro batido que a tradição "geometrizante" da arte negra melhor se conservou. A peça da coleção Mário de Andrade é menos característica neste particular do que a que adquirimos no início de 1950 na mesma barraca do mercado que vende os de barro, a 120 cruzeiros. Neste são evidentes as tendências formais de grande parte da arte negra. Além disso seus assentos e armas mostram a força plástica do artista que o realizou. Fazer uma arte destas em 1950 mostra o vigor que ainda tem a expressão artística do negro baiano.

Os caboclos de barro são vendidos nos mesmos locais. Há diversos tipos, alguns mais gordos, pesados e menos interessantes. Outros, melhor realizados. São em geral naturalistas, sem elementos tipicamente negros. Disse-nos Mota e Silva que os usados nos candomblés são sempre de madeira, encomendados diretamente ao artesão.

Aliás, a venda no mercado é em parte para turistas. Somente em parte, pois vi negras velhas comprando colares e vários objetos. (19)

Quanto aos exus de ferro batido eles devem ter função religiosa, pois estudiosos e colecionadores pouco os conhecem. Mota e Silva ainda não os havia visto e Mário Cravo Jr., apesar de morar no Salvador, não os possuía, nessa altura, em sua coleção tão variada.

Entre os santeiros negros do Salvador um foi identificado em 1940 por Heloisa Alberto Torres, que dele comprou duas séries de orixás de madeira, uma das quais foi exposta em Portugal.

Essas esculturas estão presentemente no Museu Nacional e são diferentes como concepção das encontradas nos últimos anos no Mercado do Salvador. São em geral naturalistas, pintadas de cor preta e lembram algumas aparecidas em candomblés do Rio ou da Bahia. No Instituto Histórico da Bahia tam-

201. *Ex-voto*. Colhido no Cruzeiro da Menina, Patos, PA. Madeira, h. 17 cm. In: Luís Saia. *Escultura popular brasileira*. São Paulo, Edições Gaveta, 1944

202. *Ex-voto*. Colhido no Cruzeiro da Menina, Patos, PA. Madeira, h. 49 cm. In: Luís Saia. *Escultura popular brasileira*.



202

203. *Iemanjá*, séc. XIX, Bahia. Madeira pintada, h. 19 cm. Col. particular, SP



203

bém há um exu que parece obra de branco erudito e outros, bem naturalistas.

Os do Museu Nacional podem ser divididos em 3 grupos:

a) de maior altura (cerca de 35 cm) mais naturalistas e acabados, lembrando a técnica de alguns anjos católicos feitos por santeiros contemporâneos do Salvador, sobretudo dos anjos na sua penúltima fase de execução, antes do acabamento plástico. Quase todos têm a pintura de tanga na cintura.

b) de altura menor, mais rústicos e simples, nus, com o corpo, às vezes, algo mais "cheio". São mais curiosos como arte popular, se bem que estejam longe de ser excepcionais.

c) os de elementos formais conservados pela tradição do culto com o "machado" ou pedra de Xangô. Aqui os braços perpendiculares são rígidos e a característica do orixá, empresta-lhe algo de africano. Há evidente correlação entre a conservação de traços culturais religiosos e a de elementos artísticos. Em vários, o falus é geometrizado.

Heloisa Alberto Torres pediu ao referido escultor "que fizesse alguma peça na tradição antiga". Ele respondeu que só poderia fazer o orixá de gunucô (20), porque seu desuso facilitou-lhe guardar de memória os traços originais. Essa peça (21) realmente é mais rígida do que as outras, compostas aproximadamente de três quadriláteros e tendo o falus enorme tratado geometricamente. Não reproduz, porém, a escultura tradicional africana. Aliás, simples coincidência, de perfil e por trás lembra um pouco a impressão de conjunto de certos deuses de Java e da China.

Nas macumbas do Rio foram colhidas esculturas que devem encontrar-se no museu da Polícia. Algumas foram publicadas por nós no trabalho *Arte Negra* (22) e revelam aspectos curiosos da transformação da plástica ligada aos cultos religiosos, mantendo apesar de tudo, pontos de contato com a rigidez e a concepção formal africana e com alguns dados particulares como a simbólica de Iemanjá, com "ofertório" e recipiente na cabeça.

Mas curioso para a etnologia deverá ser o estudo sistemático das sobrevivências espontâneas e das tentativas de cópia de reproduções e imagens antigas, na arte afro-brasileira atual, motivadas estas pelo imenso prestígio e expressão das formas artísticas de uma cultura, em luta pela vida. É curioso o efeito forte que produz entre os negros brasileiros a apresentação de fotografias de esculturas africanas, publicadas em livros de arte. Parece que essa forma plástica ainda simboliza nitidamente o que há de africano, e mesmo de proibido, nos cultos afro-nacionais.

Ainda nesse caso, será importante, para finalizar, observar: a) a que tipo de arte africana se filiam as peças; b) serão produzidas por homens dessa origem ou de outras; por que aconteceu isso? c) As funções são novas ou ainda as antigas. Quais? d) Época. Condições econômicas e técnicas de sua fabricação. e) Caracteres formais. Sentido de beleza.

B) Esculturas em que se podem encontrar resultados de contatos das tendências plásticas africanas com as de outras origens ou de transformações destas em função do novo meio

Este é um ponto mais difícil de estudar e de precisar. Luís Saia, em *Escultura Popular Brasileira* (23) tentou atribuir aos milagres nordestinos origem negra, artisticamente.

Quase nenhum deles mostra pontos de contato com a tradição de formas africanas. Todavia não é desprezível a hipótese de resultarem dos contatos e das transformações da experiência plástica dos negros, no Brasil. Esse estudo deve ser aprofundado.

Na cerâmica popular nordestina podem ser encontrados dados plásticos ligados a certa tradição do gênero ioruba e achanti, num realismo espontâneo e movimentado. A verificação dessa possibilidade exige trabalhos urgentes e de equipe.

Devem ser verificados os dados citados no final do item A.

C) Aparecimento de esculturas de negros sem a tradição plástica africana

Por que se terá dado esse fenômeno é problema importante para a etnologia e mesmo para a estética. Este aspecto da questão deverá ser bem documentado para que as conclusões não sejam dúbias. Por que apareceram essas esculturas? Quais são? Que caracteres formais possuem?.

Do ponto de vista histórico o aproveitamento da mão-de-obra negra nos trabalhos de talha e escultura das igrejas é ainda pouco esclarecido. O caso dos templos jesuítas, o vigor da ornamentação de madeira da catedral de Campinas, etc., devem ser fotografados e analisados. Magalhães Corrêa disse-nos uma vez que havia preparado um trabalho sobre esse assunto. Estará conservado o manuscrito?

Indicações finais

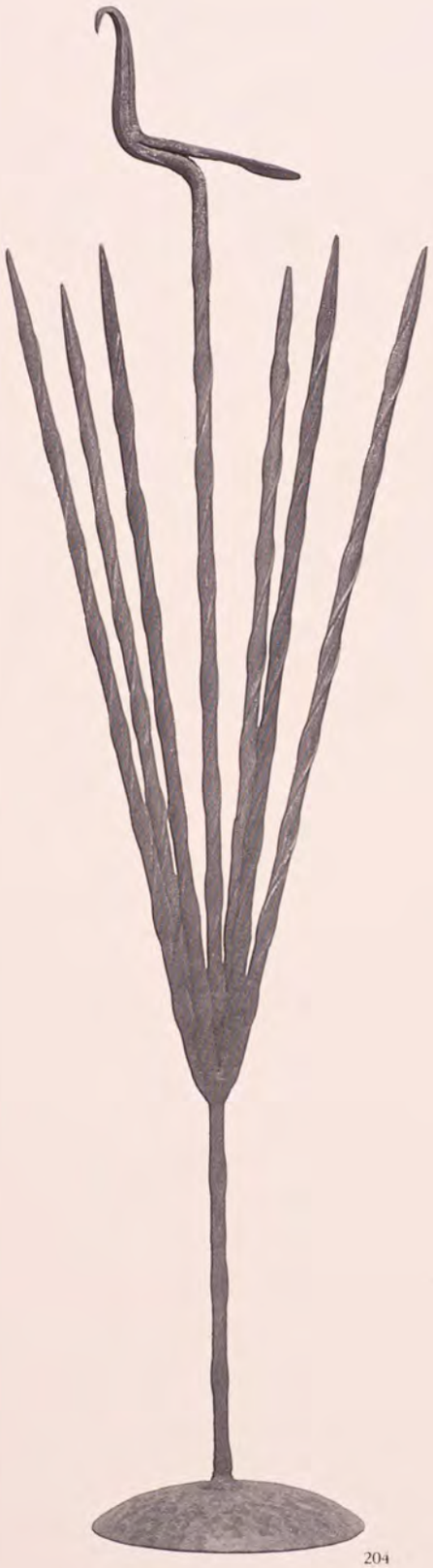
Para a etnologia e para a estética, as conclusões que vieram a ser estabelecidas sobre a dinâmica da arte negra no Brasil, suas transformações e sua contribuição a uma arte brasileira, no futuro, serão, certamente, de importância. Neste estudo encaramos o aspecto estilístico da escultura de figuras. O terreno é muito mais vasto incluindo os metais, no qual a técnica africana foi tão bem conservada, metais em que aparece ou o sentimento decorativo ou o plástico em toda sua pujança. As ferramentas de ogum, os aspectos de exu, as armas, os "balangandans", jóias e outras peças têm valor artístico. Há ainda os Panos da Costa, os papéis recortados, os bordados e ouropéis.

Além dos aspectos estilísticos deverá ser examinada a função que as peças de origem negra exercem na vida do grupo "racial" ou de toda a sociedade. Nem só os cultos religiosos utilizam as tradições estéticas africanas. O carnaval e outras festas populares foram e são em parte repositório dessa experiência plástica. As máscaras, por exemplo, foram utilizadas em procissões e nessas festas.

É triste notar que nenhuma organização haja colecionado as máscaras do tríduo de Momo e outras manifestações do povo. No carnaval da Bahia e do Rio, o número delas era enorme e algumas tinham grande riqueza estética. É tarefa urgente reuni-las em museu ao lado de estandartes, certas fantasias, etc. e de pesquisar nos próximos carnavais os pontos de sua fabricação, adquirindo os exemplares mais expressivos e estudando os casos de contato com a arte negra. As esculturas de massa de papelão dos préstitos, às vezes foram de origem erudita, foram também esquecidas pelos estudiosos que não determinaram até que ponto houve, ou não, casos de arte negra ou popular nessa manifestação plástica. A mesma pesquisa deve ser realizada em relação aos ternos, reisados, bumbas-meu-boi, congadas, nau-catarinetas, sobreviventes.

204. *Opa Osanyin*, Salvador , Bahia, séc XX. Ferro. Col. Museu de Antropologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, SP

205. *Opaxorô*, Salvador, Bahia, séc. XX. Metal. Col. Museu de Antropologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, SP



204



205



206

(16)- Prancha IX de *Les Arts Sauvages d'Afrique*, op. cit.
(17)- *Arts de l'Afrique Noire*, págs. 14 e 61.
(18)- Custou 40 cruzeiros.
(19)- Quanto a *ídolos* não tivemos tempo para observar.
(20)- Manoel Querino fala sobre este orixá na op. cit., pág. 49.
(21)- Número 30.681 no Museu Nacional.
(22)- in *Revista da Semana*, 17 de maio de 1941, Rio.
(23)- Edições Gaveta, São Paulo, 1944.



207



208

206. *Dilogun Iemanjá*, Salvador, Bahia, séc. XIX. Contas e fio de algodão. *Adê Iemanjá*, Salvador, BA. Metal. *Abebê Iemanjá*, Salvador, BA. Metal. *Adê Oxum*, Salvador, BA. Latão. *Dilogun Oxum*, Salvador, BA. Contas e fio de algodão. Col. Museu de Antropologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, SP

207. *Oxê Xangô*, Brasil? Madeira. Col. Mário de Andrade. Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, SP. *Oxê Xangô*, Nigéria. *Oxê Xangô*, Nigéria, Madeira. Col. Museu de Antropologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, SP

208. *Machado ritual de Heviossô*, Daomé. Madeira e metal. *Oxê Xangô*, Salvador, BA. Cobre martelado e niquelado. *Oxê Xangô*, Nigéria. Madeira. Col. Museu de Antropologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, SP



209

209. *Santos*. Vale do Paraíba, s.d. Nó de pinho, h. 12,4 cm
h. 11,2 cm, h. 17 cm. e h. 7,8 cm. Col. Carlos Lemos, SP

A imaginária dos escravos de São Paulo

Carlos A. C. Lemos

Realmente, só temos a lamentar que o sempre lembrado antropólogo Mariano Carneiro da Cunha não tivesse conhecido a arte negra paulista do tempo inicial da produção cafeeira, a partir da segunda metade do século XIX. Foi uma pena, que ele não pudesse examinar essa produção ainda hoje mal analisada de imagens de Santo Antônio executadas, quase todas, no talhe duríssimo do "nó de pinho", segmento resinoso pleno de linhina localizado nos entroncamentos dos galhos de nossa araucária. Na verdade, esse esquecimento foi porque aquele especialista não atinou com a importância da concentração negra, de repente surgida em São Paulo, depois de verificada a irreversibilidade da abastança, advinda da nova cultura do café, surgida nas terras de má qualidade do Vale do Paraíba, mas revigorada nas planícies de terra roxa da bacia do rio Grande e de algumas áreas do Tietê.

A arte negra, "sobretudo comunitária", no dizer daquele autor, parece-nos ter existido em São Paulo a partir da segunda metade do século passado, podendo, no entanto, já ter tido manifestações anteriores através dos escravos ligados à produção de açúcar, iniciada nos finais do século XVIII, na região ituana. Mariano Carneiro da Cunha, em seu excelente ensaio sobre a "Arte afro-brasileira", aponta uma lacuna nessa produção artística, um intervalo que, verdadeiramente, a nosso ver, não existiu. Ele escreveu: "Dos meados do século XIX em diante a presença de artistas plásticos negros faz-se mais rara e ressurge de modo mais significativo em torno dos anos 40 do século XX"... (1) Nesses cem anos por ele apontados, pode ser que no resto do Brasil a arte afro-brasileira tenha tido mesmo um arrefecimento, mercê de esvaziamentos econômicos inibidores de certo tipo de produção, mas não podemos nos esquecer da abastança paulista surgida justamente nesse tempo em que houve um adensamento populacional de escravos, tanto daqueles oriundos do tráfico negreiro, como daqueles transladados de Minas, do Rio e até do sertão diamantífero baiano. Essa rápida concentração negra em terras paulistas, portanto, não pode ser olvidada. Há de ser bem estudada a arte dos escravos do café, desde os meados do século passado até a Abolição de 13 de maio, até a República, enquanto eles tiveram que conviver com os imigrantes europeus e quando foram tentar, desde o Ventre Livre, a vida nas cidades longe dos cafezais. Com essa desinformação de Mariano Carneiro da Cunha, parece que ficamos faltos de um elo de uma corrente, fato que está a exigir a presença de outro antropólogo, com a mesma sensibilidade e conhecimento que nortearam aquele saudoso professor, para introduzir um pouco de São Paulo no panorama geral artístico afro-brasileiro.

Tanto no Nordeste açucareiro como em Minas, o enorme contingente de negros escravos se permeou, desde os primeiros dias, com a classe branca dominante – não só fornecendo mulatos, como influenciando nos usos e costumes. Aos poucos, o negro se fez presente em tudo, como sabemos, porque foi a mola propulsora de toda a produção, porque estava ali a postos até dentro de casa, fazendo-a funcionar, como nos lembrou alhures o mestre Lúcio Costa. Na evolução cultural do Nordeste, por exemplo, o negro está maciçamente envolvido desde o século XVII. Em Minas, desde os dias iniciais da centúria seguinte. Em São Paulo, ao contrário, desde o Colégio de 1554 até o tempo do Morgado de Mateus, década de 60 do século XVIII, definiu-se uma sociedade mameluca, onde o negro africano, o tapanhuno, era apontado como raridade – todos os inventários estão aí comprovando isso nas prateleiras do Arquivo do Estado. Foi a produção açucareira do final do século e o arroz de Iguape no começo dos oitocentos que tornaram o negro numeroso nos mapas populacionais paulistas. São impressionantes os dados estatísticos contidos nos célebres "maços de população" feitos a partir da gestão do Morgado, mostrando o crescimento paulatino e firme do povo negro escravizado. Todos sabemos dos resultados da presença negra no Maranhão, no Rio, em Pernambuco ou na Bahia e não vamos aqui relacionar os inúmeros autores especializados que estudaram as projeções africanas no cotidiano daquelas áreas brasileiras especialmente na religião. Em São Paulo, pelo que vimos, a presença negra no quadro cultural é menos perceptível – na verdade, o escravo do café foi assimilado pelo branco mameluco, pelo imigrante italiano. Hoje, a população negra urbana paulistana chega mesmo a ir buscar inspiração na negritude carioca, como está aí comprovando o nosso carnaval de rua, em tudo copiado das escolas de samba do Rio. O negro liberto de São Paulo que ficou na roça tornou-se um autêntico caipira, o "homem do mato", do mesmo modo que a pioneira colônia alemã trazida por D. Pedro I foi deglutida e digerida pela população de Santo Amaro e de Itapecirica. Acreditamos que foi Cornélio Pires o primeiro autor a tratar do caipira negro quando escreveu "Conversas ao pé do fogo", em 1921, livro, a nosso ver, indispensável a quem deseja conhecer o passado de nossa população interiorana. (2) Caipira negro que somente soube guardar de seus avós a musicalidade, a dança rústica às vezes expressa numa ou noutra congada, cujos enredos sempre estiveram comprometidos com os mouros, "turcos", fidalgos marialvas e até com caciques bugres num sincretismo onde há parcimoniosa contribuição africana. Caipira negro que certamente não esqueceu o fetichismo de seus ancestrais, justificando o surgimento aqui e ali de feiticeiros, ligados a rituais de magia, sempre mal vistos e perseguidos mesmo pela própria polícia. Aliás, qualquer manifestação religiosa com conotação negra era violentamente reprimida até praticamente a nossa década de quarenta. Mas é sabido que em São Paulo a religião advinda da presença negra não teve a complexidade daquelas do Rio ou do Nordeste. Não sabemos de rituais

(1)- Ver "Arte afro-brasileira", por Mariano Carneiro da Cunha, in *História Geral da Arte no Brasil*, pág. 975, Instituto Walther Moreira Salles, São Paulo, 1983.

(2)- Ver, de Cornélio Pires, *Conversas ao pé do fogo*, edição fac-similar da Imprensa Oficial do Estado S. A. – IMESP – São Paulo, 1987.

210. *Santo Antonio*. Vale do Paraíba, s.d. Nó de pinho, h. maior 13 cm e altura menor 4 cm. Col. Roberto Lemos Monteiro, SP

211. *Santo Antonio*, Jacareí, séc. XVIII. Cedro, h. 18,5 cm. Col. Francisco Roberto, SP. *Nossa Senhora da Conceição Aparecida*. Guaratinguetá, séc. XVIII. Cedro, h. 16,5 cm. Col. Ruy de Almeida Prado, SP



210



211

africanos praticados ao lado dos cafeeiros do tempo do Império, com seus orixás disfarçados em santos da Igreja Católica, como aconteceu em outros lugares. A umbanda paulista é nova, praticamente recém-chegada também do Rio. (3) Orixás dissimulados como subterfúgio facilitador do culto refreado pela sociedade branca, só fora de São Paulo.

O culto a Santo Antônio pelos escravos paulistas é uma pena que ainda não tenha sido estudado; mas acreditamos que ele não tenha passado de uma devoção descompromissada de qualquer prática organizada ligada à tradição africana, ao contrário do que aconteceu em outras regiões brasileiras, onde o nosso santo correspondia ora a Ogum (Bahia), ora a Xangô (Recife), a Bará (Rio) ou ao próprio Exu (Porto Alegre). (4)

Basicamente, grande parte das aludidas pequenas imagens de Santo Antônio, executadas em nó de pinho, serviam de amuletos trazidos pendurados pelo pescoço e, ao que parece, nas costas dos negros velhos. Cornélio Pires, transcrevendo uma de suas conversas ao pé do fogo, numa roda de caipiras negros, conta: – "Uma última, Nho Thomé, e vamos para o vale dos lençoes. – Intão lá vae! Quano a gente tá ficano véio, molengão, perna mole, a gente tira um nó de pinho, fais um Santo Antônho, põe um fio e depindura no pescoço, dexando o santo inforcado na cacunda... Prá vacê ficá forte cumo um rapais, basta rezá:
Santo Antônho, nó de pinho...
Dae-me força nas cadera cumo porco no fucinho...
Tia Polycena arrenegou:
– Aaah! Véio damnado..." (5)

Realmente, grande número daquelas pequenas imagens possui nas suas costas um pequeno orifício, mais semelhante a uma alça por onde passava o fio do colar, sendo, portanto, imprópria a expressão do "nego véio" falando em "santo inforcado". Esse mesmo santo era dependurado dentro do coador de café para assegurar garantia de casamento. O colecionador de arte sacra Francisco Roberto, em suas andanças coletando imagens no interior paulista, certa vez em Catuçaba, proximidades de Moji das Cruzes, ouviu um depoimento interessante a respeito do uso de imagens de nó de pinho, em solicitações de favores a Santo Antônio. Ali, os pedidos ao santo milagreiro deveriam ser feitos no seu dia, 13 de junho, mas, na véspera, ele haveria de ser intimidado de variados modos e dentre eles, era dependurado sobre as águas escuras da cisterna do quintal e ameaçado de afogamento enquanto ouvia impropérios. Outras vezes, a imagem era alvejada com tiros de chumbo grosso, ficando toda marcada de pequenos orifícios, como sugere uma das peças constantes no acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo. O santo, assim, amedrontado, não falhava no dia de sua festa, sempre muito concorrida.

Mas, todas as pessoas que entrevistaram negros, quase sempre gente idosa da roça, possuidores dessas pequenas imagens, normalmente escondidas nos fundos de pequenos oratórios em meio a medalhas, fitas, orações especiais escritas e dobradas várias vezes, puderam perceber que esses amuletos eram reverenciados como que em segredo e por isso ocultos da visão de estranhos. Enquanto não estivessem depositadas nos interiores de escapulários chamados de "bentinhos", ou embaixo dos vestidos, estariam escondidos nos oratórios dos santos "oficiais" do ritual católico, inclusive imagens de barro ou gesso do próprio Santo Antônio. Eram os

212. *Santo Antonio*. Guaratinguetá, séc. XVIII. Nó de pinho, h. 8,5 cm. *São Francisco das Chagas*. Pindamonhangaba, séc. XVIII. Nó de pinho, h. 8 cm. *São Francisco das Chagas*. Embu, séc. XVIII. Nó de pinho, h. 8 cm. *Santo Antonio*. Guaratinguetá, sec. XVIII. Nó de pinho, h. 7,5 cm. Col. Francisco Roberto, SP. *Santo Antonio*. Taubaté, séc. XVIII. Nó de pinho, h. 7,2 cm. *Santo Antonio*. Santa Isabel, séc. XVIII. Nó de pinho, h. 6,5 cm. Col. Francisco Roberto, SP

213. *São Francisco das Chagas*. Taubaté, séc. XIX. Cedro, h. 7,5 cm. *Santo Antonio*. Taubaté, séc. XVIII. Cajarana, h. 4,5 cm. *São Benedito*. São Luís do Paraitinga, séc. XIX. Cedro, h. 9 cm. Col. Francisco Roberto, SP

214. *Bentinho*. Vale do Paraíba, s.d. Nó de pinho e tecido, h. 4,5 cm. Col. Roberto Lemos Monteiro, SP



212



213



214

minúsculos santinhos protegidos da curiosidade alheia. (6) Seria uma espécie de devoção secreta porque era mal vista? Teriam essas imagens em sua origem, de data e local não sabidos, alguma ligação com práticas condenadas pelo catolicismo ortodoxo dos brancos? Inclusive, às vezes, tinha-se a impressão de que a posse daquelas imagens seria motivo de uma espécie de envergonhamento perante as pessoas da cidade grande, como certa vez presenciamos em casa de uma preta velha, em Piracaia, por volta de 1960. Ali, na humilde casa de pau-a-pique, nos arredores da cidade, em pequeno oratório guardado no quartinho obscuro, descobrimos duas imagens de nó de pinho, e no momento em que íamos examiná-las à luz do dia, fomos interrompidos pela velhinha, que, dizendo – "essas, não", pegou-as à força de nossas mãos e, surpreendentemente, em vez de guardá-las, atirou-as violentamente ao chão. Contrariando nossa interlocutora, abaixamos para catar as imagens caídas embaixo do catre desarrumado e insistimos em saber a razão daquele comportamento inesperado. Respondeu-nos que não tinha que dar satisfações e, no entanto, horas depois, quando ali voltamos dizendo que desejávamos mesmo aquelas peças para nossa coleção, aquiesceu brandamente, sem maiores discussões, em trocá-las por uma imagem de gesso de Nossa Senhora da Conceição e ainda pediu-nos desculpas.

Essas imagens de nó de pinho, algumas minúsculas, com pouco mais de um centímetro de altura, foram recolhidas em todo o Vale do Paraíba, na zona de Bragança, Joanópolis e Piracaia. Cornélio Pires citou-as entre os negros da área de influência ituana, especialmente a região entre Piracicaba e Tietê. Talvez existam, nas coleções em geral, cerca de trezentas dessas peças apanhadas naqueles territórios pioneiros do café de São Paulo. Não sabemos dessas imagens provenientes de fazendas do vale paraibano fluminense. Por que nó de pinho e não outra madeira? Por causa da dificuldade de manuseio que o material oferece? Devido à sua resistência ou durabilidade? Devido à cor, que vai do castanho escuro ao quase negro? Por que a sua produção talvez esteja circunscrita à zona dos pinheirais? E como essas, muitas outras perguntas poderão ser formuladas e inclusive, sobre épocas de produção. Seriam essas imagens anteriores ao café, já vindas do tempo do açúcar? Há quem diga que sim, mas sem comprovação alguma. Aliás, há quem sempre responda afirmativamente a qualquer daquelas indagações anteriores e, no entanto, neste assunto devemos ter as maiores cautelas.

Pelos vagos depoimentos que obtivemos e pelo o que diz Cornélio Pires, essas imagens eram preferivelmente executadas pelo próprio devoto e, ao menos, um terço delas era usado em colares ocultos sob as vestes. Na verdade, todas não passavam de amuletos e, certamente não eram benzidas pelos padres, como foi usual com as demais imagens veneradas nos oratórios particulares. Daí, podemos constatar dois fatos. O primeiro é esse que, no campo dos sortilégios, esses amuletos saíam das próprias mãos do usuário num processo implicitado de auto-proteção. O segundo é que não existiram "mestres" santeiros nessa modalidade devocional, não havendo assim, escolas, linhas de produção; ou "estilos" definidos. Cada peça é uma peça e, nisso, há uma semelhança muito grande com o acervo vastíssimo de ex-votos nordestinos esculpidos em madeira, onde cada devoto apresentou aquilo que sabia ou quis fazer, atendendo a uma idéia ou a uma intenção. É, portanto, muito difícil uma classificação lógica dessas imagens de nó de pinho, ainda mais que as peças hoje estão embaralhadas nas coleções e, grande parte delas, tem origem desconhecida, sendo já descartada a hipótese de agrupamentos baseados na procedência. Os tamanhos variam gradativamente a partir de um centímetro e pouco, até vinte centímetros mais ou menos. Algumas são visivelmente inspiradas em modelos eruditos, perceptíveis numa análise mais acurada das soluções formais, principalmente aquelas relativas ao panejamento. O método comparativo nos mostra, então, uma espécie de "involução" a partir dessas pequenas esculturas, intencionalmente veristas dentro de seu primitivismo de fatura, até às soluções despojadas de pormenores, ou atributos sacros, que chegam aos limites da quase que abstração. Muitas vezes, dentro da tradição africana, as cabeças são muito grandes e, em outras ocasiões, além da representação da cruz e da sugestão do Menino Jesus, surgem alinhavadas em discreto relevo as pernas do santo como se ele estivesse ao mesmo tempo vestido e nu. As variações e improvisações são inúmeras. Mas todas elas são comoventes na sua beleza rústica.

(3) - A respeito da tardia presença negra em São Paulo e de sua influência na religião, ver "As macumbas em São Paulo", por Dalmo Belfort de Mattos, in *Revista do Arquivo Municipal, vol. XLIX,* pág. 151, São Paulo, 1936.

(4) - Sobre as correspondências no culto afro-brasileiro entre os santos católicos e os orixás africanos, ver, por exemplo, de Artur Ramos, o artigo "O negro e o folclore cristão do Brasil", in *Revista do Arquivo Municipal, nº XLVII,* pág. 47, São Paulo, 1938 e, de Waldemar Valente, *Sincretismo Religioso Afro-Brasileiro,* Cia Editora Nacional, São Paulo, 1977.

(5) - *Conversas ao pé do fogo,* Cornélio Pires, pág. 163.

(6) - Curiosamente, sobre essas imagens paulistas, o crítico de arte francês Philippe Dagen, recentemente, em 16 de março de 1988, no jornal *Le Monde,* informado não sabemos por quem, fala que "A lenda pretende mostrar que os escravos tinham o costume de costurar sob a pele estes amuletos de madeira escura para estarem sempre protegidos contra os maus espíritos: vitória do paganismo sobre o cristianismo dos missionários da Contra-Reforma. Os evangelizadores da floresta não fizeram senão acrescentar novas atividades ao panteão exótico daqueles aos quais pretendiam converter ao monoteísmo. Não importa, pois assim eles contribuíram para o nascimento de uma nova escultura". Essas observações são a respeito de imagens de nó de pinho pertencentes ao colecionador João Marino, que organizou importante exposição de arte sacra de sua propriedade no Centro Cultural de Boulogne-Billancourt e nelas vemos que o crítico francês, além de confundir Santo Antônio com São Benedito, também imagina missionários da Contra-Reforma catequizando, não índios, mas os negros "da floresta". Nisso tudo, o que interessa, foi a curiosidade e atenção despertadas pelos referidos amuletos, que impressionaram bastante. Ainda diz o crítico: ... "chegamos a uma escultura propriamente primitiva, a uma arte católica e negra ao mesmo tempo: a dos escravos cristianizados vindos da África. Não conseguiríamos imaginar mestiçagem simultaneamente mais singular e mais bem-sucedida, nem um encontro de tradições mais estranhas umas às outras".



215

215. *Santo Antônio,* séc. XIX, Taubaté, SP. Madeira clara, h. 9,5 cm. *Santo Antônio,* séc. XIX, Mogi das Cruzes, SP. Nó de pinho, h. 12 cm. *Santo Antônio,* séc. XIX, Guaratinguetá, SP. Nó de pinho, h. 10 cm. *Santo Antônio,* séc. XIX, Paraibuna, SP. Nó de pinho, h. 11 cm. Coleção Francisco Roberto

216. *Carranca* – Minhocão. Madeira cedro com restos de policromia, h. 100 cm. Col. João Marino, SP



216

217. *Francisco Biquiba Dy Lafuente Guarany* (Santa Maria da Vitória, BA 1882 – Idem 1985)

As Carrancas de Guarany

Paulo Pardal



217

As carrancas (1), figuras de proa das 'barcas' que navegaram no rio São Francisco até a década de 1950, com sua original tipologia zooantropomorfa constituem a mais importante manifestação coletiva de nossa arte popular. São "assunto de extrema importância na história da cultura brasileira", segundo Clarival Valladares.

O mais importante escultor dessas figuras foi Francisco Biquiba dy Lafuente Guarany, nascido em 2 de abril de 1882, considerado um dos mais destacados nomes da arte popular brasileira. Foi ativo, na produção dessas peças, dos 19 aos 97 anos de idade, falecendo, em 1985, aos 103 anos. Escreveu-lhe Liliane Bedel, presidente do *Comité International pour l'Étude des Figures de Proue,* de Paris: "Sua obra faz parte do que encontrei de mais belo em minhas pesquisas"; e, quando de sua morte: "Esse potencial humano, vasto, que era o teu, me perturba, me assombra. Tua percepção me invade. Contigo foi-se um pedaço do passado, da identidade do Brasil".(Ce potentiel humain, vaste, qui était le tien, me bouleverse. Sa perception m'habite. Avec toi s'en va un morceau du passé, de l'identité du Brésil).

Dois terços de noventa 'figuras de barca' que classifiquei foram esculpidas por Guarany, artista genuinamente brasileiro pela mescla de raças de seus antepassados que, desde seu bisavô, viveram às margens do São Francisco, onde seu avô foi barqueiro e seu pai, construtor de barcas. Reuniu, assim, Guarany as condições para ser o grande escultor das carrancas.

Porém, o que mais o notabiliza é sua versatilidade. Um Cristo, anatomicamente perfeito, demonstra seu domínio da escultura barroca, que praticara quando jovem. O leão e o cavalo, de um presépio que fez, cerca de 1948, constituem exemplos dos mais expressivos da escultura brasileira. Mesmo um trabalho artesanal, como o único modelo de barca do São Francisco que fez, aos 90 anos, a meu pedido, mostra sua categoria, especialmente pelo vigor de sua carranquinha, com somente dez centímetros de comprimento, mas que emparelha, artisticamente, com suas carrancas de um metro.

Guarany nasceu e viveu em Santa Maria da Vitória, às margens do rio Corrente, afluente, no sul da Bahia, do São Francisco. Morrendo-lhe o pai, em 1898, começou a trabalhar, em 1899, como imaginário e, logo após, como marceneiro, também profissão de seus irmãos. "Primeiro eu fui imaginário (...) O meu mestre de imaginária foi João Alves de Souza, da cidade de Barra", o qual, aliás, assinou um título de eleitor de Guarany, de 1917, atribuindo-lhe a profissão de 'Artista', o que mostra o renome de que já gozava em sua comunidade, aos 35 anos.

Guarany deixou de esculpir santos por não ser atividade financeiramente rentável: "Mas a imagem não dava resultado, não dava pra se vivê. Então eu deixei e continuei trabalhando de carpinteiro, marcineiro, tanoeiro, (...) O que é certeza é que lutei muito pela vida, nos meus princípios". (2)

Em 1901, com 19 anos pois, fez sua primeira figura de proa, para a barca 'Tamandaré', de Conrado Correia de Almeida. "Era um busto de negro, ou de caboclo", alusão implícita ao 'nego d'água' ou 'caboclo d'água', o mais temido dos monstros fluviais que apavoravam a população ribeirinha. Esculpiu, anos após, sua terceira carranca, para a barca 'Americana', de Luís Antônio Miranda. Sua filha, Josefina Miranda de Souza Duarte, residente em Juazeiro, atual proprietária da carranca, informa que seu pai se referia a ela como sendo o 'caboclo d'água'.

Sempre trabalhou, sozinho, como marceneiro e carpinteiro. Por ser esse serviço escasso em Santa Maria, Guarany fazia de tudo: barris para transporte d'água, dornas para guardar cachaça, móveis, madeiramento para telhados, etc. Participou também da construção de barcas, para as quais geralmente esculpia as figuras de proa. Muitas encomendas lhe chegavam ainda de Januária, Barreiras, Juazeiro, etc. Esporadicamente, um irmão de Guarany e outros, em Santa Maria, também as esculpiam, mas Francisco Guarany era "respeitado como o profissional das carrancas, pelo valor de suas obras", conforme o escritor Osório Alves de Castro. Opinião esposada por outros que entrevistei.

É difícil saber quantas carrancas saíram de suas mãos, de 1901 ao início da década de 1940, quando cessou a construção das barcas. Sua memória, dos 86 aos 100 anos, quando conversamos, não permitia precisar este fato, mas, certamente, não chegaram a 100, conforme opinião também de seus filhos, inclusive Ubaldino, que foi carpinteiro de barcas e reside em Santa Maria. Parece-me razoável supor que Guarany tenha produzido, até o início da década de 1940, cerca de 80 carrancas.

Com a paralisação da construção de barcas, Guarany não fez figuras de proa durante cerca de 10 anos. Na primeira metade da década de cinqüenta, foi descoberto por Arnaldo Laje, a quem vendeu meia dúzia de peças. Também outros lhe encomendaram carrancas, entre os quais Agnaldo Manuel dos Santos, que adquiriu cerca de oito figuras, a partir de 1953. Até 1980, esculpiu cerca de 130 carrancas. Sua produção total, ao longo de 79 anos, foi, pois, extremamente reduzida.

O elemento plástico mais característico da escultura de Guarany é o tratamento que dispensava à cabeleira das carrancas, espessa ou em relevo acentuado, abundante, cobrindo quase todo o pescoço.

Em uma primeira fase a cabeleira tinha um estilo que chamarei 'em corda', pois se assemelha a um conjunto de cordas grossas, justapostas. Numa segunda fase, suas esculturas apresentaram uma quebra ou onda, no sentido longitudinal do pescoço, na altura de cada orelha, quando está em sua posição correta na cabeça humana. Pouco mais da metade das carrancas antigas de Guarany que classifiquei tem cabeleira 'em onda'.

No que chamarei a terceira fase de Guarany, após 1950, quando produziu para cole-

(1)- Refiro-me às esculturas que ornaram a proa das barcas do médio São Francisco, aproximadamente de 1880 a 1950, e que ali eram denominadas *figuras de barca.*

(2)- As frases entre aspas referem-se a trechos de cartas que Guarany me escreveu, respeitando sua grafia, a fim de que melhor se compreendam os aspectos culturais de sua personalidade.



218



219

218. *Carranca* – Figura de leão. Madeira cedro, h. 100 cm. Col. João Marino, SP

219. *Carranca* – Figura de mulher. Madeira copaíba, h. 70 cm. Col. João Marino, SP

220. *Cristo,* 1900c. Madeira. Foto Paulo Pardal



220

cionadores, a cabeleira manteve sempre o estilo 'em onda'.

Os quarenta anos de experiência de Guarany na escultura das figuras de barca deixaram um importante subsídio espiritual em suas peças mais recentes, cujo vigor foi atenuado pela perda de sua função original, utilitária, substituída pela de 'peça de arte'. Os olhos são menores, pois já não têm a função de espantar os duendes, e os dentes são mais numerosos e destacados, virtuosismo decorrente de sua consciência de artista, o que não lhes tira, contudo, a expressividade e a originalidade.

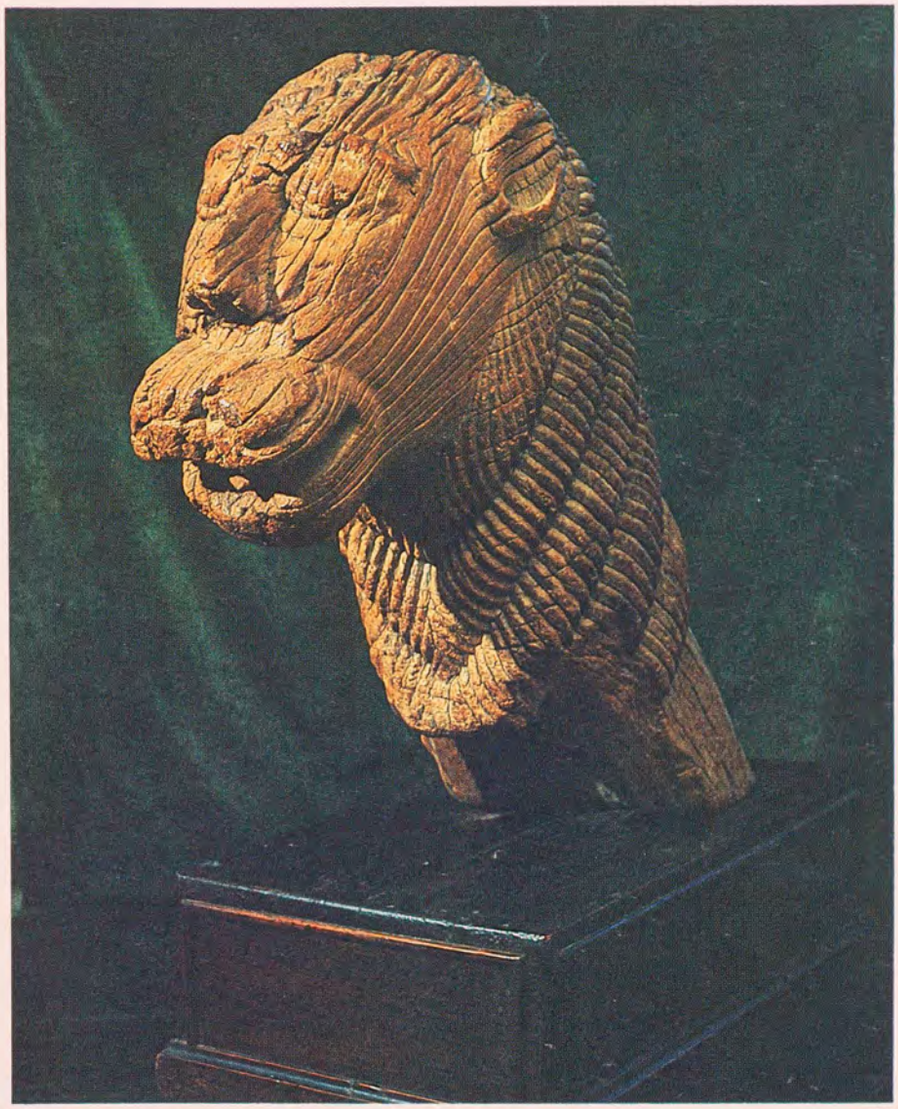
Diz Guarany: "Comecei a fazer (as carrancas) de imaginação. Não quebrava a cabeça, e agora quebro, para imitar." Explicou-me que suas figuras de barca eram feitas sem cuidado – "como saísse estava bom" – mas agora, "quebra a cabeça" para esculpi-las bem, especialmente a boca; cujo céu – escavado – a língua – destacada – e os dentes – esculpidos no bloco, e não implantados – dão-lhe uma semana de trabalho. "Fazer essa boca não é vadiação não."

Clarival Valladares, comissário geral da representação brasileira do II Festival Mundial de Arte e Culturas Negras, realizado em 1977, na Nigéria, abre a apresentação dos seis escultores que selecionou com Guarany – "o mais importante escultor de carrancas na história dessas figuras de proa" – E assinala: "Do momento em que Guarany assina e data suas obras, dirigidas a um consumo de colecionadores, ele cessa o seu longo percurso de artista genuíno e se transforma em artista autodidata. Esta mudança de comportamento não lhe subtrai o mérito, não lhe nega o talento pessoal. Entretanto o exclui da genuinidade, da implicação do sentimento coletivo".

O vigor da escultura de Guarany, marcada pelo fantástico, resulta de sua autenticidade. *Capiñago,* o cavalo encantado, *Curupema,* a índia que vira onça, *Megatério,* o animal pré-histórico, e todas as demais carrancas faziam parte do seu mundo interior. Em 1972, na casa de sua filha, em São Paulo, diante da família reunida, Guarany gravou, em fita, cerca de 100 minutos, apresentados por uma neta, como 'As Histórias da Vida do Vô'. Durante cerca de 60 minutos, isto é, mais da metade da gravação, Guarany não conta histórias de sua vida, mas as do sertão, povoadas de reis, príncipes, ladrões, cobra que era satanás e outros encantamentos. É curioso notar em algumas destas histórias a mistura de elementos reais e fantasiosos, como em suas carrancas.

Vivia Guarany em casa simples, ampla, relativamente confortável, em cuja construção cooperou. A 100 metros, em rua típica de pequena cidade do interior, situava-se a oficina de trabalho, em casa de pau-a-pique. Em seu exterior se aglomeravam troncos de cedro para suas esculturas; no interior, pobre, com piso de terra batida, futuras carrancas começavam a ser trabalhadas. Seu ferramental era vasto e variado: machado, enxós, formões, goivas, grosas, macetes e outros instrumentos de todos os tipos e tamanhos forneciam-lhe os recursos técnicos necessários. Como a maioria dos artistas, não saberia trabalhar se a oficina estivesse bem arrumada. Gostava de fazê-lo no chão, sentado 'a cavalo' sobre a peça que esculpia, ao invés de utilizar seu banco de carpinteiro.

Guarany mostrava nos traços e na cor carregada da tez a mistura das três raças que formaram nossa nacionalidade. De baixa estatura e magro, era um indivíduo simples, natural, otimista. "De maneira que eu sou um homem feliz. Me considero um homem mui-



221

221. *Carranca* da primeira fase de Guarany com a cabeleira envolvendo todo o pescoço. Da coleção do autor. Foto Dino Kubis

222. Guarany esculpiu esta *figura de presépio* que "dentro da escultura brasileira é uma das peças de expressividade maior", na abalizada opinião de Clarival Valladares. Foto Dino Kubis



222

to feliz... Vou viver até 100 anos, se Deus quiser, e estou fazendo carrancas. Até o fim da vida faço carrancas. Me mudaram o nome de carpinteiro, tanoeiro, hoje sou carranqueiro."

Aprendeu a ler e escrever com padres. Sua formação era deficiente, como geralmente acontece no interior, mas Guarany falava bem: foi orador da Filarmônica 6 de Outubro, por muitos anos; fez política e seus discursos em praça pública eram agressivos.

Guarany desempenhou, em Santa Maria da Vitória, durante 39 anos, o cargo de Juiz de Paz, sendo indispensável seu discurso nos casamentos que celebrava, cujo total ultrapassou meio milhar. Outra função, que durou cerca de 35 anos, até 1972, foi a de medir e informar diariamente o nível das águas do rio Corrente, como Observador Plúvio-Fluviométrico do Ministério da Agricultura, do qual recebia uma pequena gratificação.

Seu interesse no campo artístico não se resumia às esculturas. Pintou muitas 'bandeiras', do Divino (Espírito Santo) e de outros santos. Também tocava violão, participando de serenatas nas ruas de Santa Maria.

Contudo, não provava bebida, pois era muito religioso (3), tendo sido dos primeiros, em Santa Maria, a abraçar o presbiterianismo, em 1912.

Isso não o impedia de participar da imensa carga mística da comunidade a que pertencia: Guarany fez a seguinte narração sobre a existência do caboclo d'água a Deocleciano M. de Oliveira,que a redigiu: "Dois cidadãos que tinha aqui, de Cabrobó para baixo matou um Caboclo d'água e enterrou na terra. O Delegado de Cabrobó quis processar eles: É mesmo o formato de um homem negro, sem nenhum cabelo, de pele enrugada, escamosa." Guarany falou muito do caboclo d'água. "Certa vez, fui ao mato tirar pau para fazer um molinete de moenda. Venho sozinho numa canoa e passei por um bandão de pedra do rio Corrente. Tinha uma pedra. Estava lá a cabeça de um menino marrom escuro, cabeça pelada, parecendo cabeça brilhosa, dentadura alva na cara. Tinha forma de gente e parecia uma criança de quatro para cinco anos. Notei que tinha uma espécie de barbatana nos braços. Tinha dois olhos. Vi bem de perto, de cerca de dez metros." Guarany também narrou-me esse seu encontro com o caboclo d'água e eu sei que *ele o viu*, onde outros teriam reconhecido uma lontra ou animal similar.

Sobre o Minhocão, informou o Deocleciano: "Existe o Minhocão, mas nunca vi. Só o efeito. É uma grande minhoca preta que derruba barreira. Fica fuçando até chegar ao ponto da barreira cair. Tem mais grande e mais pequena. Existe também o Mussungão, que é boa isca para peixe. É uma espécie de minhoca grande."

Guarany não era tagarela; ouvia mais do que falava, intercalando na conversa oportunos e pitorescos provérbios populares. Seu tom de voz era incisivo e forte, agressivo às vezes, especialmente com estranhos que, de passagem pela cidade, queriam conhecê-lo, entrevistá-lo ou adquirir uma carranca sua, ignorando que o prazo para atendimento de uma encomenda – e só aceitava as provenientes de antigos amigos e clientes – era superior a seis meses.

A vida pacata do interior proporcionou a Guarany boa saúde e raciocínio ágil até cerca de 90 anos, quando agravaram-se reumatismos e deficiências próprias da idade. Continuou, porém, a esculpir carrancas até fins de 1979. Em 1980, seu estado geral caiu bastante, não lhe permitindo mais produzir carranca, porém, em 1981, viajou de avião a Brasí-

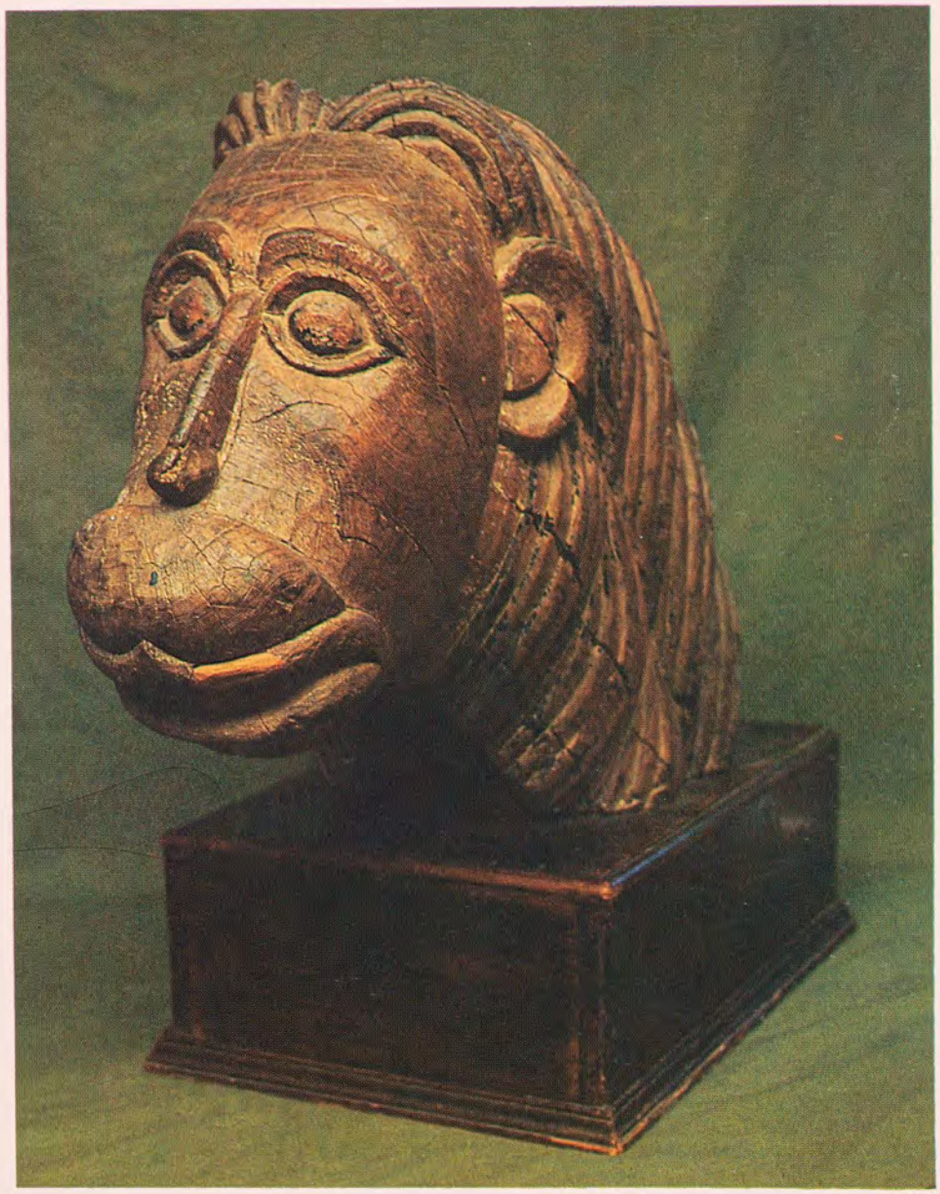
(3) - "Com sinceridade peço ao Divino Criador para li conservar a paz e a saúde no seu lar." "Respeitosas saudações em nome de Jesus Cristo" e "A paz de Deus seja no seu lar agora e para sempre" são inícios de cartas suas.

lia, para a inauguração da importante mostra 'Guarany – 80 Anos de Carrancas', apresentada também no Rio de Janeiro, São Paulo, Recife, Petrolina e Salvador. Nesta última cidade, em 1982, lúcido, Guarany comemorou seu centenário, com entrevistas para jornais e televisão, feliz em ver seu valor reconhecido.

Nos últimos anos de vida, acentuou-se a arteriosclerose. Passava os dias na rede. Nas mãos, os recortes de jornais com as notícias a seu respeito. Em 1985, apagou-se, sem imaginar que, dias após, teria destaque no noticiário do programa 'Fantástico', da Rede Globo de Televisão, no *Jornal do Brasil* e em outros periódicos.

A fascinante personalidade de Francisco Guarany proporcionou-lhe a belíssima poesia 'Centenário' (*Jornal do Brasil,* 10/4/1982) de Carlos Drummond de Andrade, que assim finaliza:

"A poesia e o mistério pousaram
No rosto centenário de Francisco, irmão moreno
Do santo de Assis, também ele miraculoso
Pelo poder das mãos calejadas e criadeiras."



223

223. *Carranca* da segunda fase de Guarany, trazida de Juazeiro pelo Engenheiro Gastão Prati de Aguiar, adquirida pelo autor, 1962c. Foto Dino Kubis



224



225

Agnaldo Manoel dos Santos – uma lenda viva

Francisco de Castro Ramos Neto



226

Toca-me – movido pela mais profunda identificação – produzir alguma luz em torno do lendário Agnaldo. Lendário porque desconhecido: o desaparecimento precoce, há vinte e seis anos, creditou-lhe uma celebridade pouco estudada e explicada. Certo de que qualquer análise, condicionada a qualquer ótica, ratificará plenamente tal reputação, motivando-a de maneira inequívoca, fornecerei alguns dados coletados junto a seus parentes e amigos mais próximos, concernentes às suas breves mas sumamente produtivas vida e obra.

Vida – de Itaparica à Bienal

Nascido em dezembro de 1926 no povoado da Gamboa, em Mar Grande, litoral norte da ilha de Itaparica, localidade plena de manifestações das religiões de seus ancestrais (Candomblé), jamais teve contato com tais cultos – conforme depoimentos de seu pai, João Taparica (de quem falaremos abaixo), e de sua irmã, Dona Jovelina Maria da Conceição ("Dona Jovem"), que ajudou a criá-lo. Tal afirmação foi confirmada por Dona Ernestina, viúva de Agnaldo, embora Clarival do Prado Valladares, em seu "Origem e Revelação de um Escultor Primitivo" (Revista "Afro-Ásia", nº 14, 1983), já apontasse para a familiaridade de Agnaldo com o Candomblé.

Descoberto casualmente por Mario Cravo Jr., foi por este contratado para executar serviços gerais em seu estúdio do Rio Vermelho, onde passou a conhecer o instrumental necessário ao ofício de escultor. Os amigos que sustentam que Agnaldo, embora nascido para a arte na casa de Cravo Jr., nada deve, do ponto de vista da linguagem, a este último, também afirmam (Carybé, Mirabeau Sampaio, Antonio Rebouças) que Agnaldo era o mais leal e gentil companheiro, o mais nobre e honrado dos homens, sobre ser de uma elegância e polidez naturais absolutamente incomuns.

Mirabeau exemplifica tal nobreza de sentimentos relatando uma visita de Agnaldo à sua casa. Conversavam junto à célebre coleção de imagens de Dr. Mirabeau, quando Agnaldo sobressaltou-se: divisou, subitamente, uma imagem recém-adquirida por Mirabeau – uma peça do século XVII, uma Conceição incrustada numa meia ogiva. Agnaldo vinha de executar algumas peças com a mesma solução formal, sem jamais ter visto obra análoga. Apressou-se, então, a assegurar a Mirabeau, ou melhor, suplicou que Mirabeau lhe assegurasse jamais ter havido a possibilidade de ter visto a santa antes. O episódio ilustra bem o senso ético e a lisura de procedimento de um homem de origem, sem sombra de dúvida, nobre.

O perfil traçado completa-se por uma elegância impecável, tanto que os amigos mais íntimos brincavam chamando-o "Príncipe dos Hauçás". Quanto à noção geral de que Agnaldo teria origem nobre, por seu porte e comportamento, o que pode-se apenas vislumbrar através dos depoimentos e das raras fotografias que encontrei, devo aduzir a forte impressão causada pela entrevista que tive com seu verdadeiro pai, João de Deus Martins, conhecido por "João Taparica". Encontrei este homem de 90 anos, nascido na Amoreira e criado na Gamboa (ambas em Mar Grande), em um pequeno rancho 1 ou 2 km distante da Praia da Gamboa. Naquela manhã a temperatura ultrapassava os 40 graus, e o ancião, completamente à vontade, trabalhava na roça. Com seus 1.90m (Agnaldo media 1.86 m, segundo Mirabeau), João Taparica falou-me das suas poucas lembranças de Agnaldo, já que este fora criado por outras pessoas. O mais impressionante, porém, é a altivez com que se expressa este homem. "Formador de roça", como se denominou, parece enfrentar seu destino com o fatalismo de uma personagem trágica. Diz que é do campo e que "só pára quando morrer". "A vida é a enxada" – esta a sua máxima. Gostaria de conhecer o passado étnico deste homem – e, conseqüentemente, o de Agnaldo.

Agnaldo expressava-se, igualmente, de maneira singela mas altiva e orgulhosa. Em 1953, Mario Cravo Jr. levou Agnaldo a São Paulo para ajudá-lo na montagem de sua participação na Bienal daquele ano. Agnaldo impressionou-se fortemente com o evento, desejando de imediato dele participar. Envidou seus maiores esforços, chegando mesmo a escrever para Arturo Profili, então secretário da Fundação Bienal. Foi aceito para a quarta versão do certame, em 1957, quando foi premiado por sua "Figura e Pilão"

"... Merecia viver porque era um homem bom, era uma pessoa que dignificava a espécie humana...; era um grande artista!". Repito aqui um trecho emocionado do depoimento de Mirabeau Sampaio, cujo teor dá-nos a medida do carinho que Agnaldo despertava em seus amigos. Tudo nos transmite esta grandeza, visível no homem como no artista.

Agnaldo Manoel dos Santos morreu no dia 26 de abril de 1962, com 36 anos de idade incompletos.

Obra – Uma breve abordagem

As peças que selecionei para lastrear este conciso estudo sobre a obra de Agnaldo são, por condicionamento espacial, reduzidas em número. Porém, pelas características que apresentam, bem como pelas fases que representam, serão suficientes para manter o fio condutor do discurso teórico.

Qualquer produção artística, e sobretudo aquela proveniente de artista de origem popular e "inculta", sofre e sofrerá, provavelmente por muito tempo, duas cobranças: a da originalidade e a da espontaneidade. Agnaldo não tem sido exceção. Embora não haja um debate aberto a respeito, os diversos depoimentos que tomei e as conversas que mantive com pessoas de alguma forma ligadas ao assunto são, em dado momento, conflitantes, exatamente naqueles pontos mencionados.

224. *Máscara*. Madeira. h. 40 cm. Col. particular, SP

225. *Pilando dendê*, 1956. Madeira, h. 72,5 cm. Col. Ladi Biezus, SP

226. *Agnaldo Manoel dos Santos* (Itaparica, BA 1926 – Salvador, BA 1962)



227



228



229



230

227. *Iemanjá*. Madeira, h. 58 cm. Col. particular, SP
228. *Xangô*. Madeira escurecida, h. 63 cm. Col. João Marino, SP
229. *Figura sentada*. Madeira escurecida, h. 68 cm. Col. Udê Lorenzetti de Castro Ramos, SP
230. *Máscara*. Madeira, h. 39 cm. Col. particular, SP
231. *Mulher acocorada*. Madeira, h. 46,2 cm. Col. Aldemir Martins/ Cora Pabst, SP
232. *Carranca*. Madeira entalhada, h. 36 cm. Col. Paulo Vasconcelos, SP

Tentarei demonstrar que Agnaldo sempre foi fiel a si mesmo, sendo, portanto, naturalmente original e espontâneo.

Agnaldo teve, sim, modelos. Mas os transcendeu. Aperfeiçoou-os, com a força da sua linguagem pessoal. Assim, se observarmos "Yemanjá", "Xangô" e "Máscara", que pertencem ao conjunto das primeiras dez obras do artista (e aqui utilizo a cronologia de Antonio Rebouças), perceberemos um nítido parentesco em relação à escultura tradicional africana. Não discutirei aqui atavismos, tampouco considerações étnicas. Tal seria extremamente interessante, porém, em outro espaço, mais especializado. Ater-me-ei aos aspectos formais e conteudísticos, que se extraem da obra em si.

Tanto na forma quanto na temática e nomeação das peças, é evidente a semelhança com a arte africana. Sabe-se que Agnaldo conheceu exemplares desta arte, mas não o suficiente para que se tornasse "seguidor" da mesma. Jamais a estudou. Executou "oxés", não, porém, com a finalidade de produzir um objeto ritual – eis uma diferença fundamental. No entanto, sua obra apresenta, inequivocamente, traços comuns àqueles da arte de seus ancestrais.

"Figura Sentada" e "Máscara com Miçangas" são dois bons exemplos. Tematicamente, são evidentes as similitudes. Quanto à forma, há alguns pontos de contato: procedimentos "pars pro toto" ou metonímicos, quando usa um aspecto isolado de algo para representar seu todo; tensão entre eixo virtual e eixo real – ocorre ao observador a impressão de um equilíbrio precário; redução e abstração de formas. A utilização destes cânones da arte páleo-africana (conforme definidos por George Nelson Preston) não foi intencional: foi orgânica, e faz de Agnaldo o mais brasileiro dos artistas genuinamente afro-brasileiros (que são poucos), como bem acentuou Clarival do Prado Valladares.

O motivo desta brasilidade vai algo além do africano: encontra-se na obra de Agnaldo Manoel dos Santos o melhor caso de sincretismo expresso em escultura. A arte sacra cristã medieval, sobrevivente na imaginária de cunho popular do Nordeste brasileiro, aparece em Agnaldo na frontalidade e no hieratismo de suas peças. De inspiração claramente cristã, veja-se "Nossa Senhora da Conceição", que bem ilustra o comentário a respeito da semelhança da solução nela adotada com a imagem cristã de Mirabeau Sampaio.

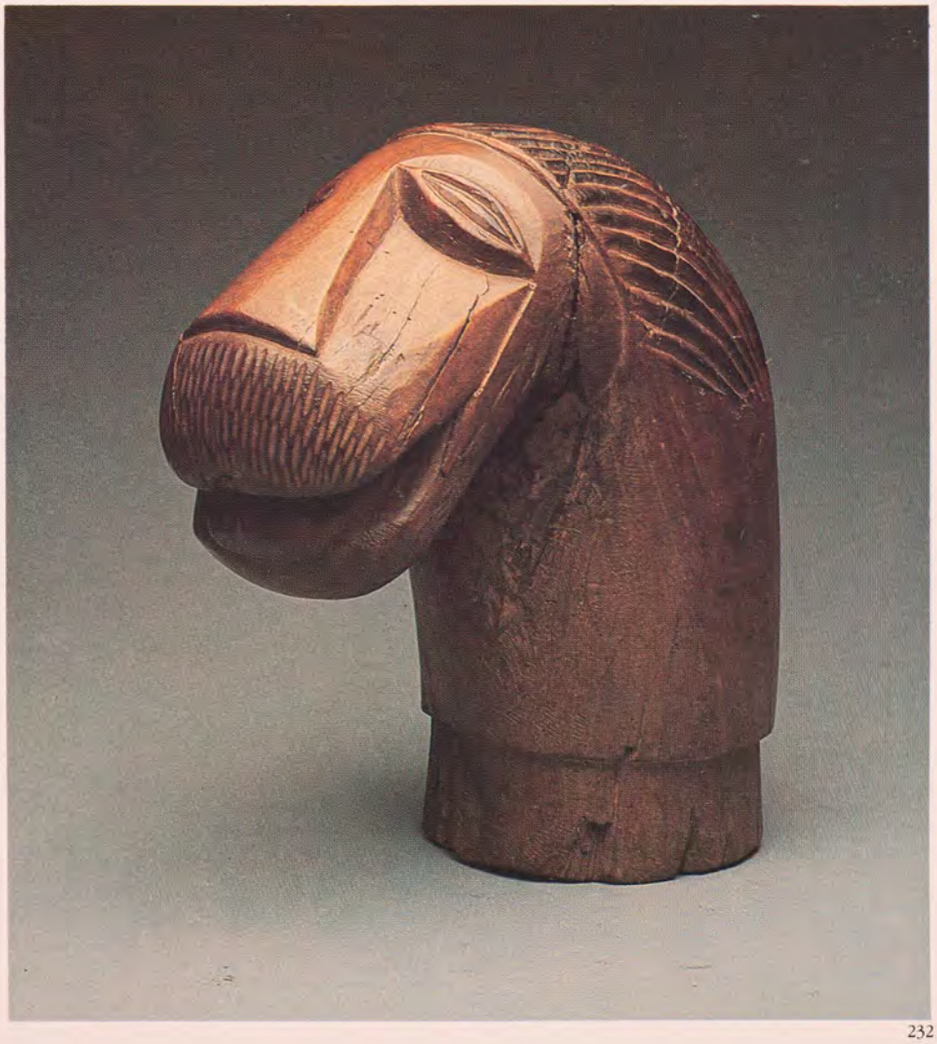
Dos dois mestres que teve, o primeiro, Mario Cravo Jr., o segundo, Francisco Biquiba Guarany, Agnaldo absorveu pouco mais que os princípios fundamentais do ofício.

Cravo Jr. impressionou-o com suas grandes obras de cunho expressionista e seus "ex-votos". Claro está que o expressionismo em Agnaldo encontrou campo para outras aproximações formais, totalmente distintas das de Mario. Enquanto "Antônio Conselheiro" brada aos céus seus sofrimentos, as personagens de Agnaldo sofrem mas caladas, numa contenção que só faz aumentar o potencial dramático de suas fontes. Dos "ex-votos", encontro ecos em algumas peças isoladas da produção de Agnaldo. Assim, "Exu" sabe muito às monotipias que Cravo Jr. executou com motivos de "ex-votos".

Guarany, nosso maior escultor de figuras de proa, deu a Agnaldo a noção de uma férrea disciplina de trabalho, bem como do critério de seleção de boas madeiras. Porém, Agnaldo não passou ileso pelo contato com o mestre. Sua admiração foi tamanha que chegou a executar algumas carrancas, de ex-



231



232



233



234



235



236

traordinária concepção. Na verdade, são obras exclusivamente de Agnaldo, devendo apenas a Guarany o tema. A belíssima "Carranquinha" é bom exemplo deste procedimento.

Que Agnaldo seja original, espontâneo, numa palavra, absolutamente *único*, não cabe qualquer dúvida. Trata-se de um momento especial da arte brasileira, que temo seja difícil se repetir com igual e intensa beleza. Cabe a nós outros, estudiosos apaixonados (pois que a paixão, no caso, é essencial ao entendimento de universo tão fascinante), empreendermos mais e mais aproximações a Agnaldo.

Agradeço o estímulo, decisivo para a existência deste texto, dos amigos Emanoel Araújo e Mario Cravo Jr.; sabedores do meu amor pela obra de Agnaldo, incentivaram-me. Houve, ainda, o efetivo apoio de Carybé, Mirabeau Sampaio e Antonio Rebouças. Dedico a todos eles este estudo.

233. *Nossa Senhora da Conceição.* Madeira e pregos, h. 46 cm. Col. Aldemir Martins/ Cora Pabst, SP

234. *Exu.* Madeira escurecida, h. 45 cm. Col. Francisco de Castro Ramos Neto, SP

235. *Figura.* Madeira escurecida, h. 65 cm. Col. Francisco de Castro Ramos Neto, SP

236. *Figura.* Madeira, h. 58 cm. Col. particular, SP



237



238

237. *Oxóssi.* Madeira escurecida, h. 100 cm. Col. João Marino, SP

238. *Mulher acocorada.* Madeira escurecida, h. 61 cm. Col. João Marino, SP

239. e
240. *Casa da Flor*. Arquitetura. São Pedro da Aldeia, Município de Cabo Frio
241. *Gabriel Francisco dos Santos*
242. e
243. *Casa da Flor*



239



240

Gabriel, mestre da arquitetura fantástica e sua casa-escultura

Amélia Zaluar



241

No município de São Pedro da Aldeia, a cerca de cinco quilômetros da sede, no Estado do Rio de Janeiro, ergue-se uma estranha e belíssima construção, obra-prima da arquitetura espontânea em nosso país e que encanta os poucos que sabem de sua existência e vão até lá para conhecê-la. Fica ela no alto de um outeiro, a uns sete metros do nível da estreita estradinha de terra, num lugar conhecido por Vinhateiro.

A casa é cercada por um jardim natural, formado por algumas árvores frondosas, arbustos e plantas floridas da região, perfeitamente integrada à natureza ao redor. Chega-se a ela por uma escadaria de pedras irregulares, com treze degraus baixos, cujos níveis são marcados por jarras de flores. As flores surpreendem: suas pétalas são formadas por cacos de pratos brancos e azuis, pedaços de telha, mariscos... A casa é espantosa, toda ela enfeitada – "bordada" – com os materiais mais insólitos que se possam imaginar, desde cacos de garrafas até pedaços de bibelôs quebrados, conchas e até lâmpadas queimadas, formando flores, mosaicos, desenhos simétricos, esculturas estranhas.

É uma construção baixa, que lembra um pequeno templo oriental, profusamente decorada, perturbadora, porque fora do comum, inesperada, surrealista. Das paredes saltam bancos forrados de azulejos coloridos. Um muro, levantado com retalhos de tijolos, potes de barro e telhas, cerca a habitação. Flores e esculturas fantásticas ponteiam esse muro. Aqui e ali algumas surpresas: restos de um gerador de eletricidade, garrafas de refrigerantes, manilhas que sustentam uma grande flor de cacos...

Gabriel Joaquim dos Santos, nascido a 13 de maio de 1892 em São Pedro, seu autor, artista plástico e arquiteto notável, era negro, descendente direto de africanos – pelo lado paterno – e de índios – pelo lado materno. Seu pai, Benevenuto Joaquim dos Santos foi escravo e trabalhava numa fazenda com a função de fiscalizar e castigar os escravos desobedientes. Leopoldina Maria da Conceição, sua mãe, era filha de uma índia "pega no laço" pelo homem com quem iria viver. O pai de Gabriel enlouqueceu aos oitenta anos: saía nu pelos arredores, gritando – "Aqui d'el Rei, sinhá Leopoldina, que estão me matando."

Em 10 de abril de 1899, a família mudou-se para uma grande propriedade comprada pelo chefe da família. No local já havia uma casa de pau-a-pique, de pé até hoje, onde sempre viveram os pais de Gabriel e seus doze filhos. As mulheres dedicavam-se à cerâmica, fabricando panelas, alguidares e potes de barro, queimados ali mesmo numa "coivara" de lenha. As peças eram vendidas ou trocadas por peixe, em Arraial do Cabo, aonde iam a pé, pela praia, numa caminhada de quatro léguas. Os homens trabalhavam no campo e um deles, carpinteiro habilidoso, fabricava gamelas, pilões e cuias.

Gabriel, desde cedo, manisfestou temperamento artístico. Cantava com voz bonita, acompanhando-se com a harmônica e a viola. Fazia flores de papel crepom para vender. Desenhava riscos em tecidos a serem bordados. Pintava sereias e santos em cartolina, dedicando versos, de sua autoria, à pessoa que o contratava. Trabalhava ainda nas salinas e roças da região. Era muito religioso, tendo seguido a religião católica até 1926, quando passou para a Igreja Batista, à qual pertenceu até morrer. Extremamente devoto, viveu sempre cercado do respeito de seus companheiros de igreja.

Gabriel contava que, desde menino, intuía que tinha que viver sozinho para poder trabalhar com liberdade. Aos vinte anos, um sonho lhe mostrou que precisava construir uma casa para si. A partir de 1912, começou a construção. Levantou primeiro um quarto, distante apenas três metros da casa da família. Pouco a pouco, em seus momentos de folga, e quando conseguia o material necessário à obra, foi erguendo mais dois cômodos (uma sala e um depósito). Levou mais de dez anos para erguer a habitação.

Em 1923, veio-lhe, através de novo sonho, a idéia de enfeitar a casa. Visualizou um "bordado" para a parede onde encostava sua cama. Mas como fazê-lo? Com quais materiais? Não tinha o dinheiro. Resolveu então, depois de muito pensar, embelezar seu "ranchinho" com o refugo das construções locais, com os objetos e materiais jogados no lixo pelas estradas, com coisas consideradas como imprestáveis para o uso. – "Pensei em fazer do nada."

Nessa procura, não havia materiais nobres. Sem preconceitos, ia recolhendo tudo o que achava pelos caminhos. Via nesses restos, nos materiais rejeitados, possibilidades que os outros não viam. O imprestável, o lixo, o inútil, transformava-se, através de seus olhos visionários, em matéria preciosa para a produção de beleza.

Começou pelo interior da casa: uma flor formada de cacos de prato presa à parede com um pouco de barro e cimento. Prosseguindo, e sem terminar a parte interna, passou a enfeitar também a parte externa. Assim, surgiu a primeira jarra de uma longa série de enfeites formados por um vaso (que pode ser um garrafão, ou pode ser moldado com cimento ou ainda ter seu corpo formado por garrafas de refrigerantes) e as "sempre-vivas", isto é, as flores de cacos, pedras ou mariscos.

Nascia o nome de sua obra, CASA DA FLOR, pela predominância desse motivo na decoração. Mosaicos formados por cacos ou pedrinhas foram também sendo aplicados às paredes. Colunas, erguidas com cimento, e enfeitadas com ladrilhos, faróis de automóveis e pedaços de tijolos. Cachos de uvas, ramos de flores, folhas modeladas com cimento. Luminárias de lâmpadas que não mais acendem, sem outra função que a de proporcionar prazer estético. Nichos, para proteção de um bibelô ou de um osso de baleia. Retratos, afixados à parede com cimento, de pessoas significativas – ele mesmo, um sobrinho, Getúlio Vargas. Frases e datas, escritas no cimento, destinadas a registrar acontecimentos, o no-

me do autor da obra, um pedido de proteção divina: "Deus esteja nesta casa."

Os elementos da decoração eram aproveitados por sua beleza intrínseca. Não importava, para Gabriel, a destinação primitiva dos elementos usados. O que interessava era o resultado final, a totalidade. A ela ficavam subordinados cada um dos elementos destituídos de sua função original. Assim, as lâmpadas, os azulejos, as garrafas eram aplicados com outras intenções. Por só trabalhar com material manufaturado, ele era obrigado a usar, sempre e sempre, imaginação, procurando sem parar, novos significados nesses elementos, capazes de expressar o que ele tinha em mente, que iam produzir resultados brilhantes e inesperados. Como muito bem explica o antropólogo francês Lévi-Strauss (1) a poesia do "bricoleur", isto é, aquele que opera com o material que tem à disposição, remendando ou fazendo objetos de outros objetos (termo criado por ele) deve-se ao fato de que não se limita a executar, "fala com as coisas, como também por meio delas. Sem jamais completar seu projeto, põe-lhe sempre algo de si mesmo."

Toda a ornamentação foi surgindo a partir de seus sonhos e visões (quando se entregava ao seu "pensameno vivo"). Não houve nunca um projeto, com etapas rígidas a serem obedecidas. Trabalhou na casa até morrer, aos 93 anos, praticamente cego, sempre decorando os espaços ainda vazios, numa tarefa que não teve fim enquanto viveu.

"A criatividade é o fruto da intuição, da imaginação, da paixão e de um sólido bom-senso." (2)

Observando mais atentamente a obra de Gabriel, vê-se que, para construí-la, intuitivamente ele encontrou as soluções mais inteligentes. Sem jamais ter trabalhado em construção, sem dispor de bússola, plantou as paredes de sua casa paralelas às direções norte, sul, leste e oeste, colocando as duas portas de entrada direcionadas para o leste, para o nascer do sol; e sua única janelinha, para o poente. Esses pontos de entrada da luz natural – as duas portas eqüidistantes da janela – fazem com que a luz fique distribuída equilibradamente, e, ao mesmo tempo, protejem o lugar de sua cama – colocada exatamente entre as duas portas – o lugar mais escuro, mais protegido, próprio para o repouso. Interessante assinalar ainda, que se traçarmos uma linha desde o início da escadaria até o local da cama, teremos desenhada a forma de um caracol. Como um animal – molusco, Gabriel, intuitivamente ainda, procurava proteção e conforto no fundo mais escondido de sua casa-concha.

Para erguer a habitação, nosso arquiteto sem diploma utilizou-se da técnica do pau-a-pique, retirando gratuitamente da natureza o material de que precisava.

A utilização da terra crua para revestimento das paredes proporciona ao homem que nela trabalha o exercício da criatividade individual em sua decoração. Em muitos países do mundo, notadamente no continente africano, o tratamento das fachadas aparece como verdadeira linguagem plástica, "abstrata, geométrica, simbólica e figurativa". (3) Esses métodos de utilização da terra possibilitam "a simultaneidade das ações construtivas e artísticas". Assim, tanto a casa quanto sua decoração, os bancos e armários de alvenaria, sensualmente aplicados, sua bela e rica decoração, servem para identificá-lo como legítimo representante do espírito africano.

Utilizando sempre nessa ornamentação materiais incomuns, ou encontrados em sua obstinada peregrinação pelos arredores ou ganhos de presente de vizinhos e parentes, Gabriel fez de sua casa um verdadeiro "relicário afetivo". (4) Cada pedacinho da decoração lembrava-lhe algo ou alguém, cada um envolvia uma recordação. Cada elemento foi particularmente destinado, pensado e aplicado isoladamente. A CASA DA FLOR, como ele mesmo dizia, era "uma história", sua autobiografia contada e expressa na massa e na pedra. Lá estão materializados seu espírito fraternal, um grande amor transcendental, tão bem mostrado no painel belíssimo em que ele oferece sua casa aos visitantes: "Lembrança de Gabriel Joaquim dos Santos. Nasceu a 13 de maio de 1892."

Como arquitetura, essa obra surrealista possui a rara qualidade da perfeita integração à natureza ao redor: ela se encontra harmoniosamente implantada na encosta do morro, ela se funde naquele espaço tanto pela forma como pelas cores e materiais extraídos do próprio meio ambiente. Suas flores de pedra confundem-se com as flores do jardim agreste que cerca a habitação. É a verdadeira arquitetura orgânica, conceito criado por Z. L. Wright (5), que nos diz que quando se utilizam "materiais disponíveis com abundância no local da construção, o produto acabado torna-se parte integrante do sítio, ao invés de ser apoiado sobre ele."

Outra característica marcante nessa obra fantástica é a teatralidade expressa de várias formas por Gabriel, que, como autêntico representante do barroco, conduz nossa emoção, num crescendo, mansamente. Já na primeira visão da casa, ainda na estradinha embaixo, ela nos aparece misteriosa. Somos obrigados a subir devagar – os degraus são largos e baixos – a escadaria e percorrer lentamente o corredor para observar os inúmeros enfeites das paredes e do muro. Alguns bancos incrustados nas paredes e no muro levam-nos a parar para digerir tantas descobertas insólitas. A entrada na sala também vem carregada de dramaticidade: a passagem da luz intensa do exterior para a penumbra do interior e a lenta percepção dos bordados que recobrem totalmente as suas paredes, suas formas e cores, brilhos e reflexos, profusamente distribuídos, atingem-nos de sopetão. Ao afirmar que não queria luz elétrica em sua casa, Gabriel sabia que essa magia desapareceria com a chegada brusca e instantânea da luz artificial. A visão do "altar dos livros" – estante onde guardava seus poucos livros – no espaço do quarto de dormir, o lugar mais nobre da casa, o mais barroco, o mais ricamente decorado, provoca-nos uma sensação de respeito, como se estivéssemos num lugar de oração, num templo religioso.

A obra de Gabriel, um artista despossuído, que nunca sentou num banco escolar, semi-analfabeto, que viveu isolado, que não teve acesso à cultura erudita, que pouco viu da arte "oficial" – conhecia apenas e admirava os conventos e igrejas antigas da região – vem provar que independe do ensino institucionalizado o aparecimento da centelha da criação num ser humano. Nasce com ele, não importa sua raça, sexo ou cultura.

Para esse homem não havia uma real distinção entre a arte e a vida, pois a CASA DA FLOR era, ao mesmo tempo, seu lugar de morar e sua obra de arte. O artista-arquiteto, construtor e morador, conseguiu em vida integrar devaneio e realidade, pôde materializar sua emoção, habitar dentro do seu sonho. Sua moradia é um organismo vivo, um corpo, um coração.

(1)- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem* Comp. Edit. Nac. 1970, S. Paulo.
(2)- BHOULBHOULYAN, *Un Labyrinthe Indien*. Musée des Enfants du Musée d'Art Modern. Paris, 1980.
(3)- *Arquitetura da Terra ou O futuro de uma Tradição Milenária*. Centre George Pompidou. Avenir Editora, Rio de Janeiro.
(4)- SCHUYT, Michael et alii. *Fantastic Architecture – Personal and eccentric visions*. Inc. Publishers. New York, 1980.
(5)- BHOULBHOULYAN, *Un Labyrinthe Indien*. Musée des Enfants du Musée d'Art Modern. Paris, 1980.



242



243



245



246



244

244. *Macho-fêmea,* 1987. Madeira. Foto Paulo Pardal
245. *Mulher,* 1984. Madeira. Foto Paulo Pardal
246. *Exu-costelinha,* 1988. Madeira. Foto Armando Rosário
247. *Chico Tabibuia.* Foto Armando Rosário
248. *Hermafrodita em autocoito*, 1987. Madeira. Foto Armando Rosário

A Escultura Mágico-Erótica de Chico Tabibuia

Paulo Pardal

"Artista pra ser artista não pode fazer olhando no livro. Não sei ler nem escrever mas minha memória é fresca. Tudo que eu faço Deus me ajuda, e faço pelo pensamento."

Chico Tabibuia



247



248

Francisco Moraes da Silva, Chico Tabibuia, do município de Casimiro de Abreu, RJ, 52 anos, desde os 18 trabalha na mata. Durante muito tempo tirou a madeira tabibuia – usada para tamancos – da qual adquiriu o apelido. Analfabeto, bisneto de escravos, foi criado, em extrema miséria, por uma mãe enérgica, que levou-o a jogar fora o primeiro boneco erótico que esculpiu, com canivete, aos 10 anos.

Jovem, teve o encargo de cambono (auxiliar de macumba), impregnando-se do poder do exu – entidade que rege a libido – e o saci, que Tabibuia vê como um símbolo erótico, com uma só perna, associada ao falo. Ambos aparecem assiduamente em sua obra. Aos 25 anos, esculpiu um casal com órgãos sexuais. Foi reprovado por sua companheira e doou-o a um vizinho. Há cerca de uma década voltou à produção de esculturas zôo e antropomorfas. Para as primeiras, muitas vezes utilizava raízes e cipós que encontra na mata, para fazer 'uma astúcia'.

Esculpe nos fins de semana, e produz em média só duas peças por mês, o que beneficia sua excepcional criatividade: de cerca de 150 esculturas que fez nesses 10 anos, raras são assemelhadas e nenhuma é repetida fielmente, solução comum em arte popular, que, como o artesanato, freqüentemente segue uma tradição secular. Seu autodidatismo é garantido por não se ter conhecimento, no município de Casimiro de Abreu, de qualquer outro escultor em madeira. Nesse material, é o único no Brasil a produzir uma escultura – que lembra sua origem africana – de linguagem ousadamente erótica, só utilizada – em soluções mais recatadas e razoavelmente repetitivas – por poucos ceramistas do Nordeste.

Devido à censura de seu meio, essa linguagem manifestou-se discretamente até 1984, quando uma sua importante mostra individual (já participava de coletivas, desde 1981) teve apresentação no museu da FUNARJ – Casa de Casimiro de Abreu – de sua vila, Barra de São João, com três peças fortemente eróticas. Abrandou-se a referida censura, e para liberação do artista contribuíram sua participação em exposição do nosso Ministério da Cultura, em Paris, e matérias em jornais e na revista *Módulo*, tudo ilustrado por fotografias de esculturas eróticas.

Em sua origem, o erotismo, propiciador da vida, era religioso, e a arte estava a serviço da magia, o que aflora nas peças, de raízes arquetípicas, de Tabibuia. Ele só esculpe após, em sonho, Deus mostrar-lhe o que deve representar. A ritualidade e a força cósmica de sua escultura podem ser interpretadas como um apelo aos arquétipos do inconsciente coletivo, de Jung. Especialmente à Grande Mãe – a primeira divindade representada pelo homem, há 10 milênios, que reúne elementos femininos e masculinos, como sua castradora mãe. "Era uma carrasca. O pai que conheci foi ela", diz Chico. Isso explicaria suas freqüentes figurações bissexuais, de fisionomias graves.

Ao entrar, há seis anos, para a Assembléia de Deus e restringir sua intensa atividade sexual à companheira com que vive, teve que extravasar essa atividade na escultura. Ela constitui uma catarse, imperativa para seu equilíbrio psíquico, sendo encarada misticamente, sem conotação comercial. Daí não aceitar encomenda de determinado modelo nem a repetição de uma peça sua. Tabibuia imprime às esculturas o profundo sentido mágico-religioso de sua personalidade. O erotismo está presente em toda sua produdução, embora freqüentemente de forma simbólica.

A sensibilidade de Carlos Drummond de Andrade levou-o, em crônica no *Jornal do Brasil*, 14/06/1984, a comentar a fotografia de 'Puri', uma escultura bissexual do artista: "Tabibuia teve uma iluminação soberba ao declarar que numa de suas obras 'a natureza é de feminina e feminino'. Abre com isso mais uma perspectiva para o exame da complexidade do ser humano. Há uma peça de Tabibuia a merecer estudo de críticos de arte, psicólogos, endocrinologistas, não sei mais quem (...)".



249



250



251

249. *Família Julião.* Col. Instituto Nacional do Folclore, RJ
250. *Família Julião,* Leão, s.d. Madeira jacarandá, h. 46 cm. Col. Carlos Lemos, SP
251. *Família Julião,* A montanha, s.d. Madeira jacarandá, h. 82 cm. Col. Carlos Lemos, SP

Criação Liminar na Arte do Povo: a presença do negro

Lélia Coelho Frota

Obedecendo à norma estabelecida, para a presente edição, pautei-me, para a escolha dos artistas constantes deste capítulo, pelos critérios da descendência africana e do alto nível da sua criação plástica.

Por se tratar de texto de caráter expositivo, onde pela primeira vez se aborda, de maneira antológica e exigente, assunto de capital importância para a civilização brasileira, como é a contribuição artística do negro às inúmeras culturas existentes em nossa sociedade, recorri a uma sucinta metodologia, que permitisse, numa primeira análise do tema, organizar as obras aqui constantes de maneira a ressaltar não apenas as suas marcas inconfundíveis – a sua individualidade – mas também buscar alguns denominadores que pudessem ter em comum. Dada a amplitude, a complexidade e o ineditismo do tema a ser levantado limitei-me, num primeiro momento, a agrupar as obras pelas categorias de *escultura* e de *pintura*, uma vez que o tratamento de espaços arquitetônicos como o da *Casa da Flor*, em São Pedro da Aldeia, RJ, já se encontram competentemente estudados em outros segmentos desta obra.

Essa tentativa de análise, que pela primeira vez será intentada aqui, torna-se necessária pelo isolamento em que trabalham esses artistas, desconhecendo-se muitas vezes uns aos outros e estando fora, como estão, da cultura oficial. Têm eles raríssimos contatos uns com os outros, e pouca ou nenhuma informação sobre os trabalhos que desenvolvem, ao contrário do que acontece com os artistas na norma erudita.

O procedimento inicial, de traçar uma simples linha demarcatória entre a pintura e a escultura, apontou de saída para uma presença permanente da espiritualidade em ambas. E mesmo de uma marcada religiosidade no âmbito da última.

Francisco Biquiba Guarany (BA,1884-1985) e Nhô Caboclo (Manoel Fontoura, PE, 1910? - 1976) mostram uma obra mergulhada no mito, voltada em sua totalidade para a representação do sobrenatural. Agnaldo (Agnaldo Manuel dos Santos, BA, 1926-1962), Louco (Boaventura Silva Filho, RJ, 1936), se inserem na vertente do religioso com uma identificável percepção formal afro-brasileira, que chega a expressar-se freqüentemente pela nominação de motivos ligados ao candomblé e à umbanda.

Artur Pereira (MG, 1920), Lafaete Rocha (PR, 1934), Benedito (AL, 1937), Maurino Araújo, Jadir Egito, recorrendo freqüentemente a uma iconografia católica, recriam-na com um estilo e uma espiritualidade próprios. Na obra dos dois primeiros ressalta uma extraordinária e sempre bem resolvida associação da figura dos animais à do homem. O magistral animalismo presente, em maior ou menor grau, na escultura desses autodidatas de fonte popular, atinge um ponto altíssimo na obra da família conhecida por *Julião,* ativa hoje em Prados, município mineiro a 186 km de Belo Horizonte. Na realidade, trata-se da família de José de Pádua Lisboa (Zezinho Julião), que tem sete dos seus nove filhos esculpindo em madeira. Isoladas ou integradas a árvores ou montanhas, surgem as extraordinárias representações plásticas de serpentes, sapos, pássaros, macacos. O irmão de Zezinho, Itamar, especializou-se na escultura de maravilhosos leões, cuja presença africana parece natural nos roçados do interior de Prados, na ambiência negra da sua família. A Itamar estão ligados, por laços próximos de parentesco, Anezio Julião e seus irmãos Antonio e Ari, todos escultores ativos na arte. O leão e a extraordinária fauna, muitas vezes realçada de flora, retirados da impassibilidade da matéria por essa verdadeira escola de mestres escultores de Prados dão testemunho, para a nossa sensibilidade e para o nosso inconsciente – longe das comprovações computorizadas da ciência – de um poder imaginante intimamente e ancestralmente ligado à natureza. Que traz, como primeira associação ao contemplador brasileiro, um emblema do mundo que remete às artes tribais do continente pai e irmão que é para nós a África, sede profunda de sapiência. De dinamismo, solenidade, flexibilidade, hieratismo, vigor, humor, dança e reflexão. Seiva preciosa na vida de todos os brasileiros, sombra da noite, força do sol, leveza de água correndo, humanidade.

Ainda na esfera do tridimensional, em três situações diversas, de produção e função social diferenciadas no meio a que se destinam, citaremos, a título de exemplo, as obras de quatro indivíduos, onde predomina o tema religioso. A primeira constitui-se no elenco de objetos litúrgicos da religião do candomblé, criados pelo mestre Didi (Deoscórides Maximiliano dos Santos (BA, 1917), escritor, estudioso da língua iorubá e alapini do Ilê Apô Afonjá que hoje é o Coordenador do Conselho Religioso do Instituto Nacional da Tradição e Cultura Afro-Brasileira, que representa em nosso país a Conferência Internacional da Tradição dos Orixás e Cultura.

A segunda obra, confundida na categoria artesanato, é o notável conjunto de pequenas esculturas em barro de Tamba (Cândido Santos Xavier), nascido e ativo em Cachoeira, Recôncavo baiano, e recentemente falecido. Uma de suas mais conhecidas criações – o Exu-Boca-de-Fogo – ilustra a capa do catálogo do Museu Afro-Brasileiro, competentemente mantido e organizado em Salvador pela Universidade Federal da Bahia. O irmão de Tamba, Armando, desenvolve na mesma cidade um trabalho de idêntica importância. Sempre a título de exemplo, nesta categoria está o elenco de verdadeiras esculturas em barro cozido do Vale do Jequitinhonha. Ali fez uma verdadeira escola a ceramista Isabel Mendes Cunha, de Santana.

Já os artistas Jairo Barbosa, Vivaldo dos Santos e Manuel do Bonfim destinam suas criações de fauna fantástica miniaturizada, no primeiro caso, e de imaginária afro-brasileira, nos dois últimos, ao mercado de arte de São Paulo e Rio de Janeiro, preferencialmente, expondo em museus e galerias de arte, para um público cuja motivação é antes estética do que devocional. Estaria no mesmo caso a escultura de iconografia católica de Barbosa Santeiro.

Na categoria da pintura, embora seja ainda a religiosidade a tônica dominante na obra de Paulo Pedro Leal (RJ, 1894-1968), Júlio Martins da Silva (RJ, 1893-1978), Waldomiro de Deus Souza (BA, 1944), Maria Auxiliadora Silva (MG, 1938-1974), Rafael Borges de Oliveira e o primeiro João Alves (BA, 1909), encontraremos posturas diversas do quadro invariavelmente voltado para o sobrenatural que configura o campo da escultura. Madalena Santos Reinbolt (BA, 1919-1977), cuja técnica de bordar a lã derivou de uma incrível transposição das pinceladas da pintura, elaborou uma paisagem onde automóveis convivem perfeitamente com homens e animais da *aetas aurea*, tempo de bichos falantes. Nos seus "quadros de lã" afloram, num expressionismo cosmogônico, os mitos da criação do mundo.

É ainda na categoria da pintura que aparecem requintados e inspirados intérpretes e cronistas da vida do povo nos grandes centros urbanos, como o telúrico Heitor dos Prazeres (RJ, 1898-1966) e Manoel Faria Leal (RJ, 1938). Um grafismo prazeiroso na definição da trama do mundo, patenteado por estes dois pintores, alheios ao religioso em suas obras, em nada perturba a ótima performance de ambos como coloristas.

Representando a ambiência urbana atual, com o propósito do domínio técnico da perspectiva vigente no ensino oficial das artes, refletindo a presença crescente dos padrões de gosto difundidos pelos meios de comunicação de massa, e retratando sob o prisma do sentimento momentos de lazer e trabalho das camadas de baixa renda nas grandes cidades, citamos a obra de Sérgio Vidal, de César Siry (RJ, 1955) e de Omar Souto.

A categoria da pintura, neste livro, diferencia-se ainda mais do universo imerso no sobrenatural e mítico da escultura pelo segmento que mostra um núcleo de artistas voltados para a questão social, e em particular, aqui, para as reivindicações do negro.

Tendo como precursor dessa postura Abdias do Nascimento, criador do Teatro Experimental do Negro na década de 40, bem como J. Cunha, que trata de recuperar em seu trabalho a linguagem das tapeçarias ideográficas africanas, e casos como o de Antenor Vaz, vemos hoje surgir um pintor gaúcho da mais alta categoria – Carlos Alberto de Oliveira (RS, 1952) – nascido e atuante em Novo Hamburgo. Cortador de calçados, comerciário, carteiro, Carlos Alberto de Oliveira cursou o SENAI, e obteve bolsa de Belas Artes. A partir dos anos 70, alcançou premiações em salões e começou a expor em Novo Hamburgo. Passando pela paisagem e a seguir pela representação da figura humana imbricada a garfos de cozinha, como se num animismo tecnológico, surreal, a partir de 1978 Carlos Alberto voltou-se para a representação de temas sociais onde ressalta a problemática do negro, dentro de uma crítica que abrange o

252. *Mestre Didi,* Opá Ibiri Ori Xirixi, s.d. Escultura natural (couro, búzios, contas, nervura de palmeira, palha da Costa), h. 75 cm. Col. do artista

253. *Mestre Didi* (Deoscóredes M. dos Santos – Salvador, BA 1917)

254. *Mestre Didi,* Opá Ossanyin Ati Ejó Meji. Escultura natural, h. 62 cm. Col. do artista

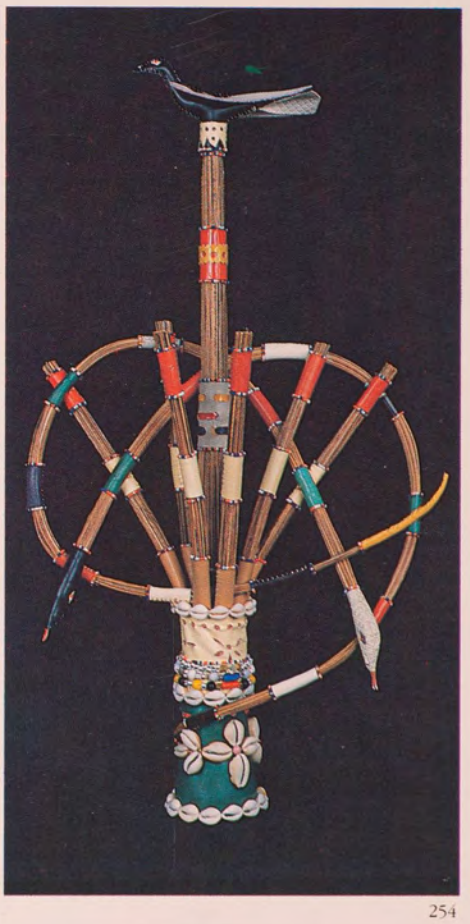
255. *Mestre Didi,* Botujona – O sentinela. Escultura natural, h. 123 cm. Col. do artista



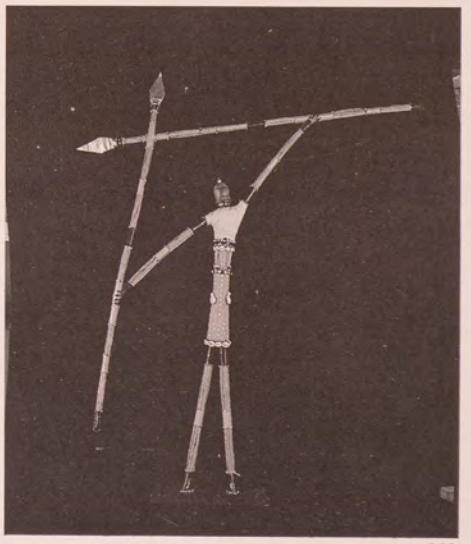
253



252



254



255

aqui e agora do país na sua globalidade. "Diante do salário, da comida, da fome", disse ele em entrevista que fizemos em 87 comentando o seu quadro "A Família Brasileira", "a pessoa começa a gritar". E realmente são de protesto nesse trabalho o estilhaçamento da forma, o aparente caos e a agressividade entre as pessoas, traduzidos pela pintura do grande colorista que é Carlos Alberto, que incorpora ainda à sua linguagem a atomização de objetos para caracterizar o consumismo, como que a acentuar o dilaceramento da vida.

A representação, neste livro, da criação visual de artistas de descendência africana, insere-se, contudo, no quadro global da vida brasileira. Antes de trazer a lente de aproximação crítica para mais perto da obra de alguns destes artistas, torna-se necessário esboçar aqui um breve resumo das transformações ocorridas na produção de cultura material em nosso país. Assim procedendo, fica clara a nossa intenção de desfolclorizar o assunto, afastando do trabalho dos artistas aqui focalizados qualquer conotação de "pitoresco", de "exótico", de "ingênuo". É igualmente prioritária, para nós, inserir na história a sua produção como um *continuum* que não denota evolução do mais "rústico" para o mais "bem feito", ou seja, através de um "aperfeiçoamento" da perspectiva e do desenho e do volume segundo os cânones vigentes na cultura oficial, acadêmica ou de vanguarda. Julgo a produção de arte, que é matéria deste capítulo, contemporânea à época em que foi criada, possuindo idêntica fruição estética e domínio formal aos dos artistas de norma erudita do nosso tempo. A obra de um Biquiba, de um Agnaldo, de um Júlio Martins da Silva, incorpora-se à história da arte brasileira em igualdade de condições à dos artistas de qualquer cor e de qualquer classe social e econômica que viveram e criaram em nosso país.

É neste quadro amplo, portanto, que situaremos historicamente a criação dos artistas aqui focalizados, freqüentemente denominados de "primitivos" e que, hoje, preferimos chamar de *liminares*.

No Brasil, a constituição e consolidação de técnicas artesanais resultaram, ao longo de quatro séculos, dos contactos interétnicos entre índios, negros e brancos.

Em Portugal as corporações medievais não se haviam estruturado com o mesmo rigor das suas congêneres européias, pois na Casa dos 24, criada em 1422, dividindo os artífices em vinte e quatro agremiações, terminara por prevalecer um caráter religioso, ao invés do profissional.

Na Colônia, onde não foi instituída a Casa dos 24, o espírito corporativo dos ofícios permeou-se também de caráter religioso através de confrarias e irmandades. A infixidez da mão-de-obra nos trabalhos do campo e a fraca persistência dos indivíduos nos ofícios também contribuíram para que estes não se transmitissem com regularidade de geração a geração.

No interior do processo de ruralização, tônica da organização econômica e social do período colonial, caracterizaram-se não obstante as gradações de aprendiz, oficial e mestre, configurando-se artesanatos como a olaria, o trançado, a culinária e outros, que atingiram a primeira metade do século XIX patenteando o tradicionalismo que se alia comumente ao exercício inventivo dessas técnicas pelos indivíduos.

Foi precisamente a geração dos românticos, no século passado, a primeira a manifes-



256

256. *Tamba* (Cândido Santos Xavier), Exu. Barro, h. 26 cm. Col. particular, SP

257. *Vivaldo dos Santos*
258. *Vivaldo dos Santos,* Prostituta. Madeira ipê, h. 55 cm. Col. Francisco de Castro Ramos Neto, SP
259. *Jairo Barbosa*
260. *Jairo Barbosa* , Criaturas (Capetinhas). Madeira. Col. do artista
261. *Manoel do Bonfim,* Devoto, 1965c. Madeira, h. 67 cm. Col. Francisco de Castro Ramos Neto



257



259



258







260







261

tar o interesse da norma culta pelo patrimônio de raízes populares, em nosso caso particular especialmente mesclado ao pensamento mítico do negro e do índio, miscigenados na sociedade brasileira.

Silvio Romero (1851-1914) voltava-se de maneira sistemática para o exame do folclore e, na literatura, os poetas e romancistas, além de militarem pela abolição da escravatura, descreviam a natureza nativa e recorriam a uma imagem do índio idealizada, mas de intenção recuperadora. Euclides da Cunha (1866-1909), em obra extraordinária, analisava a sociedade brasileira através do episódio messiânico-sertanejo de Canudos.

Depois disso, foi só mais tarde, por influência do Movimento Modernista, constituído nas três primeiras décadas deste século, que ocorreu novo interesse pela produção de origem popular, abrangendo naturalmente a cultura material e, portanto, os artesanatos.

O Movimento Regionalista do Recife, instaurado em 1923, por Gilberto Freyre, vinha também, no Nordeste do país, conferir destaque à criação popular. O autor de Casa Grande e Senzala deu continuidade, dessa forma, aos trabalhos pioneiros de Nina Rodrigues (1862-1906) e Artur Ramos (1903-1949). No campo da etnologia, os estudos voltados para a produção material inauguram nova fase no desenvolvimento dessa ciência entre nós. O ensino da filosofia, da estética, das ciências sociais, que interessará à avaliação contemporânea da cultura material, atualiza-se com a instituição das Universidades de São Paulo (1934) e do Rio de Janeiro (1935).

Traçado esse breve resumo da constituição da cultura material popular no Brasil, assim como o da sua percepção gradual pelos brasileiros, a nível da observação acadêmica, estudo e valorização, afloraremos alguns conceitos vigentes sobre artes populares, onde se inclui naturalmente o artesanato.

Hoje, a conceituação de uma arte popular, por oposição a uma arte erudita, constitui objeto de inúmeras especulações. Há quem considere a arte popular como uma forma de contracultura em relação à erudita, e há os que a definem, no extremo oposto, como uma imitação rústica dos modelos acadêmicos. Há os que a julgam um potencial de expressão quantitativa, onde se poderá interferir visando unicamente aumento de produção, sem atentar para que a não-consideração dos aspectos culturais acarretará fatalmente a descaracterização de sua identidade verdadeira, e conseqüente perda de uma qualidade fundamental exigida até mesmo pelo seu mercado. E, finalmente, os que imaginam as artes populares como inalteráveis através dos tempos, testemunho a manter de extintas idades áureas, numa visão purista.

O fato é que se tornou cada vez mais difícil estabelecer um limite entre a esfera popular e a culta, que até inícios do século passado mantinham um definido delineamento, na sua interação no cotidiano.

Discernem-se, entretanto, diversas manifestações culturais nitidamente identificáveis como populares, ou de fonte popular. São elas expressões de culturas com valores próprios, critérios de gosto e de aperfeiçoamento que lhe são peculiares, e que demonstram terem sido elaboradas por indivíduos e/ou grupos dotados de invenção formal, mestria de ofício e fruição estética.

Para dar um exemplo da complexidade que o problema oferece, e da necessidade de uma observação atenta do contexto social e natural em que os artesanatos ocorrem, é suficiente citar três faixas contemporâneas de representações da cultura material do povo.

262. *Isabel Mendes da Cunha.* (Caraí, MG 1936). Foto de Pedro Oswaldo Cruz

263. *Isabel Mendes da Cunha,* Mulheres. Cerâmica, h. 45 cm. Col. César Aché, RJ



262



263

264. *Artur Pereira,* Presépio, 1975c. Madeira, h. 55 cm. Col. Paulo Vasconcelos, SP

265. *Artur Pereira* (Cachoeira do Brumado, MG 1920). Foto de Pedro Oswaldo Cruz

266. *Artur Pereira,* Onça, s.d. Madeira, h. 60 cm. Col. Paulo Vasconcelos, SP



264



265



266

271. *Benedito José dos Santos* (Recife, PE ?). Enterro na rede. Madeira. Col. do artista

Agnaldo Manoel dos Santos

A escultura de Agnaldo já foi abordada em outro texto deste livro, onde ficou patenteada a maneira poderosíssima com que ele recuperou sem falsos atavismos e regionalismos em seu trabalho, o vigor e o vocabulário da alta arte africana, numa linguagem profundamente brasileira, que marca com a legitimidade da forma contemporânea a presença do negro no quadro da criação plástica atual.

Chico Tabibuia

Da mesma forma, aqui, Chico Tabibuia (Francisco Moraes da Silva) tem a sua obra analisada por Paulo Pardal, que melhor do que ninguém sabe ressaltar a constante do profundo erotismo que há na mesma, como uma aspiração absoluta de fertilidade.

Louco

É como é conhecido Boaventura Silva Filho, nascido em 1932, na cidade de Cachoeira, Bahia. O jacarandá, a jaqueira, a sucupira, o vinhático estão entre as madeiras que ele trabalha há mais de três décadas, construindo uma veemente galeria de personagens sobrenaturais, que se distribuem entre a iconografia católica e a afro-baiana. Os títulos de suas obras tornam aparente essa dupla filiação religiosa: *Cabeça de Oxalá, Santa Ceia, Tocando o atabaque, Iemanjá, Cristo.*

Esta cultura sincrética, no seu caso, confere à expressão material da sua obra uma feição que, do nosso ponto de vista, só poderíamos definir como uma retomada do românico espanhol transverberado em soluções plásticas que fazem pensar na África, pelo tratamento da madeira em lascas de movimentada e disciplinada crispação, e pela prototipia dos rostos e dos corpos. Esse extraordinário escultor brasileiro, que trabalha cercado por uma verdadeira escola de artistas, parentes próximos ou mais distantes, jamais perdeu, com toda a comercialização que cerca o turismo baiano e o próprio mercado de arte, o fôlego, a fidelidade ao seu trabalho, e a inesgotável e maravilhosa capacidade de fazer o novo.

Não obstante a falta de elementos documentais do período colonial, onde os vários estilos tribais coexistiram, o fato é que o escravo negro não teve no Brasil, da mesma forma que nos Estados Unidos, a oportunidade de exercer as técnicas tradicionais do trabalho do ferro e da madeira, que dominava com absoluta mestria no seu continente de origem. Quando pôde exercer as suas aptidões de artesão/artista, isso se deu mais adiante, em particular no século XVIII, através da figura de mediação do mulato, e como contribuição subordinada, predominantemente, a uma estética européia, na construção de templos e na participação da escultura e pintura para os mesmos.

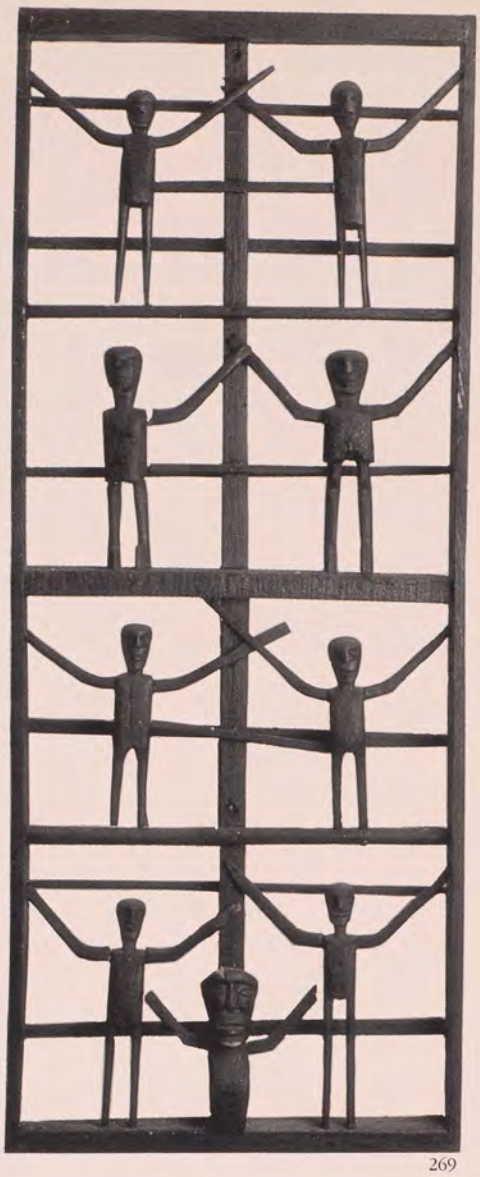
Contudo, ao lado de seu papel insubstituível e definitivo em nosso país na criação de novas formas musicais, bem como de canto, dança e de linguagem, todo um substrato de suas culturas, dinâmico em permanentes permutações, terá contribuído para o surgimento não só de um Aleijadinho, no século XVIII, ou de um Mestre Valentim, mas igualmente para tornar mais compreensível como, em plena contemporaneidade, obras como a de Agnaldo ou de Louco possam tomar forma com a força que têm, despojadas de quaisquer maneirismos ou citações postiças do vocabulário da arte africana.



271



268



269

Liminares – isto é, no limiar – entre a cultura onde se formaram e a que consome a sua arte, a leitura das suas criações, exatamente por se encontrarem *entre*, é acessível tanto à norma popular como à erudita. Longe de constituírem fenômenos isolados, denominados geralmente de primitivos e de ingênuos, esses artistas exprimem, do mesmo modo e no mesmo nível dos eruditos, a condição de vastíssimo contingente de população brasileira, envolvida no referido processo de mudança.

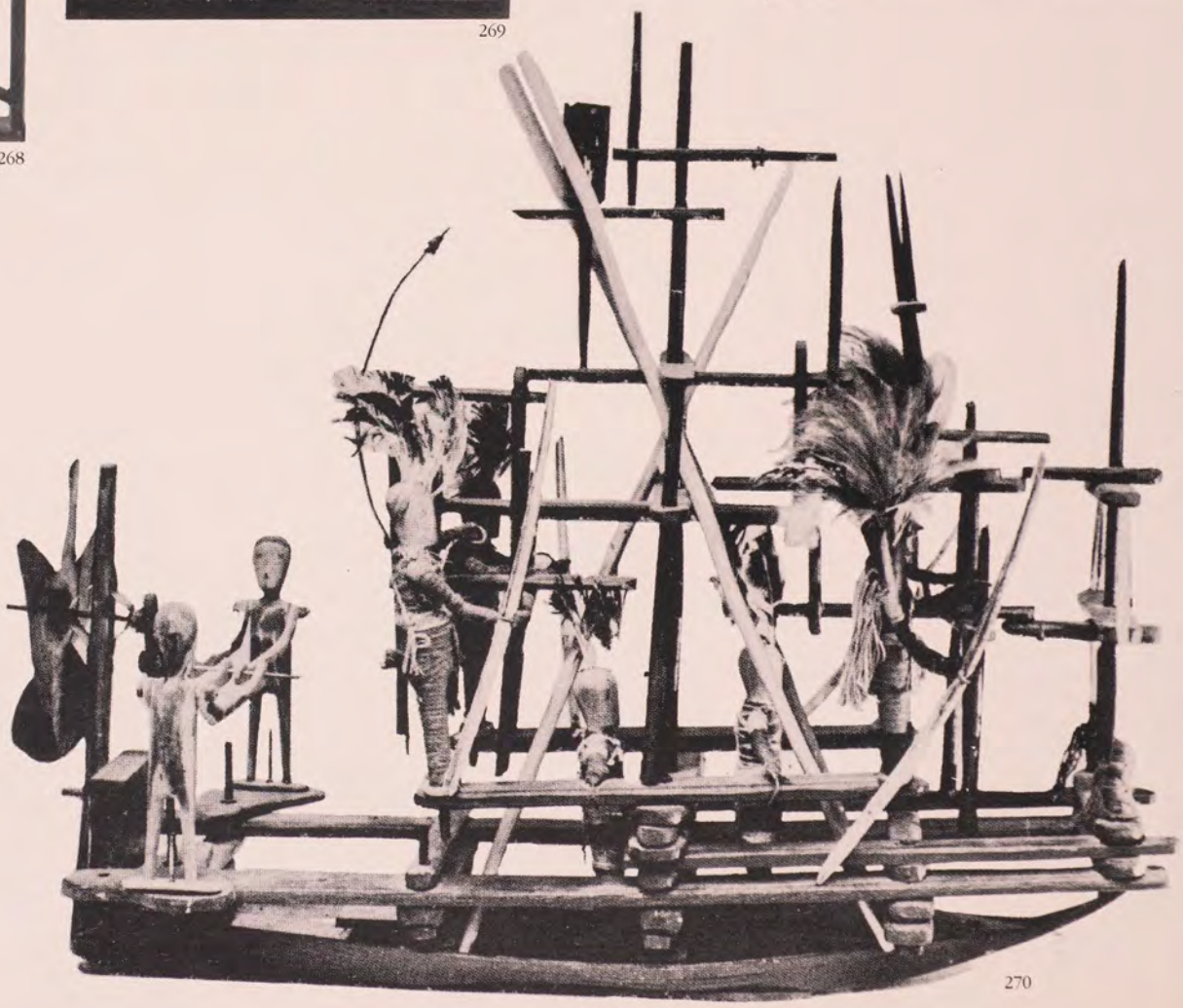
A sua produção é expoente da situação desses grupos sociais, assim como a obra dos artistas eruditos reflete a consciência e o inconsciente do seu meio, sem que com isso se descarte dela a presença do arquetípico. Participam esses liminares do povo, portanto, num mesmo pé de igualdade, de um mesmo momento histórico, a que apresentam uma contribuição de idêntica relevância.

Realizada esta pequena introdução à expressão e representação da visualidade de fonte popular no Brasil, aproximaremos a obra dos artistas que inicialmente comentamos.

268. *Nhô Caboclo* (Manoel Fontoura – PE 1910 ? – 1976), Racha. Madeira escurecida, h. 100 cm. Col. João Marino, SP

269. *Nhô Caboclo,* Sem título. Madeira, h. 69,5 cm. Col. Paulo Vasconcelos, SP

270. *Nhô Caboclo,* Barco. Madeira e penas, h. 69,5 cm. Col. particular



270

Nesta tentativa esquemática de procurar evidenciar a complexa tarefa de dar conta das diversidades culturais do país, o que desejamos naturalmente enfatizar é que os universos culturais devem ser entendidos como sistemas, um todo coerente, possuidores de códigos carregados de significados próprios.

Voltando à nossa exemplificação veremos que numa primeira faixa estarão os objetos confeccionados e absorvidos por um mesmo segmento da população. Estão neste caso os ex-votos ou milagres do sertão nordestino, esculpidos até hoje em madeira. Como as carrancas de proa das embarcações sanfranciscanas de meados do século passado e início deste, os ex-votos têm finalidade exclusivamente ritual.

Neste nível em que o artesanato é absorvido pelo próprio grupo que o produz, vamos encontrar ainda grande série de objetos onde a função da utilidade é indissociável da noção de beleza, a arte inseparável da vida. Estes testemunhos materiais encontram-se integrados ao espaço doméstico, ao espaço do trabalho rural, à ecologia local. As atividades que compreendem técnicas de produção como a agricultura, a criação de animais ou a pesca e os artesanatos delas decorrentes, evidenciam vínculo estreito com a organização social e a economia local ou regional. Tal é o caso da louça utilitária feita por comunidades negras em São Mateus e Goiabeiras, Espírito Santo, dos covos para peixe do litoral do Estado do Rio, das selas de couro e cangas para animais do nordeste, sul, sudeste e centro-oeste, enfim, de um sem número de artesanatos tradicionais que, permitindo a invenção pessoal, guardam, por isso mesmo, uma diferenciada uniformidade.

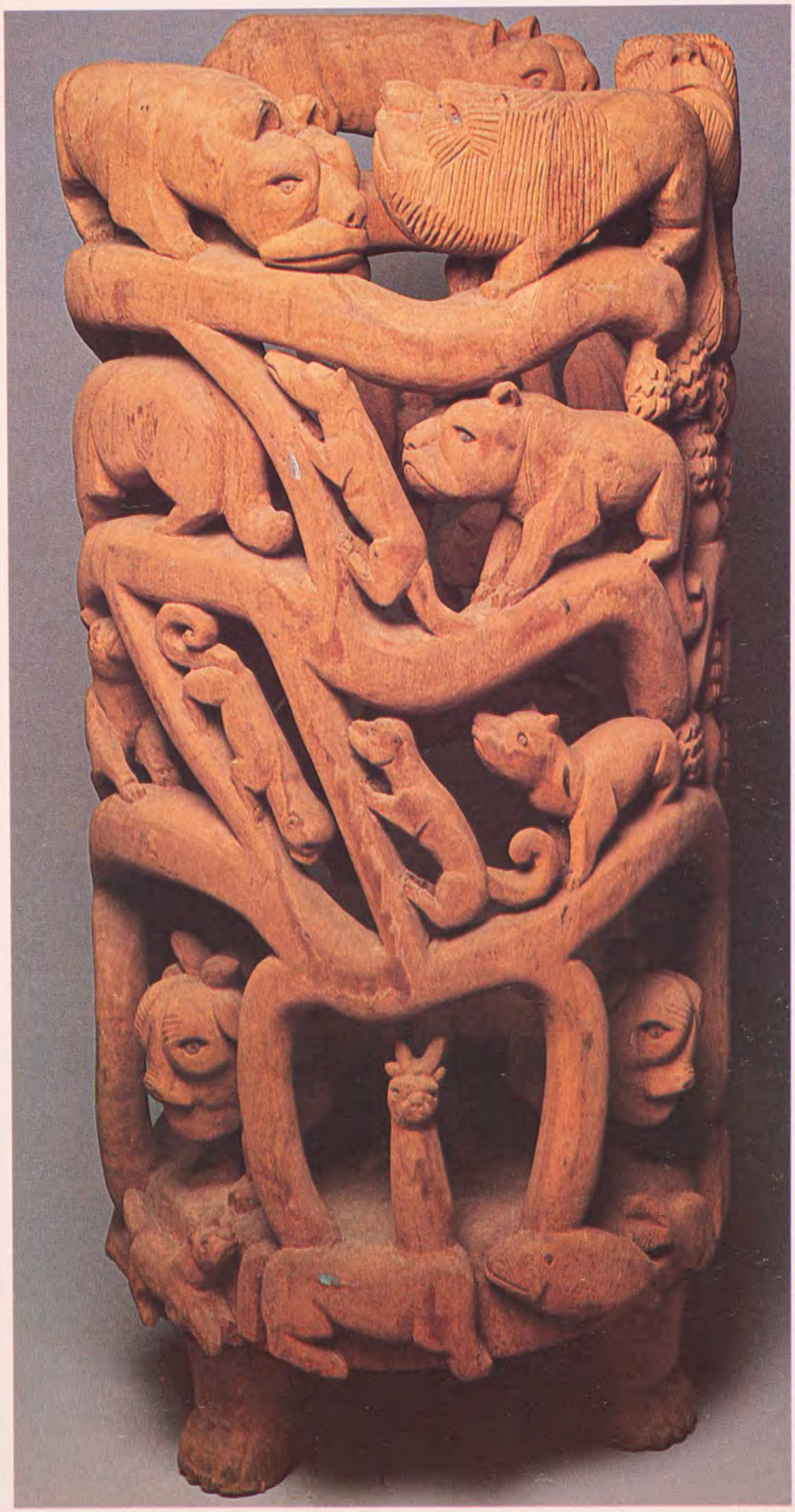
Numa segunda faixa estão, por exemplo, artífices pertencentes a comunidades ligadas, ou recentemente ligadas, a sistemas pré-industriais, com tradição do artesanato que exercem. Tem esses artífices, como denominador comum, no processo de comercialização das suas peças, a modificação do comprador. Este aparece agora ligado à indústria do turismo, já não é mais o usuário vicinal, regional. A alteração do pólo comprador ocasionou na produção destes artífices diversas modificações. No caso dos bonequeiros, figureiros e oleiras que trabalham com o barro, como em Caruaru (PE) ou no Vale do Paraíba (SP), estas transformações se traduzem, num primeiro momento, por maior individualização formal, em contraposição à maior uniformidade de peças produzidas pela geração anterior.

Liminares, os artistas do povo que constroem um estilo: uma terceira faixa.

A presença da noção do artístico torna-se ainda mais vincada quando o próprio mercado de arte – galerias dos grandes centros urbanos – passa a interessar-se pelo trabalho de criadores como Agnaldo, José Antonio da Silva, Artur Pereira, Julio Martins da Silva, Antonio Poteiro, Maria Auxiliadora Silva, Nino, Agostinho Batista de Freitas, para dar apenas alguns exemplos.

Migrantes, na sua quase totalidade, de seus locais de nascimento na ambiência rural, e sofrendo o impacto dos meios de comunicação de massa, esses indivíduos apresentam uma representação simbólica ainda mais individualizada, comparável à construção de um "estilo" na norma erudita. A sua produção destina-se, agora, à clientela de alto poder aquisitivo.

267. *Artur Pereira,* Sem título. Madeira, h.60 cm. Col. Paulo Vasconcelos, SP



267



272



273



274



275



276

272. *Jadir João Egito.* Foto de Veronique Segard
273. *Jadir João Egito.* Vó Rita, 1982. Madeira, h. 105 cm. Col. João Emanuel Carneiro Silva, RJ
274. *Louco* (Boaventura da Silva Filho – Cachoeira, BA 1932). Foto de Pedro Oswaldo Cruz
275. *Louco,* Sem título, 1986. Madeira, h. 70 cm. Col. do artista
276. *Louco,* Santa Ceia, s.d. Madeira, h. 29 cm. Col. Francisco de Castro Ramos Neto, SP



277



278



279

277. *José Valentim Rosa,* (Carandaí, MG 1914). Foto de Pedro Oswaldo Cruz

278. *José Valentim Rosa,* Moça tomando banho, 1982. Madeira, h. 100 cm. Col. João Emanuel Carneiro Silva, RJ

279. *José Valentim Rosa,* São Francisco, 1983. Madeira, h. 89 cm. Col. João Emanuel Carneiro Silva, RJ



280



281



282

Há, sem dúvida, o fator positivo, historicamente documentado, que terá influído na manutenção de um comportamento mais especificamente negro, na Bahia, que foi o surgimento, no século XVIII por exemplo, "dos candomblés com posse de terra nas periferias das cidades, com agremiação de crentes e prática de calendário", conforme indica Clarival do Prado Valladares em *A Iconologia Africana no Brasil.*

Na década de 50, pesquisa realizada por José Valladares revela em Salvador a pintura ritual do pai-de-santo Rafael Borges de Oliveira, ao mesmo tempo que a da dona-de-casa Luiza de Souza Santos, especializada em representações de Oxum, a do oficial barbeiro Olimpyo Costa Lima, pintor de Caboclos, e a do então engraxate João Alves Oliveira da Silva, (João Alves), que ao lado da paisagem retratava também em suas telas figuras sobrenaturais do panteão afro-brasileiro. Hoje mesmo, em 1988, é possível ver nos bares populares, salões de dança e terreiros de Salvador uma deslumbrante pintura geométrica, digna do mais exigente construtivista, que foi admiravelmente fixada por Orlando Ribeiro no áudio transformado em video *Black Pop Bahia*, exibido no decurso da Exposição Itinerante de Arte Popular Brasileira mostrada em 1987 em Paris e em 1988 em Brasília, no Museu de Arte daquela cidade.

Benedito

Benedito José dos Santos, nascido em Alagoas, Maceió, em 1937, vive desde 1952 no Recife. Iniciou o seu trabalho de escultura em madeira pelo aproveitamento de raízes, "com a ajuda dos sonhos". Aos poucos substituiu as raízes por toras de cedro amarelo, vinhático, cerejeira, imburana, configurando então a sua bela imaginária de temática religiosa católica. *Santana e Maria Menina, Pai e Filho, São Benedito, Eva,* são exemplos da verticalidade e da linearidade com que Benedito constrói seus trabalhos, de volumes sabiamente resolvidos e síntese formal de marcante individualidade. Muitas das esculturas de Benedito recebem pintura: roxos, amarelos, vermelhos, pretos, cujo valor tonal se integra harmonicamente ao volume das formas. As raras peças que representam cenas do cotidiano estão também ligadas ao ritual e ao sagrado, de que dá exemplo o *Enterro na rede*, que tão perfeitamente ilustraria *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Mello Neto.

Artur Pereira

As peças de escultura que conhecemos de Artur Pereira abrangem três categorias de elementos: os referentes à liturgia católica, consistindo basicamente no presépio; os referentes a atividades rurais, como caçadas, cavaleiros, vaqueiros, boiadas, os que representam apenas seres da natureza, como os animais terrestres (onça, boi, carneiro, cachorro, leão, cobra), aquáticos (peixe) e alados (pássaros pousados, em vôo, ou bicando frutas). As plantas são raramente figuradas. Dele só conhecemos, ainda assim como elemento vegetal muito utilizado, uma floresta, magnífica pela cilíndrica vazada, onde os elementos principais são onças.

Artur Pereira não diferiu dos primeiros escultores brasileiros do período colonial, ao principiar sua atividade artística modelando figuras de barro para presépio. Dessas figurinhas à imagem esculpida em madeira, o passo já foi maior, pela diferente natureza dos materiais. O alisamento e manipulação característicos da modelagem em barro teriam talvez concorrido para conferir às figuras de Artur Pereira a sua aparência curvilínea e roliça, a sua lisura polida.

A iconografia católica tradicional é aqui acrescentada, pelo artista, da inquietante figura de uma onça, que emerge para a saída da gruta da penitência que se encontra na base do grupo esculpido.

Outro grande motivo ligado ao temário da região é o da caçada. Na peça aqui representada, de acentuada verticalidade, vemos a figura descomunal, diríamos mesmo quase triunfante, da onça que sobe numa árvore acuada pelo caçador e pelos cachorros. A alma selvática procura escapulir ao controle do consciente, situando-se num plano quase celeste, abandonando num nível terreno (acentuado pela presença do aquático simbolizada pelos peixes) o homem e os animais que procuram alcançá-la. A representação do caçador e dos cachorros não tem o vigor e a densidade enérgica da figura da onça. O cachorro procura morder a sua cauda num movimento sem convicção. E a grande onça poderosa, a escalar a árvore que liga a terra ao céu, a árvore cosmogônica de que nos fala Bachelard.

José Valentim Rosa

O testemunho de José Valentim Rosa, gravado em duas entrevistas feitas em sua casa, no bairro Cidade Nova de Belo Horizonte, em dezembro de 1974 e novembro de 75 nos introduz frontalmente ao universo do inconsciente profundo, aos níveis oceânicos da psique.

Os signos de José Valentim Rosa codificam antes um grande e abissal mergulho no inconsciente individual e coletivo. São freqüentes as peças que reproduzem uma cabeça masculina, isolada, característica da produção do artista. Colocadas frontalmente, acusam elas um prognatismo pronunciado, e têm sempre as orelhas destacadas do crânio, figuradas por elementos circulares. A indicação dos olhos é feita pela incisão das órbitas, encimadas por uma testa estreita. Há uma evidente semelhança entre esse facies e o rosto do artista. O processo é aliás muito comum nas artes que chamamos de cultas, onde o auto-retrato constitui um tema de reconhecida universalidade.

Essas cabeças isoladas, concentradas, que parecem ainda ensimesmadas no sonho da matéria, são a cabeça do artista, pensando seu pensamento, que ele chama de "histórico", e configuram simultaneamente a concretização formal deste. Ao contrário de Artur Pereira e G.T.O., José Valentim Rosa não risca nem desenha antes, na imaginação, o esboço da obra que pretende realizar. Entrega-se quase com automatismo total ao sonho da madeira e da pedra, deixando que os materiais conduzam o percurso absorto da ferramenta.

A figura humana, personificando entidades divinas, católicas ou de umbanda, aparece sempre isolada, construída com simetria em torno de um eixo vertical, hierática e solene, "com modo de um rei ou um santo na hora, a modo de respeito". Pertence ao universo da ordem, ao universo do homem.

Já a segunda parte da produção de José Valentim Rosa se caracteriza pela presença dominante dos animais, e, por conseguinte, pelo domínio livre do instinto, "da energia indiferenciada e ainda não dominada pela vontade", de que fala Jung. As peças que figuram animais, os animais fabulosos, monstruosos, de José Valentim Rosa – O Peixe Grejila e a Aranha Tocaxiris – caracterizam-se pela assimetria, pela mobilidade, pela pluralidade aparentemente desordenada de elementos.



283



284



285

280. *Barbosa Santeiro* (Morros, MA ?)
281. *Barbosa Santeiro,* São Francisco, s.d. Madeira pau d'arco, 50 cm. Col. do artista
282. *Barbosa Santeiro,* São Gabriel, 1987. Madeira pau d'arco, h. 68 cm. Col. do artista
283. *Maurino Araújo,* Sem título, s.d. Madeira policromada, h. 70 cm. Col. particular, SP
284. *Maurino Araújo* (Rio Casca, MG 1949)
285. *Maurino Araújo,* Piedade, s.d. Madeira policromada, h. 54 cm. Col. Edvaldo Pacote, RJ



286



287

Pertenceriam à profundeza oceânica da psique.

Nhô Caboclo

Nhô Caboclo (Manoel Fontoura, nascido em Águas Belas possivelmente na primeira década do século e falecido em 1976, no Recife) é um artista de extraordinária importância, cuja obra exige com urgência tratamento monográfico. Era um cafuso que, talvez integrasse de início a comunidade dos Fulniô, índios aculturados de Águas Belas, mas fez sempre grande mistério sobre suas origens e filiação. "Não conheci ninguém, nasci só". Nhô Caboclo começou "tirando peça de barro com Vitalino". Mas a sua grande produção foi feita à base de madeira e folha de flandres. Declarava as peças de barro "mortas" porque "não se faz um lutador de espada de barro, não se faz uma engenhoca, engrenagem a vapor pra trabalhar no vento. Gosto de peça que bula, peça valente, peça braba. Peça manual." Nhô Caboclo começou a fazer peças manuais, isto é, com movimento, quando "assonhava uma engrenagem ou ia ao cinema". Sucessivamente flandieiro (funileiro), sapateiro, carpinteiro, ferreiro, Nhô Caboclo, segundo suas próprias palavras, povoou suas peças do caboclo Urubu ("um caboclo que nunca foi dominado"), do nêgo Tuim ("só tem dessa marca em Pedra do Buíque de Delmiro Gouvêia"), dos caciques Jabu ("são das selvas"), de segundos tenentes, cabos, sargentos, capitães, de caboclos quatro-braços ("tem deles no mato, no estrangeiro, tanto faz correr em pé como em quatro pés. Eles têm quatro braços. Isso faz que ele quando é obrigado de brigar nunca cansa. Qualquer serviço que for fazer, faz muito serviço. Se trabalhar com enxada, são duas enxadas. Se trabalhar com machado, são dois machados, se for brigar, são duas espadas, de qualquer maneira"). Há caciques presos "que saltam fora da lei", há o engenho da escravidão do nêgo cativo, "rodante pra imitar o rodeio do engenho da escravidão que rodeia. O rei ficava sentado aqui, estava lá, e aquele esqueleto ficava aqui. E o magote de nêgo que puxa abanando pra puxar aquele negócio pra moer cana lá do engenho". Há os caboclos antropofágicos: "O caboclo vai se ocupar de matar um boi ou um bode? Come uns aos outros, faz um frejo, um assado, um sarufuiado no fogo da axuca no borralho". Torés, rachas, piscuins, equilibristas, balsas, vêm portanto confirmar suas palavras. "Tudo que eu faço tem história, história".

Em Nhô Caboclo aflora o forte simbolismo do inconsciente, ancorado sem dúvida na sua observação do cotidiano.

No depoimento que deu sobre a sua criação, é evidente a preocupação com a organização do trabalho, e com as estruturas sociais da ordem e da desordem. O que nós chamaríamos de sua "escultura" em madeira, a que ele inventivamente incorpora retalhos de pano de cor, fios de algodão, folha de flandres, ou mesmo objetos como facas, como nas propostas das vanguardas das artes visuais "eruditas", tende geralmente à simetria e mais à linearidade de um grafismo de volumes do que à compactação das formas.

Lafaete Rocha

Lafaete Rocha Ribas, nasceu em Lapa, Paraná, em 1934. Criado no interior, morou algum tempo em Curitiba e considera-se um santeiro, embora, para sobreviver já tenha trabalhado como pintor de parede, carpinteiro, pedreiro, vaqueiro. Experimentou todo tipo de material em sua escultura: barro, cera, pedra e madeira. Ficou conhecido inicial-

286. *Júlio Martins da Silva* (Niterói, RJ 1893 – Rio de Janeiro, RJ). Foto de Pedro Oswaldo Cruz

287. *Júlio Martins da Silva,* Chegando em casa, 1974. Óleo s/papelão, 38 x 50 cm. Col. João Emanuel Carneiro Silva, RJ

288. *Júlio Martins da Silva,* Casa branca da serra, 1973. Óleo s/papelão, 60 x 41 cm. Col. João Emanuel Carneiro Silva, RJ



291

Madalena Santos Reinbolt

Dos tapetes de Madalena Santos Reinbolt (1919-1977) podemos dizer o mesmo que da tapeçaria de Bayeux, executada na cidade do mesmo nome em 1255; constituem antes um tecido ornamentado, obra de bordado, porque feitos com agulha e não no tear. E Madalena trabalhava os seus "quadros de lã" com cento e cinqüenta e quatro agulhas, que levava uma hora, olhada no relógio, para enfiar de diversas cores. Ela queria ter as cores à mão, como uma paleta, para usá-las à maneira de pinceladas sobre a estopa ou a talagarça. A agulha tornava-se dessa forma um prolongamento da mão, como o pincel na pintura. Foi assim obtida a maravilhosamente movimentada superfície dos seus tapetes, dinamizada pela orientação versátil imprimida às fiadas de pontos. A sua necessidade de acentuar os volumes, que a execução de obra desse tipo, num mesmo plano, evidencia, traduz-se na aplicação de pequenos aglomerados de malha ou linha, em diferente relevo e textura, que se entretecem com uniformidade ao bordado de lã, e que são aplicados, em particular, à folhagem das árvores. Essa textura inédita e o dinamismo cromático se empobrecem quando a obra é executada sobre talagarça – suporte muito usado a partir do século XVIII que felizmente quase nunca é utilizada pela artista. Ela preferiu, para a quase totalidade da sua obra, bordar sobre a estopa, cuja trama irregular e flexível não condiciona a direção dos pontos da agulha e se adequa perfeitamente ao seu ímpeto criador expressionista.

Sua obra está povoada de longas reminiscências rurais, verdadeira *aetas aurea*, que irão constituir os temas preferenciais tanto dos seus "quadros de tinta" começados cerca de 1950, como dos seus "quadros de lã", cuja produção data de 1969. A vida agropastoril do interior baiano é a grande tônica da representação plástica de Madalena, como podemos ver pelos seus comentários sobre as obras. "Esse quadro de lã é uma fazenda grande. Nessa fazenda existe um anjo e um passarinho. Não sei por que, mas apareceu um anjo ali, em cima dos boi da fazenda perto do sole. Essa casa da fazenda tem muitos anos, e todas essas pessoa que estiver aí são da fazenda. Também apareceu um passarinho verde, grande, ali perto do sole. Eu adoro o sol e a lua, todos dois."

289. *Madalena Santos Reinholt,* Sem título, s.d. Tapeçaria bordada, 87 x 110 cm. Col. Cesar Aché, RJ

290. *Madalena Santos Reinholt,* (Vitória da Conquista, BA 1919 – ? 1977). Foto de Pedro Oswaldo Cruz

291. *Madalena Santos Reinholt,* Árvore do Pai Bié, 1975. Tapeçaria em lã, 87 x 115 cm. Col. João Emanuel Carneiro Silva, RJ



289



290

mente, em Curitiba, pela sua produção animalista de pequenas tartarugas, tatuzinhos e cachorros. Estimulado por Ivani Moreira e Ennio Marques Ferreira, passou a fazer imagens de santos católicos e, paralelamente, figuras antropozoomorfas, como homens com cabeça de boi, verdadeiros Minotauros que ilustram a passagem de um *ethos* rural para um urbano.

Pintura

Júlio Martins da Silva

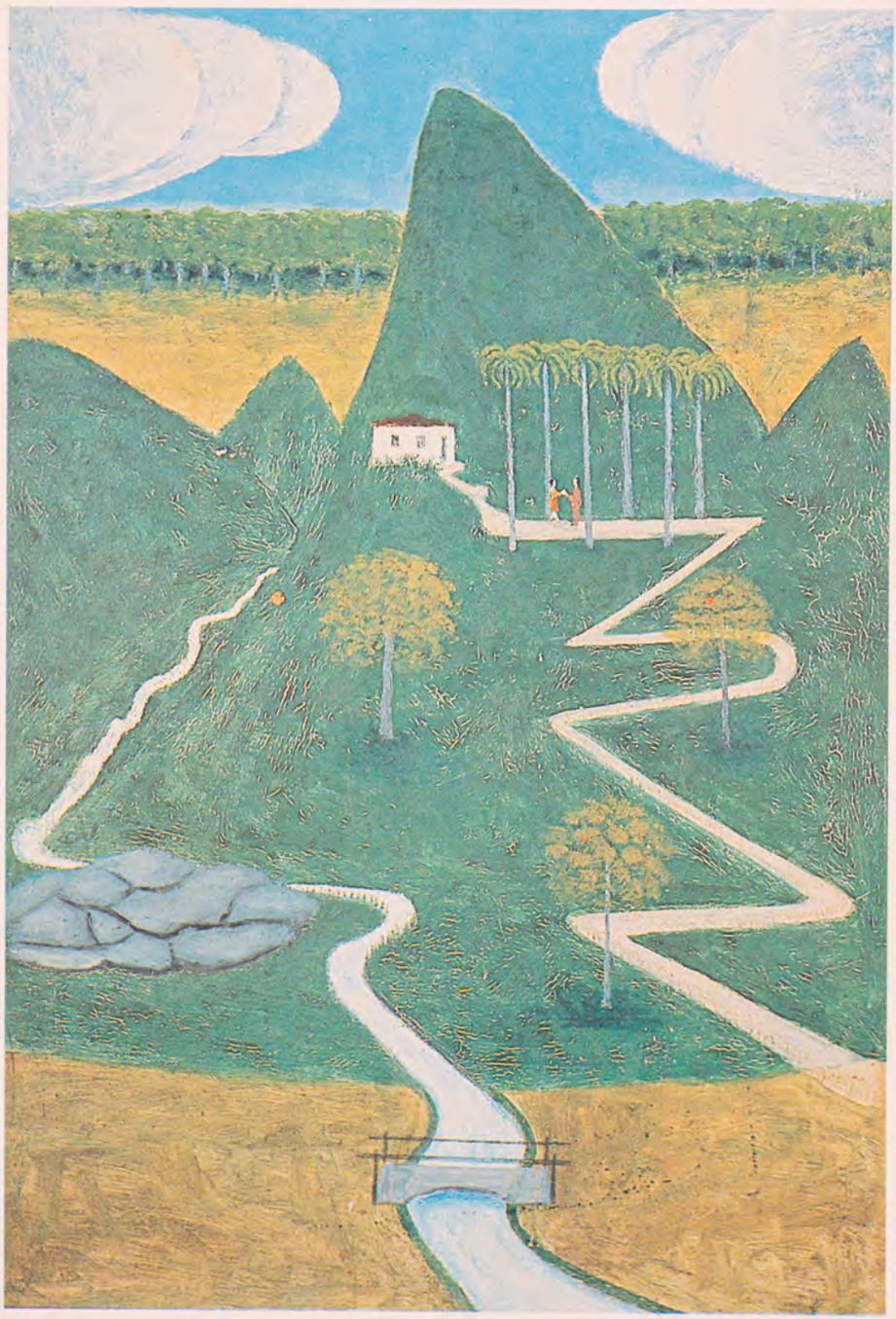
A pintura de Júlio Martins da Silva concentra na simbologia do jardim, da fonte e da casa um conteúdo de intensa espiritualidade e harmonia individual e coletiva. O indivíduo venceu os obstáculos da sua particular aventura humana de homem pobre, negro, sem família, para se transformar na criatura transcendente, que pôde então criar à sua semelhança uma imagem perfeita do mundo, transubstanciada na figuração da paisagem.

Os chineses entenderam a importância psíquica e existencial da representação da paisagem, que resolveram plasticamente de maneira original, com conceitos de perto e longe diversos da perspectiva ocidental de tradição renascentista. A arte chinesa, como a de Júlio, conferiu sempre maior ênfase à paisagem do que ao homem, ao macrocosmo do que ao microcosmo. "Por que o homem superior ama o campo?" Pergunta Kuo Hsi. Para responder: "Montanhas e jardins serão sempre os lugares freqüentados por aquele que procura cultivar a sua natureza original. Fontes e pedras são uma alegria para quem caminha entre elas, assoviando..." O que interessa é o homem integrado no todo, o homem vibrando no ritmo do mundo. A produção de Júlio Martins da Silva espelharia conceito semelhante. A pintura do brasileiro é fiel, sem o saber, ao primeiro grande preceito para as artes transcrito por Sie-ho, erudito chinês do século V: refletir o sopro vital. Com efeito, arte e vida são aqui indissociáveis, e a matéria pictórica constitui o prolongamento de uma memória vivida em contínuo desenrolar-se no tempo. Não há praticamente barreira entre o sonho e a realidade na pintura de Júlio.

O jardim é o emblema da natureza ordenada, o horto concluso da consciência em oposição à desordem atribuída ao inconsciente, floresta.

A fonte, figura de pureza, é complemento habitual dos jardins. Constitui ainda uma constante na obra de Júlio a representação da casa, acrescentada freqüentemente dos atributos arquitetônicos do templo. Este desempenha também acentuado papel metafísico na iconografia da sua produção, identificado por Cirlot à idéia de Centro, passagem transcendente entre o nível terrestre e o celeste, signo do Selbst junguiano.

Esta obra é tão rica de simbolismo e possui tão extraordinária qualidade plástica, que se torna impossível abrangê-la sob todos os seus aspectos neste texto. O que, por outro lado, se torna desejável, pois é ao espectador que cabe entrar no jardim, visitar o templo, contemplar a fonte, ouvir o trovador e cultivar amorosamente a fazenda espiritual do paraíso perdido e recuperado em que Júlio Martins da Silva, rigoroso e cândido, nos introduz.



288



292



293



294

As estrelas, como podemos ver em *Admirando a Lua* e a *Natureza no Caminho de Teresópolis*, também integram a cosmogonia da Madalena. Exemplificaremos ainda com imagens falantes uma de suas composições paisagísticas: *Árvore do Pai Bié*, datada de 1974. A Árvore do Pai Bié, "era todos os bichos viajando tudo com fome pelo uma ilha, e já estavam com muita fome. Era muita seca, e tava lá os pé de fruta madura. Eles não sabia se comia ou não, mas o macaco sabia que comia. O macaco avançou na fruta e tiraram e comeram todas penca madura e virou pros outros bichos, que era bobo, e falou: Bicharada, as frutas vocês podem comer, não mata ninguém, chama árvore do pai Bié". Estas são histórias do meu miolo, sabe, eu tenho a cabeça cheia de planetas.

Ela escreveu o mundo com figuras de lã. Astros. Animais: terrestres, aquáticos, alados. Pássaros variadíssimos, de que ela conhecia as minúcias plumárias e a clave onomatopaica com uma intimidade verdadeiramente sertaneja. Bois, carneiros, onças, elefantes, macacos. A fauna selvagem e a doméstica, esta última elemento de mediação entre sociedade e natureza. Presença e germinação vegetal, de variadíssima forma e textura. Homens e mulheres quase sem exceção amalgamados a esse grande fuso intemporal e cósmico, a essa gênese imaginativa. Os dados culturais recebidos pela artista estão harmoniosamente contidos na sua veemente florescência cosmogônica – o comportamento social da mulher sertaneja, o catolicismo, a visão de mundo tocada pelos novos meios de comunicação e pela vida nos grandes centros urbanos – fazendo-nos concluir com Bachelard: "para uma vida decididamente mítica, não há deuses subalternos".

Waldomiro de Deus Souza

Waldomiro de Deus Souza nasceu em Itagibá, Bahia, em 1944, trabalhou em São Paulo a partir da década de 60 e exibe um impressionante circuito de aceitação internacional (Europa, Japão, Estados Unidos), a cuja pressão mercadológica permaneceu imune, do ponto de vista de integridade e da fidelidade ao seu trabalho como criador.

A arte de Waldomiro é uma expressão altamente pessoal e criadora de sua vivência religiosa. Entrevistas que realizei em Osasco com ele em 1984, na sua casa-ateliê, que era também um centro espiritual, o definem como um crente fervoroso na providência divina, de tradição cristã. Em sua obra anjos e demônios convivem no mundo de hoje, do aqui e agora, ao lado de santos, comuns mortais, bandidos, numa visão cósmica, crítica, muitas vezes apocalíptica, de uma humanidade que ele também sabe representar com os rosas, azuis e verdes de situações de encontro e ternura. Da nave espacial ao presépio, das hidras e dragões ao carneirinho manso, ao cachorro, à pomba, à mais doméstica galinha, o fato é que com Waldomiro de Deus Souza estamos diante de um grande pintor brasileiro, cuja obra tem como eixo o homem à procura da paz no mundo. As belíssimas pinturas de grande formato com que recobriu o chão, teto e paredes de sua casa em Osasco confirmam o acerto de Aracy Amaral em indicar que para ele deveriam convergir solicitações para trabalhos murais na arquitetura religiosa de nosso país.

Maria Auxiliadora

Maria Auxiliadora nasceu em Minas Gerais, Campo Belo, a 15 de maio de 1938, e morreu em São Paulo em 1974.



295

292. *Waldomiro de Deus* (Boa Nova, BA 1944)

293. *Waldomiro de Deus*, Abertura, 1984. Óleo s/tela, 120 x 100 cm. Col. do artista, SP

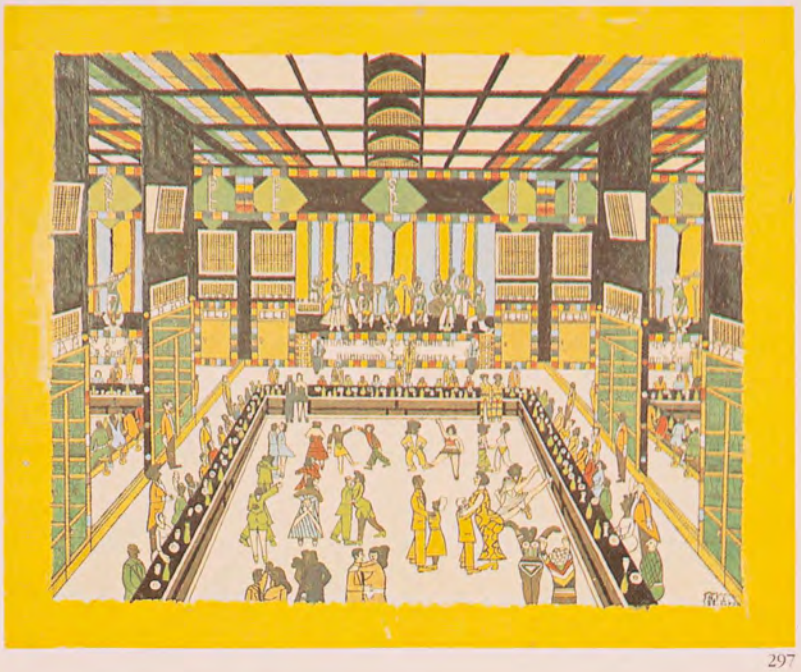
294. *Waldomiro de Deus*, Espera esse peste no inferno, 1979. Óleo s/tela, 80 x 90 cm. Col. do artista

295. *Maria Auxiliadora da Silva* (Campo Belo, MG 1935 – São Paulo, SP 1974)

296. *Maria Auxiliadora da Silva*, A colheita de cactus, 1978. Óleo s/papelão, 57 x 68 cm. Col. Oswaldo Camargo, SP



296



297



298



299

297. *Manuel Faria Leal*, Lanchonete, 1979. Óleo s/cartão, 32 x 40 cm. Col. João Emanuel Carneiro Silva, RJ

298. *Manuel Faria Leal* (Rio de Janeiro, RJ 1938). Foto de Pedro Oswaldo Cruz

299. *Manuel Faria Leal*, Sonho, 1982. Óleo s/cartão, 32 x 50 cm. Col. João Emanuel Carneiro Silva, RJ

300. *Pedro Paulo Leal* (Rio de Janeiro, RJ 1894 – Idem 1968). Col. Lélia Coelho Frota

301. *Pedro Paulo Leal,* A casa do capitão, 1950c. Óleo s/madeira, 122 x 166 cm. Col. Jean Boghici, RJ

302. *Pedro Paulo Leal,* Naufrágio, s.d. Óleo s/tela, 76 x 96 cm. Col. Jean Boghici, RJ



300



301



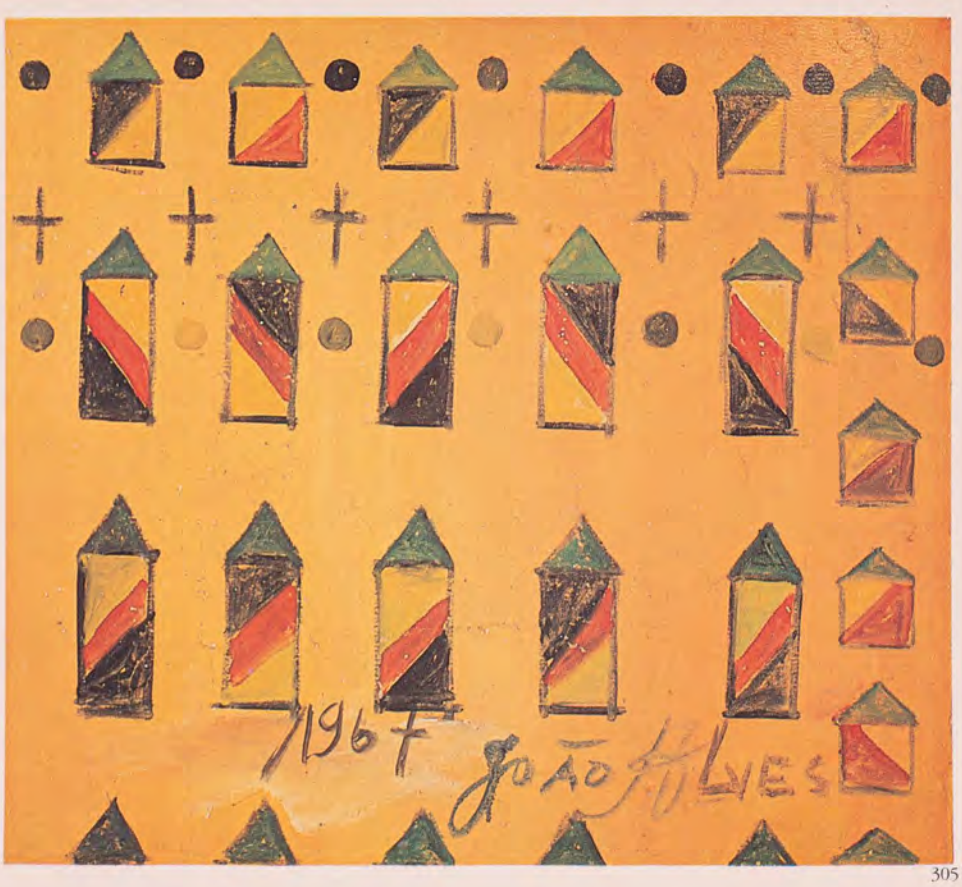
302



303



304



305

303. *João Alves*, Festa do Bonfim, 1963. Óleo s/tela, 64 x 80 cm. Col. particular, SP

304. *João Alves*

305. *João Alves*, Composição, 1967. Óleo s/tela, 42 x 46 cm. Col. Edvaldo Pacote, RJ

Citaremos primeiro um processo característico da artista, que marcou sua produção no ano de 1969: a colagem de cabelo natural em registro de suas próprias palavras: "Meus primeiros óleos, em 1968, eram chapados, sem relevo. No começo de 68 não havia relevo, mas nos fins de 68 eu comecei a fazer relevo com cabelo. Primeiro usando o próprio óleo para fixar, porque nessa época eu não conhecia ainda a massa da Wanda. Pegava a tinta a óleo bem grossa e imprimia o cabelo no meio da tinta. Eu já pegava o cabelo natural, muitas vezes o meu mesmo, muitas vezes eu pinto crioulos. Mesmo então já pegava meu cabelo mesmo e imprimia. A tinta já ia junto com o cabelo, já ia na tela, já ia bater como pincel para fixar ali. Tive essa idéia porque eu comecei a pintar quadro, e estava pintando um quadro grande de candomblé. Meu primeiro quadro de candomblé, em 1968, ganhou o 1º prêmio no Embu. Eu comecei a fazer pintando com óleo mesmo, não tinha nem idéia de pôr cabelo no quadro mais aí comecei a fazer não sei como , foi sem querer, um fio de meu cabelo saiu e voou assim na cabeça de uma figura do quadro. E ficou ali aquele fio. Puxa vida que beleza, vou começar a pôr cabelo, pensei. E aí comecei a colocar cabelo".

A segunda característica, onde muitos querem ver um afloramento de pop art, é a utilização que Maria Auxiliadora fazia da massa plástica para obter relevo, com ele movimentando de maneira extraordinária a superfície da tela.

O relevo pronunciado dos órgãos genitais femininos estará ligado a arquétipos de fecundidade. A própria Maria Auxiliadora, em sua tela "Sereias", faz-no pensar nas representações de Iemanjá a que se refere Artur Ramos em *O Negro Brasileiro*.

Os temas amorosos são representados em sua obra com intensidade e freqüência iguais às dos religiosos, como podemos ver em inúmeras de suas obras, que descrevem fielmente, através de sua grande vibração erótica, o comportamento e o ambiente social da pintora. Tendo nascido em Minas e vindo para São Paulo com três anos de idade, Auxiliadora manteve, certamente avivada pelos relatos da mãe, memória nostálgica da vida rural, que também retratou com grande freqüência. Contudo, imaginamos que os temas de candomblé, de casa de caboclo, os de cenas dionisíacas de danças, amores, possessão de orixás, sejam os que mais espontaneamente aflorem à superfície erodida, vulcânica, de sua pintura com alta voltagem do inconsciente. Nada mais distante da tradição européia da pintura, pela ausência da perspectiva renascentista, do modelado, pela concepção mesma. Inúmeras são as motivações de ordem religiosa na pintura de Maria Auxiliadora, que correspondiam a um comportamento idêntico na vida por parte da artista. A começar dos temas católicos, como a Sagrada Família, gradativamente abandonados pelos de candomblé, como se num paulatino reconhecimento de antiga herança animista, realizado por ela e sua mãe; casa de caboclo, umbanda, espiritismo, candomblés baianos. Personagens familiares são retratados em terreiros de macumba, vendo-se mesmo identificadas em conversa pelos membros da família, quando a pintora me mostrava suas telas, indicando uma vivência da situação ilustrada que a própria Maria Auxiliadora confirmou de bom grado em seu registro, quando com ela estive, em São Paulo, em 1974.



306



307



308



309

306. *Heitor dos Prazeres* (Rio de Janeiro, RJ 1898 – Idem 1966). Foto de 1954. Arquivo Brício de Abreu. Seção de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, RJ

307. *Heitor dos Prazeres*, Caju, 1961. Guache s/papel, 23,5 x 17 cm. Col. Aparício Basílio da Silva, SP

308. *Heitor dos Prazeres*, Roda de samba, 1963. Óleo s/duratex, 33 x 33 cm. Col. Reginaldo Bertolino, SP

309. *Heitor dos Prazeres*, Sem título, 1942. Guache s/papel, 55 x 38 cm. Col. Cesar Aché, RJ

310. *Carlos Alberto Oliveira*, A família brasileira, 1986. Óleo s/eucatex, 49 x 60 cm. Col. João Emanuel Carneiro Silva, RJ

311. *Carlos Alberto Oliveira* (Novo Hamburgo, RS 1952)



310



311



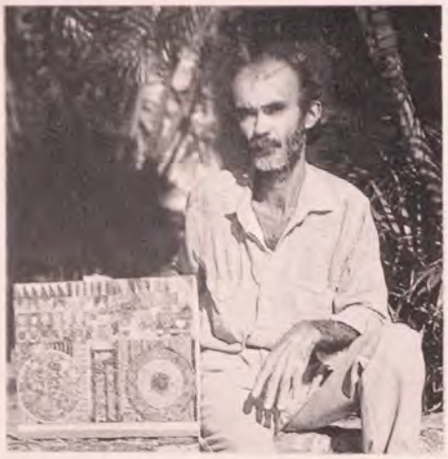
312



313

312. *Omar Souto*, Botiquim, 1980. Óleo s/tela, 50 x 60 cm. Col. Edvaldo Pacote, RJ

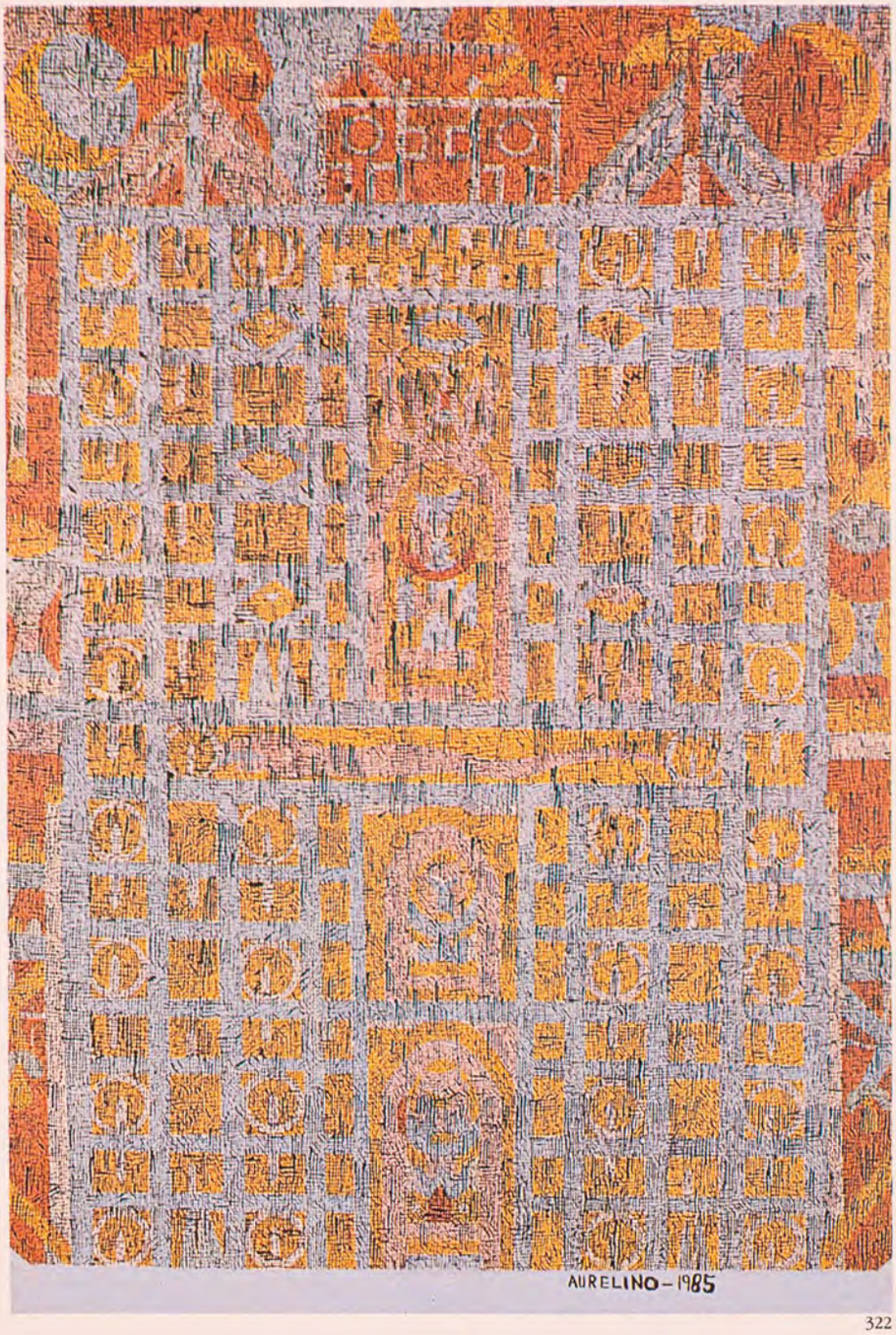
313. *Omar Souto*. Foto Marcos Lobo



321

321. *Aurelino*

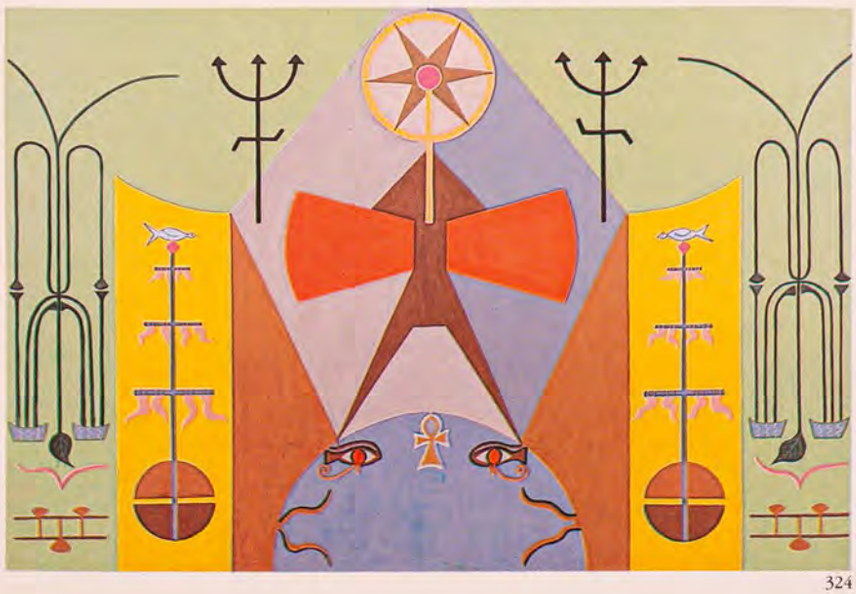
322. *Aurelino,* Sem título, 1984. Óleo s/tela, 60 x 40 cm. Col. Jacy Brito, BA



322



323



324

323. *Abdias Nascimento* (Franca, SP 1914), Padê de Exu, 1988. Acrílica s/tela, 150 x 100 cm. Col. do artista

324. *Abdias Nascimento,* Raízes, 1988. Acrílica s/tela, 100 x 150 cm. Col. do artista

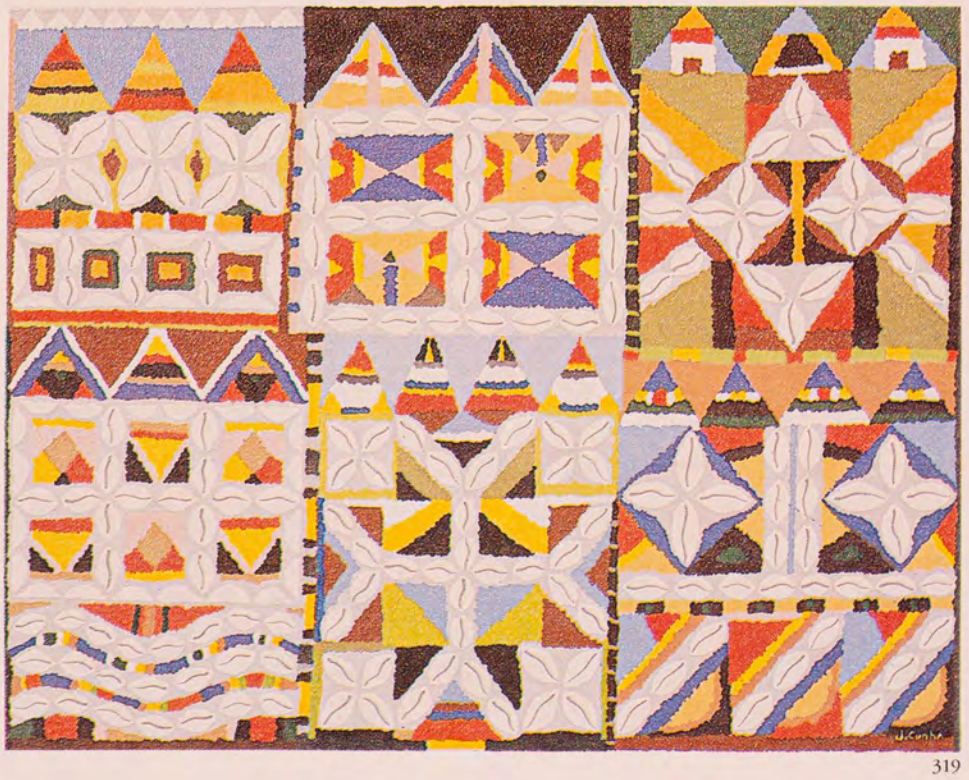
317. *José Sabóia,* Raça e polícia, 1985. Óleo s/tela, 65 x 65 cm.
Col. Caetano Ferrari, SP
318. *José Sabóia* (Almadina, BA 1949)



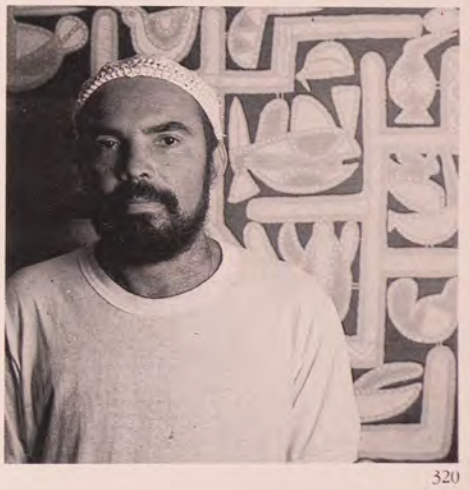
317



318



319



320

319. *J. Cunha,* Árvore da vida, 1988. Acrílica s/tela, 69 x 88 cm.
Col. do artista
320. *J. Cunha*

314. *Antenor Vaz*, Sem título, 1939. Óleo s/madeira, 32 x 40 cm. Col. Francisco de Castro Ramos Neto, SP

315. *Cesar Siry* (Rio de Janeiro, RJ 1955). Barracos de favelas. Nanquim s/papel. Col. do artista

316. *Sergio Vidal*, A viúva inconsolável, 1981. Óleo s/tela, 46 x 65 cm. Col. Cesar Aché, RJ



314



315



316

Heitor dos Prazeres

Heitor dos Prazeres, carioca, nasceu em Cidade Nova em 1898. Rubem Braga, no ótimo relato que faz da vida do músico-pintor em *Três "Primitivos"*, narra os seus inícios de vida, boêmios e difíceis, a um tempo. Fala das suas parcerias de samba com Sinhô e de como Heitor ajudou a fundar as escolas de Samba da Portela e da Estação Primeira da Mangueira. A pesquisa do escritor, com olho apuradíssimo para a coisa visual, faz da leitura do texto de Rubem Braga um prazer que redobra ao olharmos os óleos em que Heitor retratou as suas mulatas, de "quem desenhou com amor todos os dentinhos brancos", de seus sambistas, do Carnaval da Praça Onze, enfim, de toda uma vida que sempre esteve entrelaçada com a música popular. O bom humor, a tolerância e a alegria evidenciados nos temas (*Cirandas, Samba Discreto*) no desenho e no colorido de Heitor, interrompem-se em raros mas explícitos momentos de participação no drama social dos retirantes e mesmo nos de reivindicação mais específica, como a representada numa cena doméstica em que uma família negra é servida à mesa por uma copeira branca. A tônica dominante na pintura de Heitor, no entanto, é a da sua profunda identificação com o samba e a cidade num tempo, como diz Braga, "em que para além de São Cristóvão o Rio de Janeiro era muito rural".

Paulo Pedro Leal e *Manuel Faria Leal*

Paulo Pedro Leal, que se assinava P.P.L. ou Pintor Paulo nasceu no Rio de Janeiro em 1894, faleceu em Coelho da Rocha, no mesmo Estado, em 1968. Empregado doméstico, estivador, o tema dos navios e sua versão trágica dos naufrágios é uma das grandes constantes em sua pintura, ao lado das cenas de terreiro (umbanda), das naturezas-mortas, das batalhas, das composições de caráter orgiástico e muitas vezes marginal do *bas-fond* carioca.

Embora tivesse índole familiar, como testemunha seu filho, Paulo, que expôs durante muitos anos no Passeio Público, deve ter tido ampla oportunidade de observar o comportamento marginal dos freqüentadores da Lapa.

Antes de vender os seus quadros no Passeio Público, com a tabuleta que continha a inscrição *Pintor Espiritual*, Paulo, doente, fazia brinquedos de madeira e papelão para vender. Mudou-se da Avenida Presidente Vargas para Coelho da Rocha, onde não manteve mais o terreiro de Umbanda onde até então exercia a função de pai-de-santo. Em Coelho da Rocha, Paulo apenas dava consultas na mesa, com búzios ou copo com água.

O fulcro do interesse existencial de Paulo era a aventura humana, que ele representa com dramática lente de aproximação. Já Manuel, seu filho, assume deliberadamente a posição de espectador distanciado, acusada pelo ponto de vista em geral elegido para seus quadros: a maior parte deles se constitui de paisagens vistas do alto, abrangendo conjuntos topográficos ou arquitetônicos, onde a figura humana, reduzida, se dilui. As próprias cenas de guerra assumem este distanciamento documental. Além de constituir característica do seu psiquismo, esta ótica desindividualizadora de Manuel dever-se-á também à sua formação, fortemente urbana, e à influência exercida em sua geração pelas revistas de quadrinhos. Seus primeiros desenhos, como ele mesmo confessa, são cópias de carros de revistas. A cor, em sua obra, é sempre precedida pelo desenho, que define como coisa mais mental sua pintura, emprestando-lhe um vincado grafismo. Seu universo cromático baseia-se numa harmonia tonal, sem a recorrência ao contraste de cores puras evidenciado nos trabalhos de Paulo. Nascido na Gamboa a 21 de maio de 1938, alfabetizado mas sem o curso primário, ajudando Paulo aos 15 anos de idade a pintar decorações de escola de samba, foi aos 21 anos que fez o primeiro quadro – uma enfermaria do Hospital Francisco de Assis onde se autoretratou de perna engessada. Convalescia ali de um grande desastre de trem, ocorrido entre a estação de Mangueira e a de Maracanã, "quando dois elétricos entraram um por dentro do outro".

Pintando regularmente a partir de 1960, Manuel, casado, trabalha no Ministério da Saúde.

Os quatro grandes temas de Manuel são a paisagem ferroviária, as cenas de guerra, a arquitetura das fábricas e as cenas rurais do Nordeste. A estes, na última década têm se somado notáveis cenas do subúrbio onde mora – Coelho da Rocha – quer de ar livre quer de interiores como lanchonetes. No cenário urbano, devemos registrar ainda a sua "vista aérea" da ponte Rio-Niterói.

Manoel completa o depoimento sobre a intenção religiosa da maior parte dos trabalhos de Paulo: "Quer dizer que sobre este caso (Umbanda) eu sei que ele sempre em vida falava que era nagô. Ele trabalhava bem, muito bem, né. Mas eu não sou muito centrado nessas coisas. Quer dizer, ele tinha os dias certos pra trabalhar, parece que às terças-feiras. Eu e meu irmão a gente era pequeno ia se deitar mais cedo e ele ficava trabalhando no centro. Naquela plaquinha do Passeio Público ele botou espiritual. Que esses quadro todo que ele pintou era tudo espiritual. Ele se concentrava, ele mesmo pensava naquilo e ia buscar longe. E aquilo não é assim como ele estar olhando uma coisa para ele fazer. Aquilo era pensamento, ele pegava assim com o pincel, ele já vinha riscando. Se era um caboclo, era um caboclo. Se era uma pessoa, era uma pessoa. Mas aquilo dele era espiritual".

Ao mesmo tempo que confirma as atividades de Paulo como pai-de-santo, Manoel informa sobre seus processos de fatura ao pintar. O desenho era feito com o pincel: "Ele começava logo pegava no pincel, era de uma só vez, né. Já eu, não. Todos meu quadro é assim: eu começo a riscar com lápis, depois cubro com tinta. Por isso que de primeiro quando ele era vivo ele achava que meus quadro ficava assim certinho, diferente dos dele. Mas cada um tem seu jeito, né". Há um grande sopro dinâmico do momento presente, nos trabalhos dionisíacos de Paulo, que revelam um mundo trágico de possessão, crimes, naufrágios, batalhas, assassinatos. A própria natureza-morta aparece, nele, com freqüência, dotada de solenidade hierática.

Para encerrar este breve resumo da contribuição dos artistas de descendência africana ao universo cultural do nosso país, ninguém melhor do que a figura do mestre Abdias tecelão de panos da Costa vivo e atuante em Salvador. Brasileiro, ele prolonga entre nós uma tradição ancestral africana, ao transmiti-la à sua família, que continua com o mesmo brio o exercício da arte do mestre.

325. *Mestre Abdias* (Abdias do Sacramento Nobre – Salvador, BA 1910)



325

A Busca da Forma e da Expressão na Arte Contemporânea

Aracy Amaral

Registrou Mário de Andrade que "os nossos mestiços do fim da Colônia glorificam a 'maior mulataria', se mostrando artistas plásticos e musicais. Só bem mais tarde é que darão representações literárias notáveis. Naquele tempo não. Apareceram profetizando para o Brasil uma constância futura genialíssima, especializada em artes plásticas. Infelizmente isso não passou de rebate falso, uma aurora que não deu dia". (1)

Qual a explicação para esse prenúncio gorado? Eis a reflexão que nos parece interessante fazer quando nosso intuito é abordar a busca da forma e da expressão na arte contemporânea por parte de artistas epidermicamente não tão brancos, relacionados por Emanoel Araujo, dentro das limitações naturais que se impõem para a realização desta exposição. Que será evento marcante tendo em vista um levantamento até agora não feito e desta feita tentado, enfrentando sobretudo com esta publicação, com a transparência possível, situações e considerações até agora mantidas em nebulosidade em nosso país.

Na verdade, se no período colonial a maior parte de nossos tesouros artísticos vem de mãos escravas ou libertas – mestiços de índios, negros ou mulatos – por evidente tradição preconceituosa por parte dos portugueses brancos, muito recessivos no dedicar-se a atividades manuais, e se sobretudo aos artistas e artífices de origem africana devemos, por essa mesma razão, em grande parte do país, nosso patrimônio artístico, vemos que a situação parece alterar-se no século XIX. Neste período a Academia representa a regra, finalmente implantada, e o artista saído das Belas Artes, depois dos prêmios de viagem, possui um mercado de arte oficial, o Estado como encomendeiro de obras públicas, a lhe garantir a sobrevivência, quando não interessavam tanto as obras de natureza religiosa. Ao mesmo tempo que os artistas do I e II Império tratam de temas históricos ou abordam a retratística na chamada aristocracia rural ou na burguesia emergente, a partir da segunda metade do século, e surgem pinturas de gênero, naturezas-mortas – aqui já tendo em vista os interiores que começam a ser mais cuidados, nas residências urbanas – e as paisagens locais, gênero que parece firmar-se após a década de 70, numa certa aceitação de nossa realidade circundante. Que abrangeria essa aceitação, igualmente, o indigenismo, influenciada pelo romantismo literário, a temática caipira (com Almeida Junior), ou o negro como tema (Abigail de Andrade, Modesto Brocos, este embora contraditoriamente, por sua tela "A Maldição de Cam", e mesmo Almeida Junior, por exemplo, ainda).

Essas aparentes aberturas ou progressos a evidenciarem alterações na vida social pós-independência – se bem que sempre vinculadas à Europa via família imperial – não impedem que um esplêndido pintor como Estêvão Silva, especialista em naturezas-mortas com frutas, reclame na Academia Imperial por não receber a premiação merecida por... discriminação. O mesmo pode ser dito em relação a Rafael Pinto Bandeira, artista constrangido pelo mesmo motivo até ser levado ao suicídio.

Destino diverso teria um Emanoel Zamor, criado por europeus, artista acadêmico que por sua formação de além-mar, tem uma vivência divorciada dos problemas dos descendentes de negros no Brasil. No século XIX igualmente, como nos lembra Mariano Carneiro da Cunha, os negros do Brasil projetam além-mar sua cultura quando, regressando da Bahia à Nigéria, se tornam requestados em virtude exatamente do domínio, na área construtiva, de tecnologias em Lagos consideradas como avançadas e sinônimo de progresso. (2)

Porque o descendente de negro não participa densamente da vida artística brasileira na área de artes plásticas, salvo como primitivo? Pela mesma razão que ele se destaca em esportes que não pressupõem a freqüência a clubes – como atletismo e futebol – e simplesmente estão ausentes dos esportes clubísticos (como iatismo, natação, automobilismo, tênis). E emergem com êxito na música, que dispensa, igualmente, uma forma associativa para que sejam descobertos ou projetados.

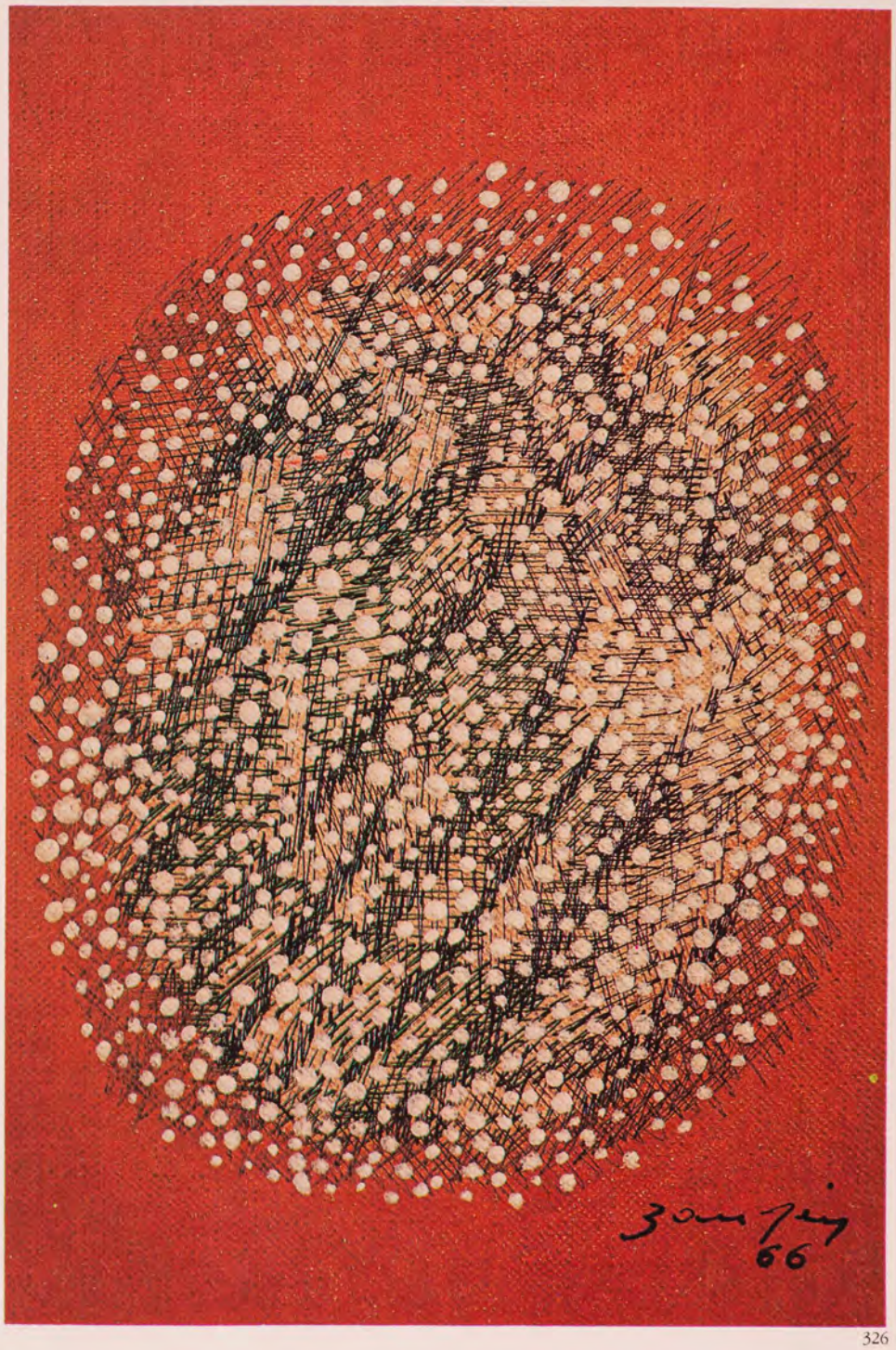
Na realidade, a razão fundamental é sempre a marginalização econômico-social. Ou seja, o homem de origem humilde, com a permanente dificuldade de acesso a uma formação cultural de nível mais ou menos elevado, em país onde o sistema educacional já é, de per si, tão elitista como carente em geral quanto à qualidade. A inexistência de um maior número de artistas plásticos de origem negra é tão real quanto sua ausência das universidades brasileiras. Dificuldade de acesso, assim como a impossibilidade de viagens, de leituras, de freqüência a um meio mais cultivado, situação que, em geral entre nós, continua sendo sempre privilégio de uma pequena camada da população.

Se Emanoel Araujo nos recorda que nos velhos tempos, na Bahia, os que sustentavam os terreiros de candomblé eram oriundos da classe média alta, construtores, empreiteiros de cor bem sucedidos na vida, ao mesmo tempo pode-se afirmar ser uma constante no Brasil, iniciado o processo de branqueamento, que o mulato, ao se clarear ou se tornar literalmente branco, esquece as suas raízes, pressionado, evidentemente, pelo preconceito odioso, e enterra sua ancestralidade sem procurar destrinchá-la, dela apreendendo o que lhe seria mais enriquecedor.

Só uma reviravolta cultural através da conscientização fará retornar ao brasileiro de origem negra o orgulho por suas raízes. E, evidentemente, estas comemorações podem ser, ao lado do intuito de verniz político-social, excelente ocasião para que a população brasileira, apesar do caos e das crises, busque se contemplar na realidade de suas origens: cristã-nova, ibérica, negra, índia, oriental, muito excepcionalmente podendo defender um purismo branco de antecedentes, que num país protestante como os Estados Unidos até podia acontecer.

(1) ANDRADE, Mário de, "O Aleijadinho", apud *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*, Livr. Martins Editora, São Paulo, 1965, p. 18.

(2) CARNEIRO DA CUNHA, Mariano, *Da senzala ao sobrado – arquitetura brasileira na Nigéria na República Popular do Benin*, São Paulo, Nobel – Edit. da Universidade de São Paulo, 1985.



326

326. *Antonio Bandeira*. Composição abstrata, 1966. Óleo s/tela, 18 x 14 cm. Col. Latiffe e Geraldo do Nascimento Serra, SP

IV

ARTE CONTEMPORÂNEA

Aracy Amaral
A Busca da Forma e da Expressão na Arte Contemporânea
página 247

Clarival do Prado Valladares
O Negro Brasileiro nas Artes Plásticas
página 285

José Cláudio
Redação sobre a minha cor
página 292

Rubem Valentim
Manifesto ainda que tardio
página 294

APÊNDICES

Stefania Bril
Olhar fotográfico em preto e branco
página 297

Claver Filho
A Mão do Negro na Música Erudita Brasileira
página 305

Sérgio Cabral
Música Brasileira é Coisa de Negro – uma visão carioca
página 321

Oswaldo de Camargo
A Mão Afro-Brasileira em nossa Literatura
página 335

Haroldo Costa
O Barracão e o Carnavalesco
página 349

Abdias do Nascimento
Uma Informação sobre o Teatro Experimental do Negro
página 357

Haroldo Costa
Memória da Dança
página 363

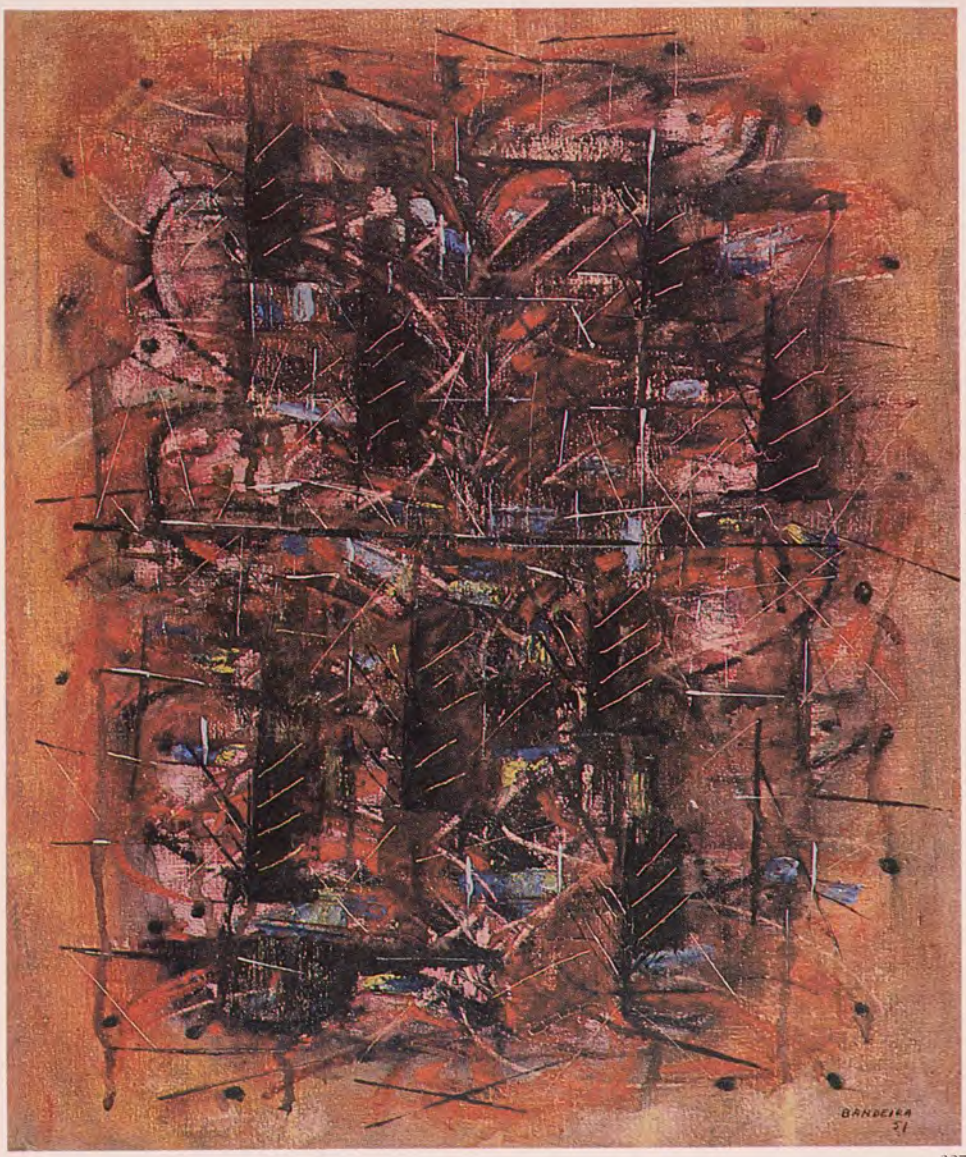
Carlos Eugênio Marcondes de Moura
O Negro na formação cultural do Brasil: Tentativa de Nominata e Iconografia
página 371

Áurea Pereira da Silva
As Artes Plásticas: Tentativa de Bibliografia
página 396

327. *Antonio Bandeira*. Árvores negras em bonina, 1951. Óleo s/tela, 56 x 47 cm. Col. Aldemir Martins e Cora Pabst, SP

328. *Antonio Bandeira*. (Fortaleza, CE 1922 – Paris, França, 1967)

329. *Antonio Bandeira*. Composição, 1957. Técnica mista, 31,5 x 22 cm. Col. Latiffe e Geraldo do Nascimento Serra, SP



327

Por razões análogas às mencionadas são poucos os artistas negros ou descendentes de negros no Brasil contemporâneo no meio das artes visuais ditas cultas. E automaticamente eles surgem, exatamente, em regiões do País onde há, incomparavelmente mais que em outras, uma certa classe média de cor: como no Nordeste e na Bahia em particular, e em Minas Gerais, nosso Estado mulato por excelência, com uma doçura que faz do mineiro um temperamento especial em sua comunicabilidade com os demais. Por antítese, em Estado em que o homem de cor é minoria, como no Rio Grande do Sul, ele freqüentemente tem acesso à educação de forma igualitária aos demais cidadãos, obtendo, por essa razão, a possibilidade de sua inserção na classe média dos meios urbanos mais populosos, sendo igual fenômeno observável também no Paraná.

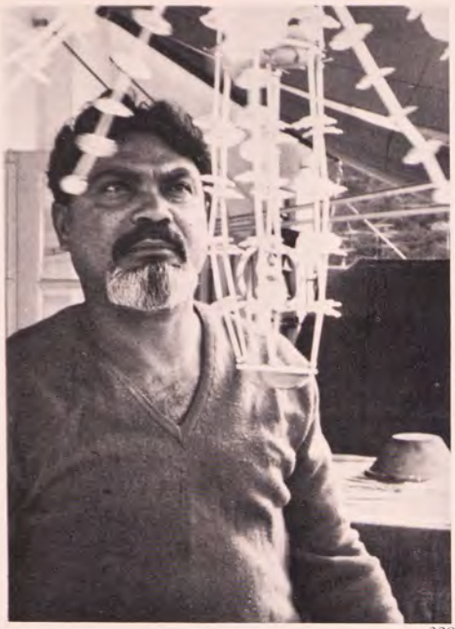
Nesta exposição, entre os contemporâneos, três artistas, de procedências diversas e tendências igualmente diferentes, estão definitivamente inscritos na história do desenvolvimento das artes do Brasil: Antônio Bandeira (1922-1967), do Ceará, Rubem Valentim (1922), da Bahia, e Almir Mavignier, do Rio de Janeiro (1925). Embora a vida os tenha carregado, no caso de Bandeira, para Paris, e no caso de Mavignier, para a Alemanha, onde se acha radicado, talvez hoje, mais remotamente brasileiro que alemão por sua gradativa aculturação germânica.

Um veterano da gravura, baiano de Salvador, Hélio Oliveira (1929-1962) pertence à mesma geração com um reconhecimento local sem margens a dúvidas. Poderíamos a seguir mencionar os artistas já reconhecidos a nível nacional, com trajetória ampla do ponto de vista profissional, como Emanoel Araujo, Edival Ramosa, Genilson Soares, José Claudio, Maria Lidia Magliani, Miguel dos Santos, Ivald Granato, Octavio Araujo e Delina Medeiros, quase todos com apresentações ou vivência no Exterior.

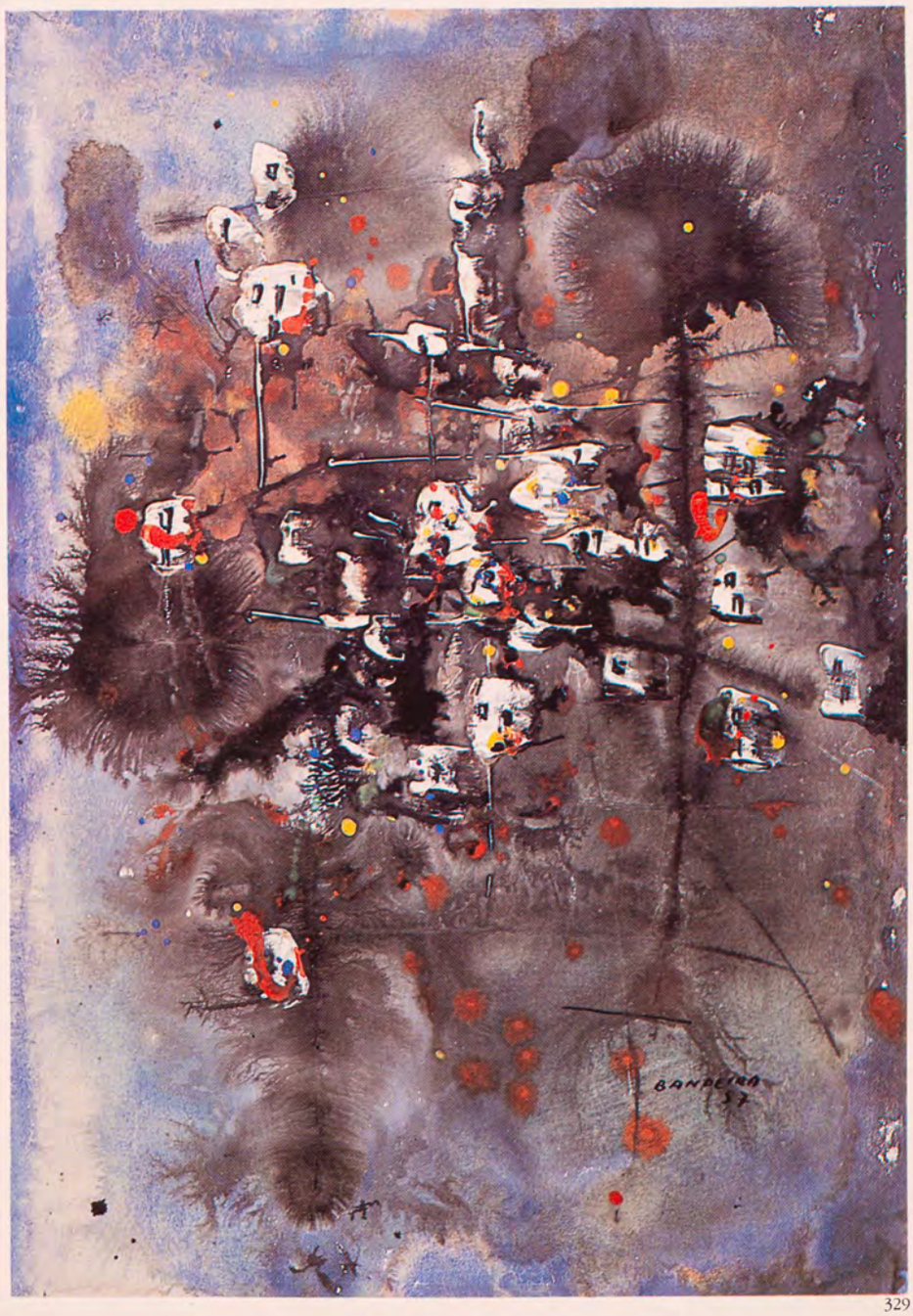
Octavio Araujo (1926), do Interior paulista, teve uma trajetória excepcional, sendo ligado, pela mesma geração, aos três primeiramente citados.

Na apreciação da obra destes artistas, bem como de seus percursos. pode-se afirmar que, salvo exceções, não existe na arte brasileira contemporânea uma arte negra, com uma preocupação de afirmação como tal, pois tendências as mais diversas se assinalam nestes artistas de cor ou naqueles que nem sequer essa característica fora definidora em suas carreiras. As exceções, por isso mesmo do maior interesse, são artistas que deixam em suas criações transpirar a ancestralidade do rito afro-brasileiro, em afirmação de busca de identidade, como no caso de Rubem Valentim, ou no barroquismo generoso em sua construção acumulativa em Emanoel Araujo, no misticismo da gravura de Hélio Oliveira, e na cerâmica e pintura de Miguel dos Santos.

Já em meados dos anos 40 Antônio Bandeira deixava transparecer em suas aguadas de nanquim a tendência à abstração poética que caracterizaria sua pintura posterior. Desde 1946 radicado em Paris (com longa permanência no Brasil de 1950 até 1954), por certo admirador de Wols, participa regularmente de coletivas na capital francesa, assim como expõe individualmente também entre nós. Surgem em suas telas, que parecem construir com a pintura uma malha vertical-horizontal, cintilações fulgurantes de cidades ao mesmo tempo distantes, sempre com uma opção cromática dominante, em elaborada tessitura, reflexo direto de sua doce sensibilidade humana.



328



329



330

330. *Rubem Valentim*, Altar sacral, 1968c. Madeira pintada, h. 206 cm. Col. do artista

331. *Rubem Valentim*, (Salvador, BA 1922)

332. *Rubem Valentim*, Emblema, 1970. Óleo s/tela, 120 x 70 cm. Col. particular, SP

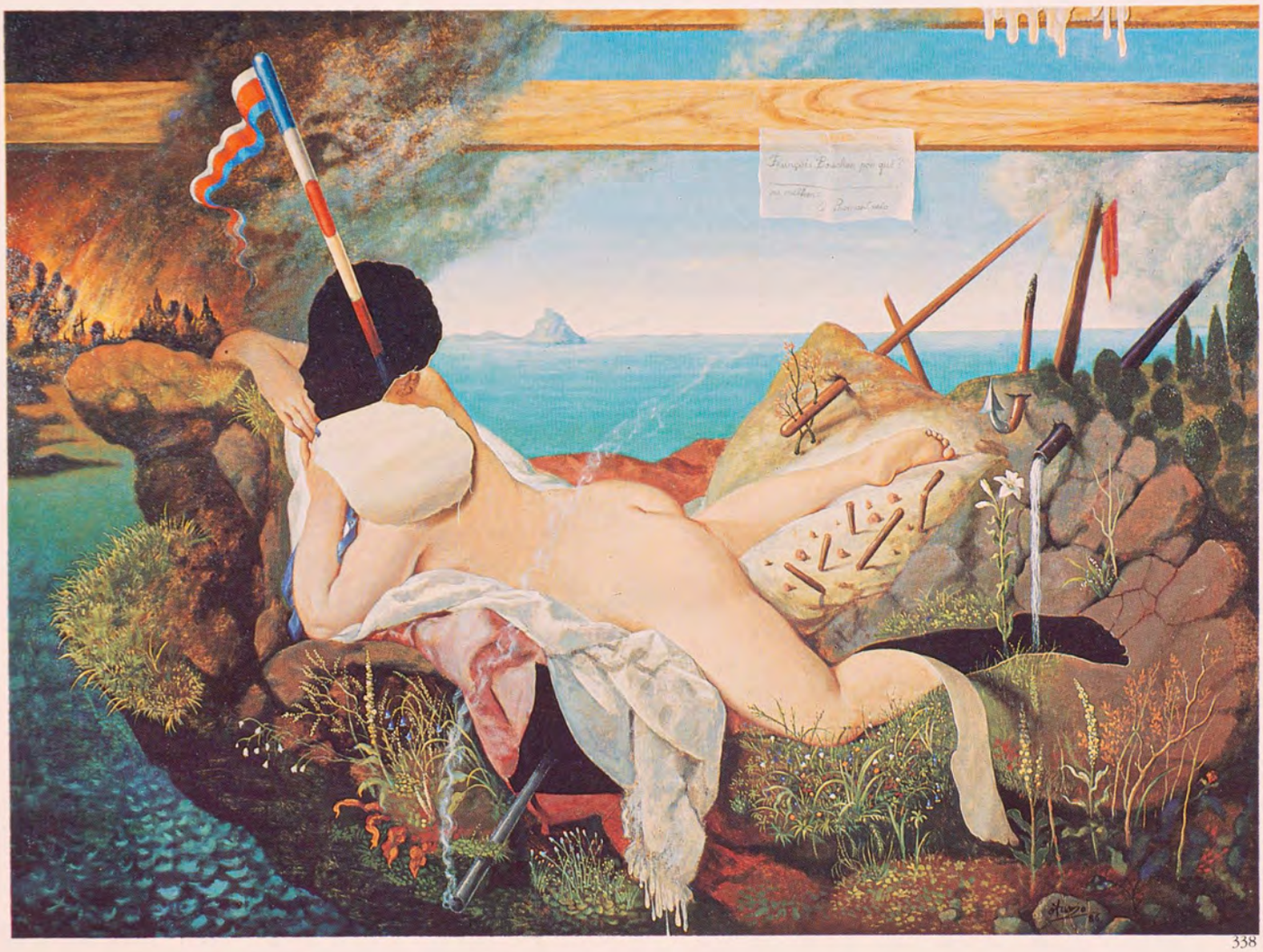
333. *Rubem Valentim*, Emblema – Logotipo poético de cultura afro-brasileira, 1976c. Acrílica s/tela, 100 x 73 cm. Col. do artista

334. *Rubem Valentim*, Altar sacral, 1968c. Madeira pintada, h. 160 cm. Col. do artista

Paralelamente a este artista, o baiano Rubem Valentim desenvolveu uma trajetória singular. Inspirado pelo geometrismo abstrato em voga a partir de inícios dos anos 50, paulatinamente estiliza suas formas em busca de um rigor formal que abrange igualmente em sua obra a seleção cromática, nas composições em que privilegia o hieratismo de objetos emblemáticos dos ritos afro-brasileiros. É por essa razão que o crítico Jayme Maurício a ele se refere como uma das "raras tomadas de consciência intelectualizada de nossa cultura popular". Seus pronunciamentos veementes em defesa de nossas raízes africanas são bem o testemunho dessa excepcional conscientização. E suas criações extrapolam a bidimensionalidade expressando-se através de gigantescas peças escultóricas, fiéis à mesma simbologia e redução formal.

Um dos precursores do concretismo no Brasil, Almir Mavignier iniciou-se nessa tendência ao absorver as possibilidades de pesquisas através de livres associações, abandonando cedo um naturalismo a que não mais retornaria, estimulado sobretudo pela personalidade de Mário Pedrosa, segundo um seu depoimento pessoal. Após o impacto da I Bienal de São Paulo, da admiração pela obra de Max Bill e dos contatos com os concretos argentinos, iria para a Europa, radicando-se na Alemanha onde reside até hoje, realizando experiências na linha de arte "op" e em artes gráficas, campos em que dá sua maior contribuição, não apenas reconhecida, como tendo sido participante, na Bienal de São Paulo em sua X edição, da delegação da Alemanha, além de já ter sido representado por duas vezes na Bienal de Veneza.

Octavio Araujo fez parte da exposição "Grupo dos 19", em fins dos anos 40, de onde emergiram alguns novos valores dessa década. Desenhista com uma densa carga expressiva por essa época, ganhou um prêmio de viagem da revista "Para Todos" viajando para a China em 1957, e para Moscou em 1960, onde residiu até 1968. De sua estada na União Soviética percebe-se ter absorvido o clima do surrealismo eslavo, então em voga entre os artistas soviéticos dissidentes e sua pintura desenvolver-se-ia nessa direção desde então. Fora do tempo, ou concebendo um espaço representacional com uma temporalidade própria, Octavio Araujo trabalha sobretudo a lápis grafite ou a óleo, dominando com rara mestria o desenho, ou na pintura, com composições povoadas de iconografia rica em alegorias que nos remetem à Antigüidade, à memória nebulosa da infância, assim como a justaposição de imagens em situações oníricas evidencia com clareza o universo clausurado em que se encerra o artista. O resgate, por Octavio Araujo, de fragmentos de inspiração renascentista, faz conviver ao mesmo tempo, em clima insólito, recortes da atualidade (correspondência, pedaços de jornais), assim como as paisagens renascentistas coexistem com os retratos de personagens contemporâneos em acumulação preciosística, excessiva. Mas, para este artista, segundo sua própria afirmação, seu universo é sua carga reunida ao longo dos anos – de situações vivenciadas, objetos observados, obras admiradas – e talvez nessa exaltação do passado estudado, reside para ele o reencontro consigo mesmo – quase como "eu sou os meus objetos juntados" –. Apesar da elaboração surrealizante dos temas nesse "horror vacui" de suas telas acumuladas de elementos a serem decifrados, a dramaticidade da busca de identidade parece esgueirar-se, subrepticiamente, como em "Conhece-te a ti



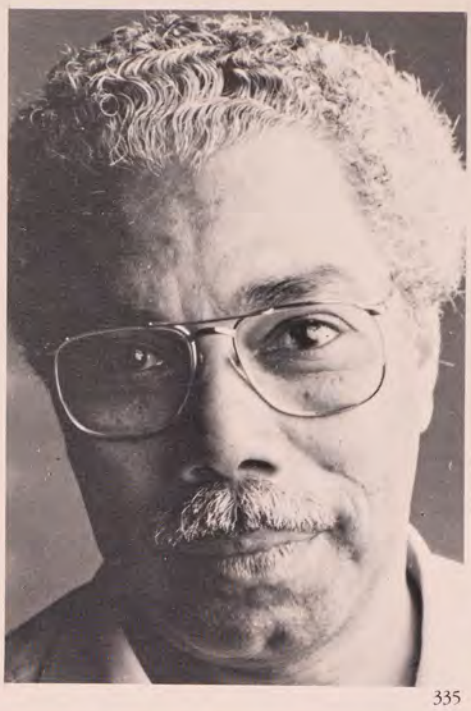
338

335. *Otávio Araújo* (Terra Roxa, SP 1926)

336. *Otávio Araújo*, A tentação de Santo Antonio, 1987. Óleo s/tela, 73 x 54 cm. Col. do artista

337. *Otávio Araújo*, Elisabeth ou Retrato imaginário, 1988. Óleo s/tela, 33 x 41 cm. Col. do artista

338. *Otávio Araújo*, François Boucher por que ou O Promontório, 1987. Óleo s/tela, 73 x 54 cm. Col. do artista



335



336



337

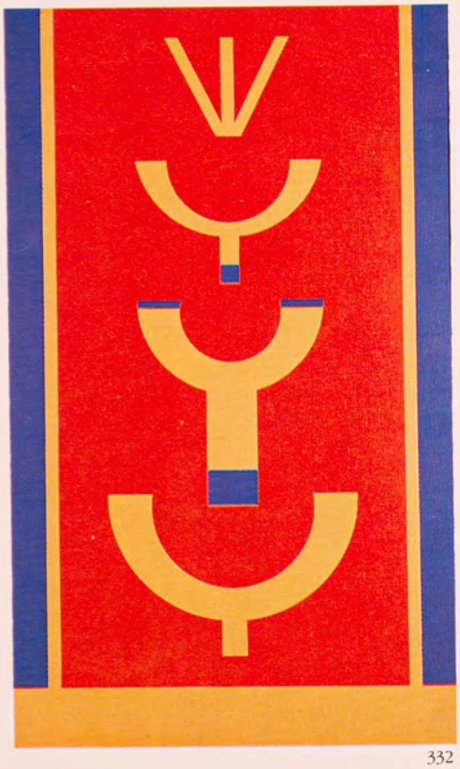
mesmo" ou "As várias faces da angústia" (1978), a nos remeter à expressividade tortuosa do Octavio Araujo de 1947.

De uma geração intermediária, Emanoel Araujo abandonaria em inícios dos anos 70 a figuração que trabalhara, embora sempre de maneira ordenada, nos anos 60, através da gravura em madeira. Mas os planos retangulares que se movimentam amplamente sobre grandes superfícies verticais ou horizontais, cruzando-se em ritmos sobrepostos, em oblíquas ou em articulações circulares, deixam entrever na transparência do papel as direções das fibras da matriz em madeira e o materismo da xilo acompanharia todo esse período de sua fase abstrata construtiva. Gradativamente, porém, a insinuação do relevo se apresenta cada vez mais claramente, seja através do cromatismo denunciador de planos posteriores, seja através de faixas recobertas sempre de elementos geométricos em técnica de xilogravura e que, como trama, conferem uma tridimensionalidade de fato, a estas gravuras recortadas e montadas, por volta de inícios dos anos 70. Da matriz da xilo à abordagem do próprio lenho em composições com a movimentação em obliqua, dominando o espaço e com tratamentos diversos de superfície, a madeira seria durante alguns anos ainda o suporte para seu trabalho, a matéria vegetal expondo-se visual e estruturalmente, embora absorvida sempre sob a forma de planos retangulares justapostos ou em movimentação compositiva. Ou velada, como a partir de fins dos anos 70, em policromia, que privilegia invariavelmente o vermelho e o negro, cores de Exu, e, portanto, em evidente simbologia da ritualística afro-brasileira. Datam exatamente deste período os últimos trabalhos que Emanoel Araujo realizaria controlados pela moldura retangular que se impõe freqüentemente. Assim, suas formas angulosas, agressivas, dançantes ou hieráticas, nunca distantes de rituais expressos pelos próprios títulos conferidos pelo artista, passam a se inserir na paisagem como no espaço, entreabertas ou interrompidas no ar, em jogo constante de obtenção de formas através dos cheios-vazios, a lumininosidade em seu trabalho sempre limitada pelo escultor, através da policromia obrigatória, em sua incessante e característica movimentação. Em seus últimos trabalhos, em escala muito mais ampla, parte para o trabalho com aço, a nível de arte pública de que já é autor em inúmeros projetos no Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia e Brasília. Nestas novas incursões percebe-se o artista tirando partido do novo material, e a redução formal fazendo-se presente em permuta ou invenção de formas que assinalam o desenvolver de sua trajetória que, se com raízes na Bahia, está longe de se deter no regionalismo asfixiante.

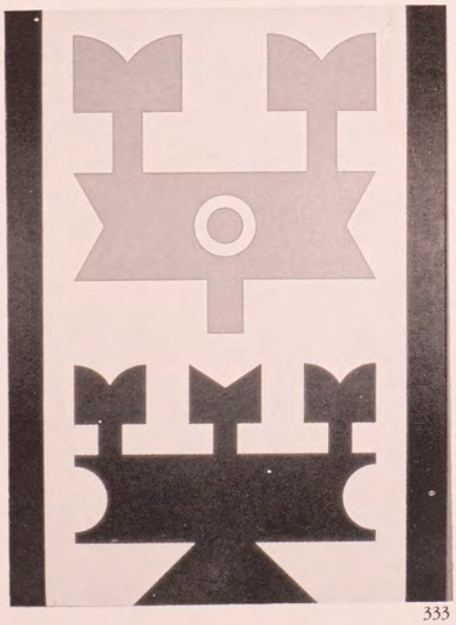
Dois artistas desta exposição se filiam a uma vertente especificamente construtiva, e são eles Edival Ramosa (1940) e Genilson Soares (1940). Genilson, há quase vinte anos residindo em São Paulo, onde o ambiente industrialista da cidade é não apenas o elemento motivador como condicionador, há dez anos trabalhava como projetista de espaços ilusórios/reais, em experiência profissional que dividia também com Lidia Okumura e Francisco Inarra. Manipulador de espaços, que se convertiam em ilusórios, em particular quando fotografados em dubiedade intrigante, Genilson atua em articulação muito próxima com a de projetos arquitetônicos, em valorização do desenho como traço definidor de áreas especiais, a cor comparecendo como complemento pálido em re-



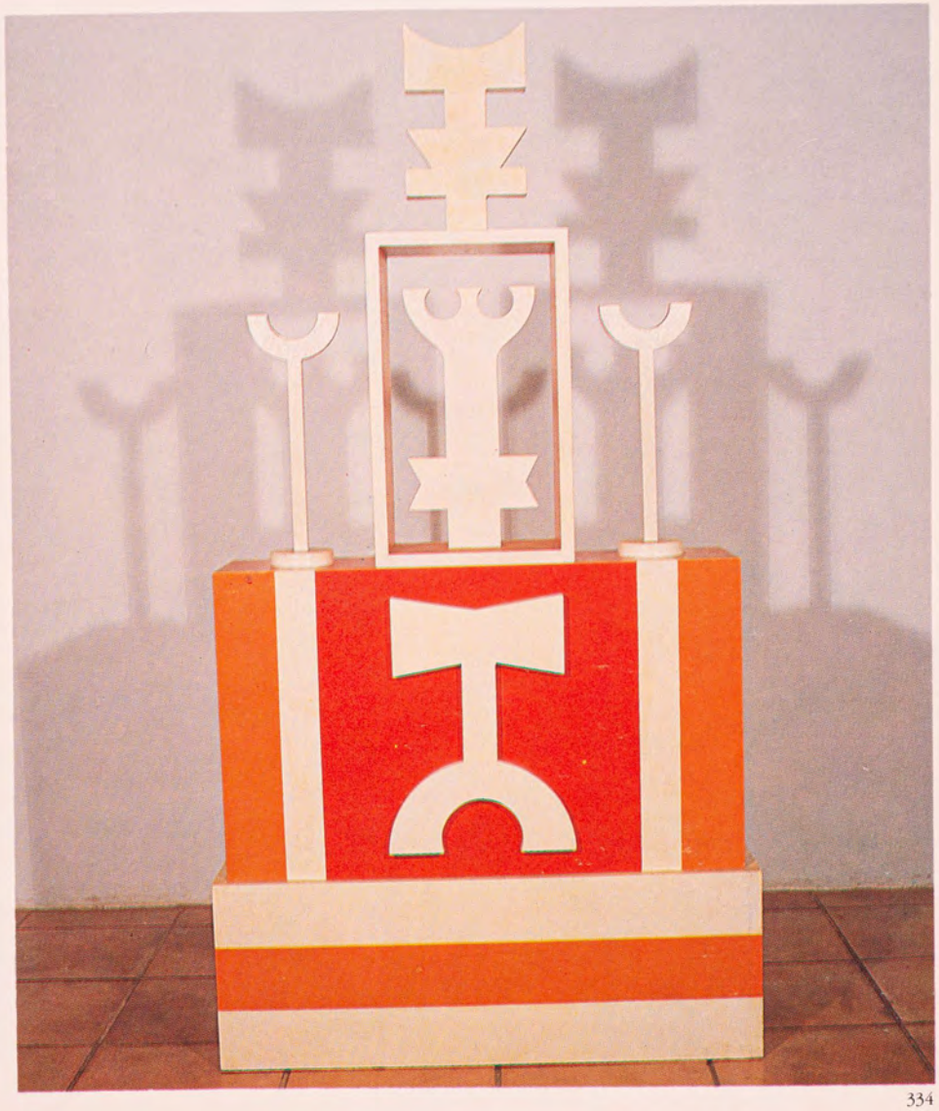
331



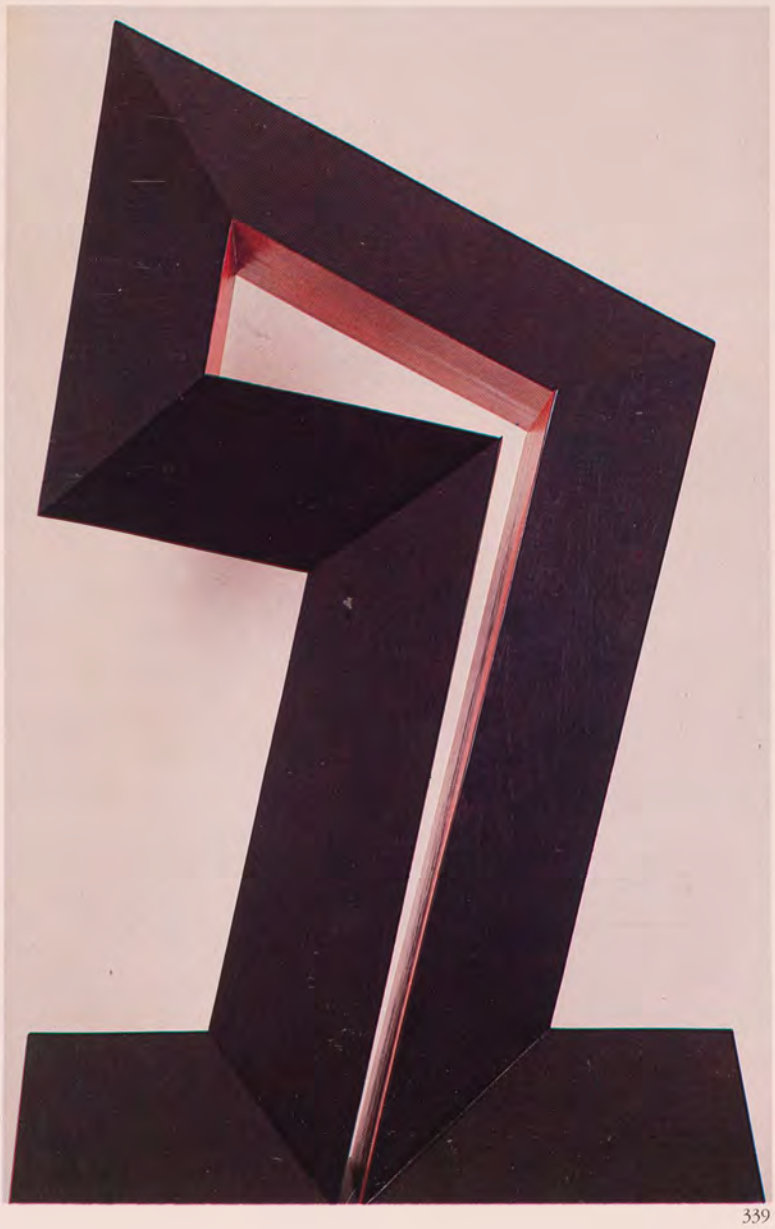
332



333



334



339

levos que hoje realiza tendo o muro como suporte, ou em objetos aos quais já incorpora materiais diversos como a madeira, o eucatex e o cobre. E nessa apresentação sobre o muro mantém-se coerente na relação de suas criações com o meio-ambiente.

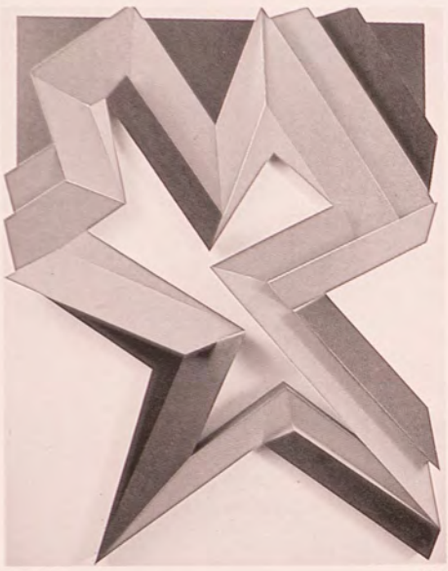
Já Edival Ramosa (1940), entre os artistas de sua geração, tem um percurso instável e excepcional, tendo vivido por longos anos em Milão na década de 60, estimulado pela personalidade do escultor Arnaldo Pomodoro, prêmio internacional de escultura na Bienal de São Paulo. Dessa familiaridade com os bronzes excessivamente brilhantes de Pomodoro, soube assimilar o interesse pela problemática das formas esféricas (vazadas, seccionadas, sobrepostas, entreabertas em sua análise estrutural, de que resultaria, por exemplo, o seu "Toy for Leonardo"), em materiais os mais diversos, como madeira policromada, acrílico, aço e ferro. Datam também de Milão, de 1965, suas esculturas-totens, próximas daquelas de Rubem Valentim. No Rio de Janeiro como em São Paulo suas apresentações em meados dos anos 70 trariam à tona o elemento ritualístico sempre presente, seja com a incorporação da plumária, embora com rigor compositivo a delatar suas preocupações construtivas, seja em instalações de sabor conceitual/tropicalista, como a realizada (com uma jibóia e livros de Lévi Strauss), na Petite Galerie do Rio de Janeiro. O construtivismo – e o modelo de Torres Garcia seria uma referência freqüente – permanece presente quando, residente em Ribeirão Preto, trabalha com madeira pintada, ferro, mármore e granito, em peças a nos remeterem igualmente às lições de Pevsner e Gabo. Hoje, de sua estada no Litoral Norte de São Paulo, vêmo-lo criando elementos geométricos lineares no espaço, esculturas ambientais de grande leveza, vazadas em sua transparência, lançando mão do acrílico, como de varas de ferro e telas de arame, peças de colorido vibrante, mantendo o círculo – remanescente de estrutura da esfera – sempre presente, quase como uma marca em suas criações.

A mesma força expressiva assinalada em Maria Lídia Magliani (1946) pode ser localizada em Miguel dos Santos (1944), pintor e ceramista de João Pessoa, de reconhecimento nacional. Adivinha-se em sua cerâmica, de sabor telúrico forte, uma afinidade com a arte de Brennand, porém Miguel, cujo trabalho conhecemos há longos anos, passou por oscilações profissionais por certo ocasionadas por circunstâncias também explicáveis pelo ambiente cultural em que vive, do qual é parte integrante, com toda a carga de uma densidade ancestral e arquetípica, impossível de não mencionar quando se faz referência à sua obra personalíssima, tanto quanto vigorosa em sua expressão.

Na verdade, escrever sobre a obra de artistas de ambientes tão diversos é como escrever sobre a heterogeneidade das culturas brasileiras e colocá-las juntas, nestas manifestações, é como expor a contradição e complexidade da problemática social e artística de nosso país. Afinal, a personalidade excepcional de um irreverente José Claudio (1932), comportado pintor, escritor, cronista maior, e ao mesmo tempo historiador da arte contemporânea de Pernambuco, sensual em seu prazer da pintura como matéria, nada tem a vinculá-lo, por exemplo, a um Ivald Granato (1949), mestiço de italiano meridional com sangue africano, sedutor e irriquieto. Sua exuberância, na qual a exibição é um dado real, sobretudo em inícios da década de 80, é contrabalançada pelo dom inato para o



340



341



342



343

339. *Emanoel Araújo*, Machado de Xangô, 1987. Madeira policromada, h. 162 cm. Col. do artista
340. *Emanoel Araújo* (Santo Amaro da Purificação, BA 1940)
341. *Emanoel Araújo*, Estrela, 1987. Madeira policromada, h. 210 cm. Col. do artista
342. *Emanoel Araújo*, Fálico Exu, 1987. Madeira policromada, h. 162 cm. Col. do artista
343. *Emanoel Araújo*, Flexa de Xangô, 1987. Madeira policromada, h. 210 cm. Col. do artista



346

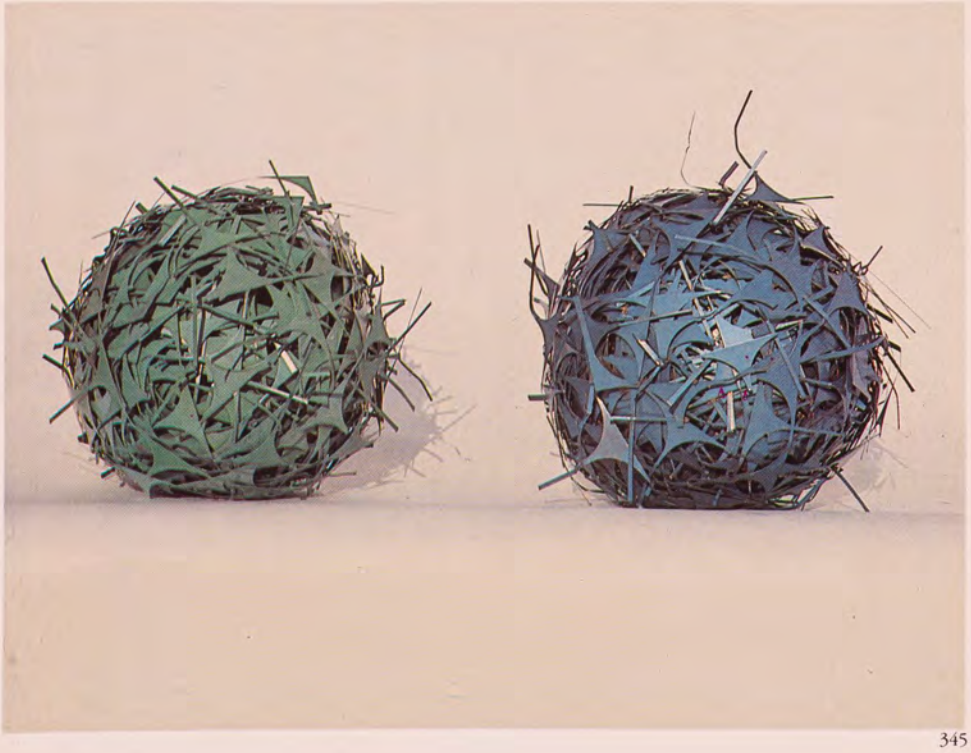


347

344. *Edival Ramosa*, Casulo (3), 1988. Folha de flandres e arame, 70 cm Ø. Col. do artista
345. *Edival Ramosa*, Casulo (3), 1988. Folha de flandres e esmalte, 70 cm Ø. Col. do artista
346. *Edival Ramosa* (São Gonçalo, RJ 1940)
347. *Edival Ramosa*, Casulo (3), 1988. Folha de flandres e arame, 70 cm Ø. Col. do artista



344



345

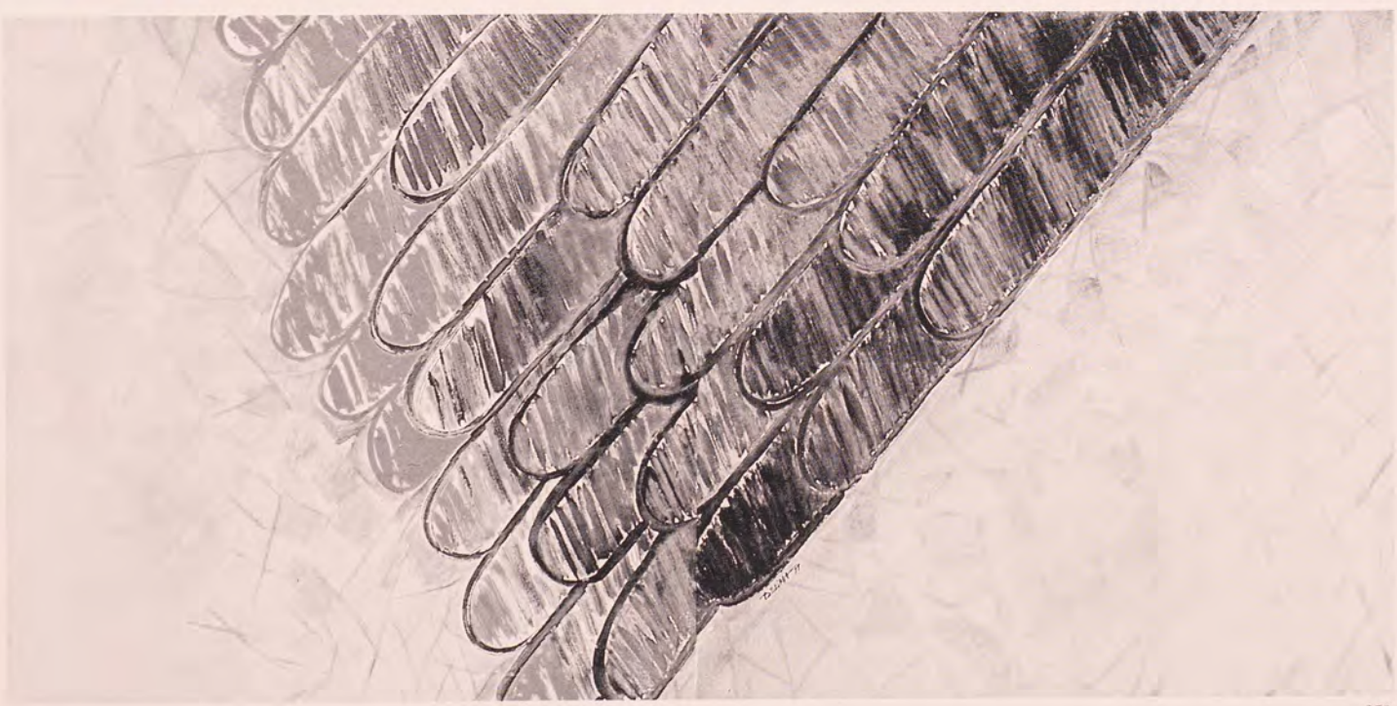
348. *Delima Medeiros* (Recife, PE 1935)
349. *Delima Medeiros*, Delta 6. Díptico, 1987. Acrílica s/tela, 100 x 200 cm. Col. do artista
350. *Delima Medeiros*, Azul-verde-azul. Díptico, 1987. Acrílica s/tela, 160 x 320 cm. Col. do artista



348



349



350



351



352



353

351. *Maria Lídia Magliani*, Retrato de Davi, 1986. Óleo s/tela, 120 x 200 cm. Col. da artista

352. *Maria Lídia Magliani* (Pelotas, RS 1946)

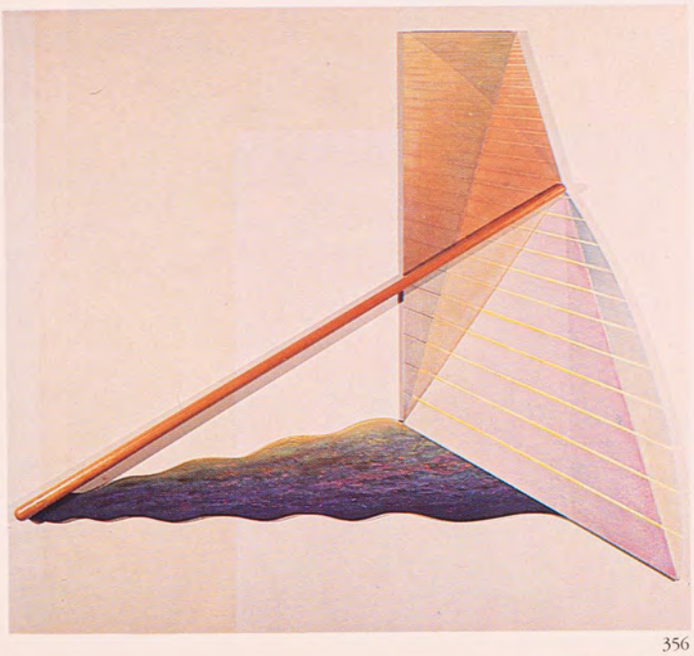
353. *Maria Lídia Magliani*, Retrato do guerreiro. Óleo s/tela, 120 x 200 cm. Col. da artista



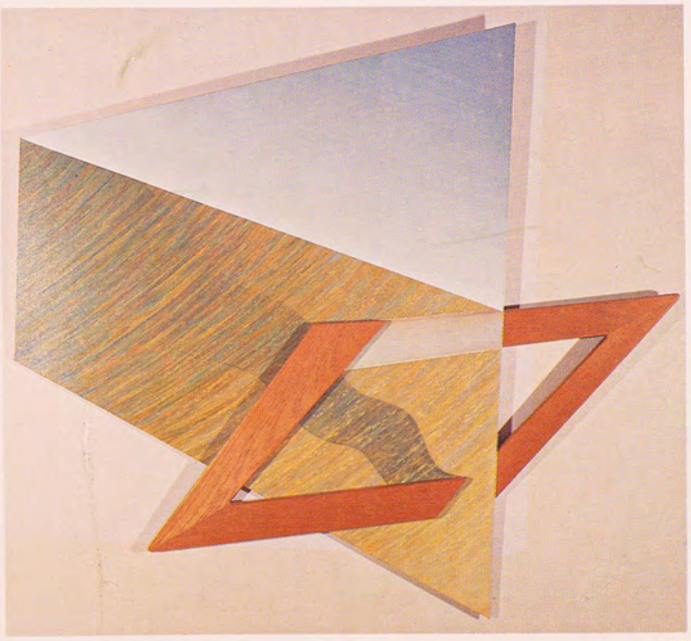
354



355



356



357

354. *Genilson Soares*

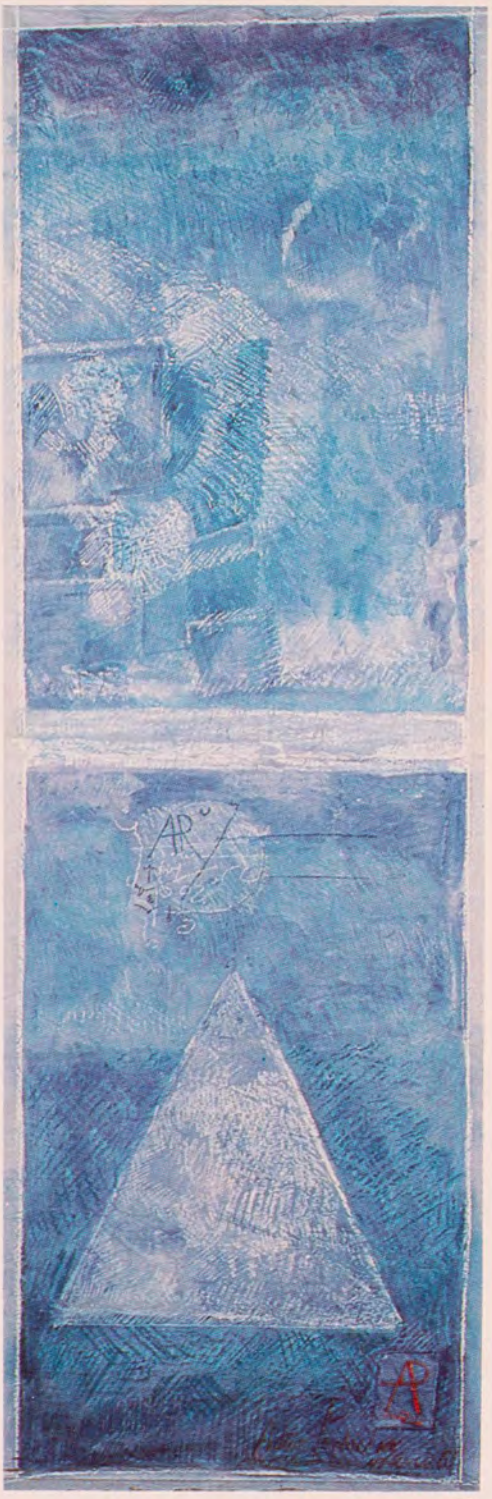
355. *Genilson Soares*, Sem título, 1987. Da série Colunas e Obeliscos. Tinta acrílica, madeira s/chapa prensada, 150 x 130 cm. Col. do artista

356. *Genilson Soares*, Sem título, 1987. Da série Movimentos e Curvas. Tinta acrílica, madeira s/chapa prensada, 150 x 130 cm. Col. do artista

357. *Genilson Soares*, Plano sobre balcão, 1987. Da série Interiores, Tinta acrílica, madeira s/chapa prensada, 150 x 130 cm. Col. do artista



358



359



360

358. *Adão Pinheiro*

359. *Adão Pinheiro*, Ar, 1987. Aquarela e pastel s/papel, 188 x 64 cm. Col. do artista

360. *Adão Pinheiro*, Sem título, 1987. Aquarela e pastel s/papel, 67,5 x 51,5 cm. Col. do artista



361

361. *José Cláudio da Silva* (Ipojuca, PE 1944)
362. *José Cláudio da Silva*, A herança de minha avó, 1987. Óleo s/madeira prensada, 82 x 122 cm. Col. do artista
363. *José Cláudio da Silva*, Três Graças, 1988. Óleo s/prancha prensada, 121 x 80 cm. Col. do artista



362



363



364

364. *José de Dome*, Edifício, 1954. Óleo s/tela, 45 x 26,5 cm. Col. Henrique Melman, RJ

365. *José de Dome* (Estância, SE 1921 – Cabo Frio, RJ 1982)

366. *José de Dome*, Forte de S. Mateus em Cabo Frio, 1970. Óleo s/tela, 100,5 x 50,5 cm. Col. Henrique Melman, RJ

desenho, visível sobretudo em sua produção dos anos 70. E Granato se impôs, como personalidade, por suas "performances" nas quais o "chocar" é mais fundamental que a densidade de reflexão que deveria estar implícita em suas atuações. A facilidade de sua expressão corporal poderia ser atribuída também, segundo seu próprio depoimento, à experiência teatral no início de sua carreira profissional.

Depois de reconhecido como abstrato geométrico, a maturidade emergindo com plenitude na obra de um dos mais cosmopolitas dos artistas desta exposição, o pernambucano Delima Medeiros (1935) retorna ao gesto, à caligrafia expressiva através da cor, ao prazer da textura, em pinturas sobre tela. É o que nos assinala sua produção de 1987, a qual vem marcada, entretanto, pelo irremovível rigor formal de sua experiência anterior. Sintetiza, assim, no dado energético perceptível nestas pinturas recentes, a aliança da intuição com a racionalidade, em particular no trabalho intitulado "Projeto Azul/Verde/Azul", tríptico realizado em tinta acrílica sobre tela (390 x 220 cm), onde se evidencia igualmente o seu domínio na organização espacial da grande superfície.

Talvez hoje Gervane de Paula (1962) seja, da jovem geração de Cuiabá, o artista mais interessante, apesar da distância que impede uma articulação mais viva entre sua produção e sua circulação num grande centro. Extremamente jovem iniciou-se na pintura estimulado – como Adir Sodré – pela atuação de Aline Figueiredo e Espíndola – e, como seu conterrâneo, da mesma geração, percebe-se em suas pinturas a inserção do cotidiano, não raro com conotações irônicas e humorosas em relação a seu meio. Nas últimas pinturas de Gervane que pudemos apreciar, percebe-se regularmente a metade inferior da tela ocupada pela parafernália de objetos ou de recortes da vida urbana, com grandes figuras que podem ser de inspiração primitiva, "neofauve" ou de "comics" a dominar a composição, frente a um céu de fortes contrastes cromáticos. Na formação de um artista a "informação" é um dado basilar. Distante, no espaço, das fontes geradoras dos movimentos mais atuais de arte, este jovem cuiabano de 27 anos se inspira em obras vistas em livros de arte, revistas noticiosas, bienais ou em artistas que eventualmente visitam sua cidade. Nessas incursões, que a crítica Aline Figueiredo denominou com precisão de "antropofágicas", e nas quais a "tônica é transitar, com lirismo debochado, tanto pela arte matogrossense como pela história da arte universal", Gervane, diz ela, "caminha solto pelos ícones decorativos dos quadrinhos e seus personagens". Aqui está, sem dúvida, visível nesta vertente da produção dos artistas "cultos" de ascendência africana, também um dado da deculturação, característica de todo o nosso meio artístico das artes visuais, sem tradição, e no qual os artistas se debatem por encontrar uma singularidade que é, simultaneamente, uma busca de identidade. Crise que marca todo o meio artístico brasileiro das artes plásticas e visuais em geral, da pintura à arquitetura.

Por outro lado, destaca-se como personalidade contundente deste grupo de artistas, a gaúcha Maria Lídia Magliani, profundamente amarga em sua visceralidade, ao focalizar o corpo feminino, em expressiva caligrafia gestual. Das formas poderosas que explodem o retângulo da tela passou ela mais recentemente a focalizar suas figuras a partir de uma perspectiva cênica, sempre em estilização dramática da figura, e ironia incorporada como clima.



365



366



367



368



369

367. *José Barbosa* (Olinda, PE 1948)

368. *José Barbosa*, Porta da paisagem, 1987. Óleo s/madeira, bronze, cobre e espelho. Col. do artista

369. *José Barbosa*, Deusa, 1987. Madeira, cobre, latão, conchas, caco de vidro e espelho, h. 122 cm. Col. do artista



370



371



372

370. *Miguel dos Santos* (Caruaru, PE 1944)

371. *Miguel dos Santos*, A fome, 1987. Óleo s/tela, 190 x 145 cm. Col. do artista

372. *Miguel dos Santos*, Sansão ou A perda do poder, 1988. Cerâmica de alta temperatura, h. 90 cm. Col. do artista



373



374



375

373. *Cosme Martins*

374. *Cosme Martins*, Os ciclistas, 1987. Acrílica s/tela, 143 x 92 cm. Col. Galeria de Arte Ipanema, RJ

375. *Cosme Martins*, Sem título, 1988. Acrílica s/tela, 110 x 100 cm. Col. Galeria de Arte Ipanema, 1988

A liberdade emerge no domínio de seus meios na plena maturidade de Juarez Paraiso (1934), que opta por vezes pela incorporação da pintura em suas "assemblages". Mas cuja criatividade maior reside, por certo, em suas peças tridimensionais, oriundas, como forma e textura, de um universo orgânico submerso, em movimentação constante.

A dimensão ilusória da pintura está mais uma vez patente nas composições atuais de Jameson Pedra (1938), nas quais o signo, linearmente projetado sobre a superfície bidimensional da tela atinge o olho do espectador através do artifício. É, aparentemente, uma composição construtiva pela dominância de retas e curvas geométricas, embora o artista jogue mais no terreno do enganoso através da técnica apurada, transparecendo com evidência a expressividade do modelo que a sombra confere a essa superfície elaborada.

José de Dome (1921-1982), pintor baiano, deixou localmente uma contribuição marcante através de uma figuração singular, fruto do autodidatismo criativo, que Clarival do Prado Valladares registraria como não sendo "o suprimento lírico de uma situação recordada, mas o deslumbramento de uma invenção, inteiramente além da previsão do observador que desse modo, vê o desconhecido, e então começa a participar de um mundo estético que é, apenas, o do artista". (Cadernos brasileiros, nº 2, 1964, C.P. Valladares, "José de Dome".)

Gravador e pintor de longa trajetória profissional é, no entanto, com seus entalhes ricos de simbologia, que se distingue José Barbosa (1948), natural de Olinda porém residente em São Paulo. Suas talhas, usualmente em cedro, têm composições em desenvolvimento vertical, em faixas povoadas de elementos imagéticos em que se mesclam, saborosa e hieraticamente, na simetria dominante, o místico e o erótico. E neste aspecto de sua produção, tem razão Montez Magno ao assinalar a preponderância do desenho em seu trabalho, como se fora cada peça projetada como matriz de uma xilo; e na seqüência de sua elaboração artesanal, ao se tornar peça única, o lenho – a matriz em madeira – transcendendo, por sua liberdade expressiva, a esse desígnio primeiro.

Aparentemente apaixonado pelas artes da capoeira, natural de Santos, Lizar (1939) é autor de extensa série de trabalhos baseados nessa temática e, no intuito da captação do ritmo e movimentação dinâmica dos corpos em desafio, gradativamente chega à abstração total, e mais recentemente observa-se que sua preocupação se encaminha para a redução de elementos formais e cromáticos, recorrendo à sobreposição de planos, com resultados de clareza gráfica.

Por outro lado, deve-se menção ao trabalho do maranhense Cosme Martins (1959), figurativo em sua fixação de temáticas do cotidiano, assim como de Leonel Barreto (1942), geométrico e expressivo simultaneamente. Referência necessária, igualmente, é a das trajetórias de alguns artistas da Bahia, celeiro maior de vocações de artistas visuais de origem negra. Além de Iedamaria, pintora e gravadora de naturezas-mortas de delicados matizes cromáticos, Maria Adair (1938), por exemplo, de 1980 a 1983 estuda nos Estados Unidos, em Pittsburg e em Iowa City, onde se desenvolve profissionalmente na pintura, integrando-a, com experimentações à dança, projeção de diapositivos e videocassetes. Valdemberg, por sua vez, cultiva uma pintura focalizando como negros os personagens centrais de suas composições, a nos remeter a ci-



376

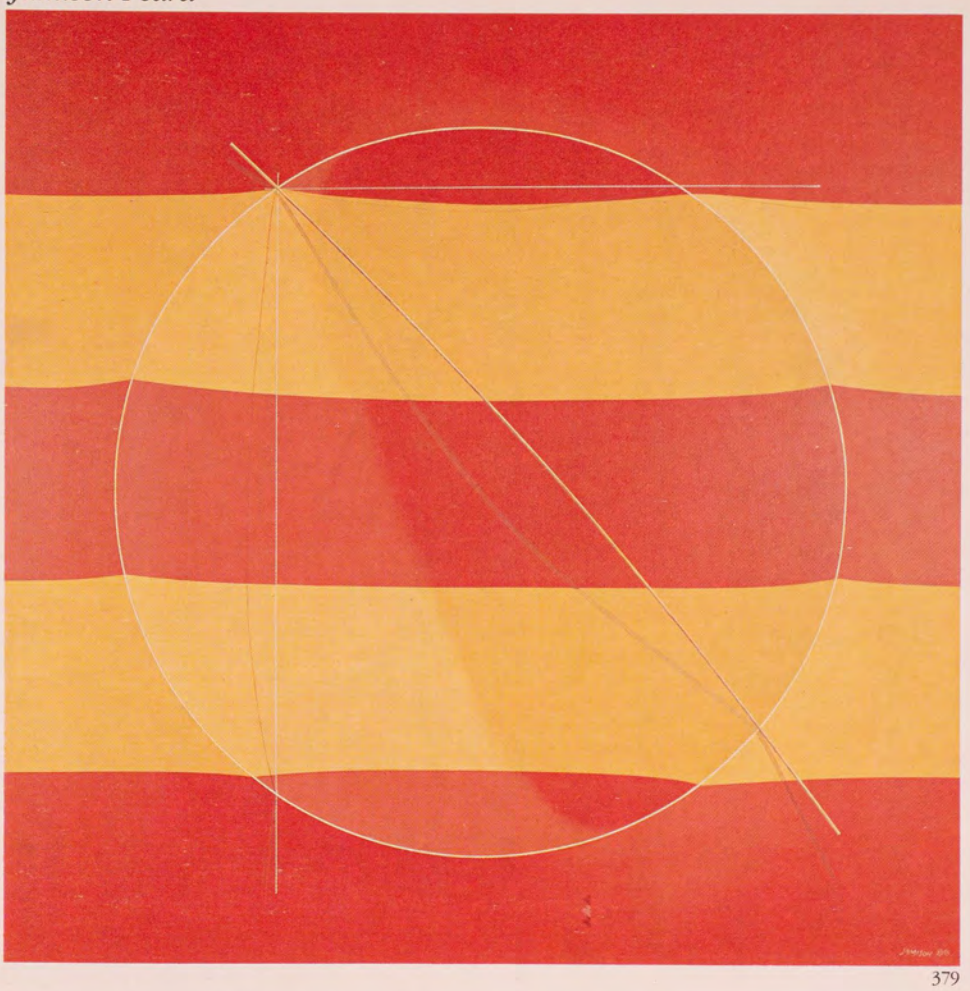


377



378

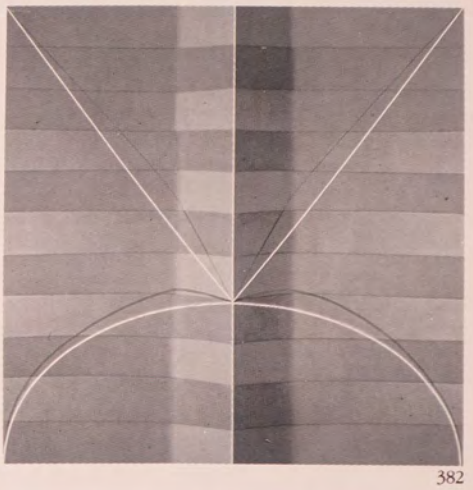
376. *Gervane de Paula* (Cuiabá, MT 1962)
377. *Gervane de Paula*, Bichos, 1987. Acrílica s/tela, 150 x 150 cm. Col. do artista
378. *Gervane de Paula*, Bichos, 1987. Acrílica s/tela, 140 x 200 cm. Col. do artista



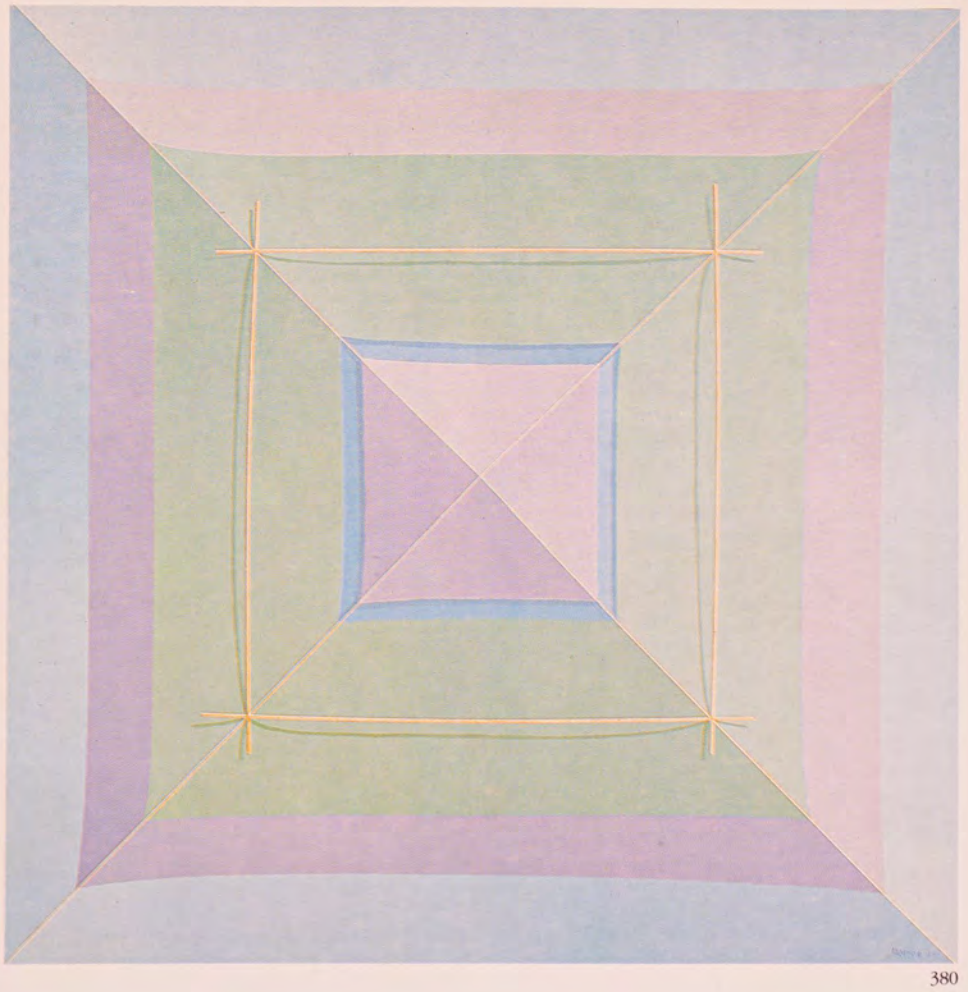
379



381



382



380

379. *Jamison Pedra*, O Arco e a Lira VI, s.d. Acrílica s/tela, 100 x 100 cm. Col. do artista

380. *Jamison Pedra*, Taurus I, s.d. Acrílica s/tela, 100 x 100 cm. Col. do artista

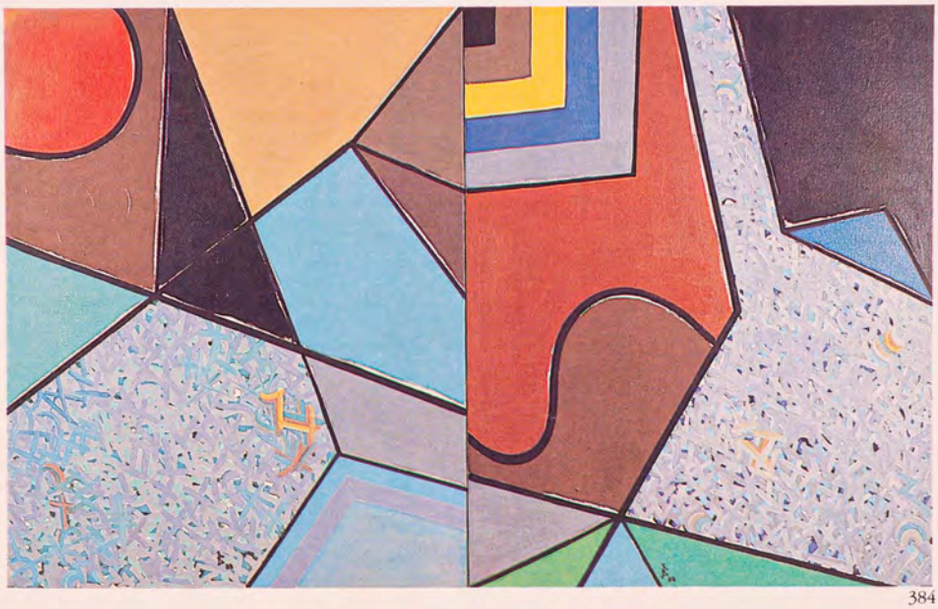
381. *Jamison Pedra*

382. *Jamison Pedra*, Taurus II, s.d. Acrílica s/tela, 100 x 100 cm. Col. do artista

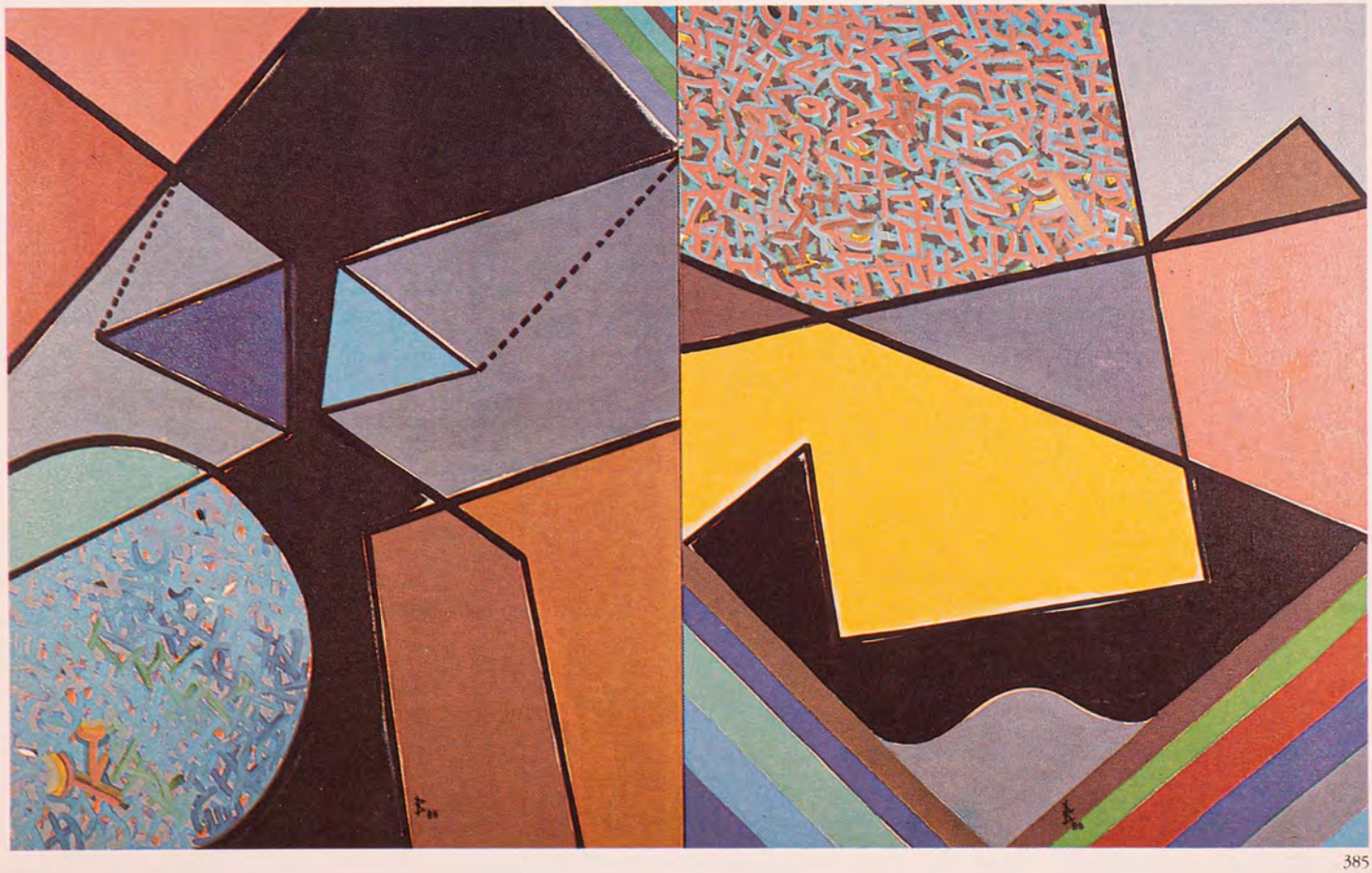


383

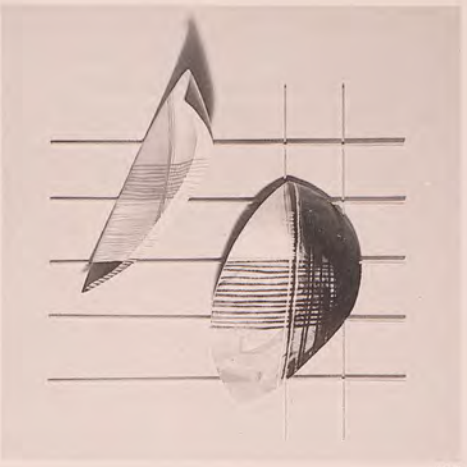
383. *José Roberto Leonel Barreto* (Capão Bonito, SP 1942)
384. *José Roberto Leonel Barreto*, Unidade física permanente. Díptico, p. 75/76, 1988. Acrílica e óleo s/tela, 160 x 100 cm. Col. do artista
385. *José Roberto Leonel Barreto*, Unidade física permanente. Díptico, p. 77/78, 1988. Acrílica s/tela, 160 x 100 cm. Col. do artista



384



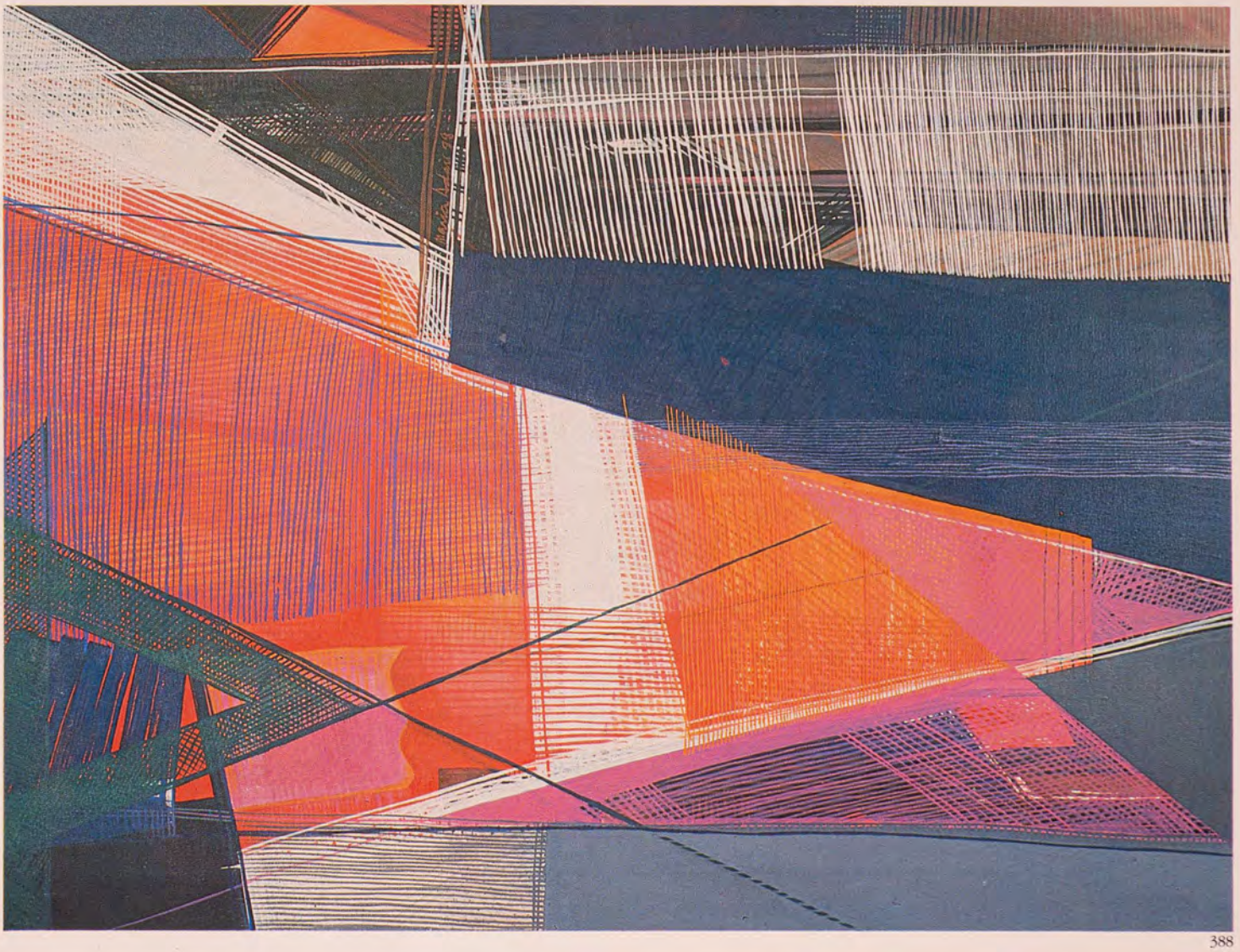
385



386



387



388

386. *Maria Adair*, A Grande Trama, 1987. Técnica mista em madeira e ferro, 60 x 60 x 20 cm. Col. da artista

387. *Maria Adair* (Itiruçu, BA 1938)

388. *Maria Adair*, Bandeira em Marrakesh, 1988. Acrílica s/tela, 130 x 90 cm. Col. da artista

389. *Lizar* (Biguá, Mun. de Miracatu, SP 1939)

390. *Lizar*, Dinâmica II, 1988. Óleo s/tela, 140 x 100 cm. Col. do artista

391. *Lizar*, Dinâmica I, 1988. Óleo s/tela, 140 x 100 cm. Col. do artista

tações livres da pintura colonial de temática religiosa, com peculiar cunho popular.

Conforme registrou o crítico Wilson Rocha, "o simbolismo dos estandartes de uma pintura emblemática" comparece na pintura de César Romero (1950), em composições em que faixas onduladas se movimentam no retângulo da tela com signos sagrados. Por sua vez, a enigmática densidade das formas humanas é abordada por Justino Marinho (1949), presente a estilização, contudo, em sua série de cabeças de estrutura linear, e nas quais a cor é complemento de realce menor.

O sabor de modernismos está evidenciado nas naturezas-mortas de Edisio Coelho, seja na simplificação das formas, no traço negro definindo os planos geometrizados, como na linha hachurada a revelar, nos paralelismos, ou mesmo nas superfícies quadriculadas, o horror pelo vazio em suas decorativas composições.

Estranhas e pessoais simultaneamente são as formas escultóricas de Chico Diabo, gravador e igualmente pintor, que, em manipulações livres de formas cilíndricas negras, torcidas e amassadas, incrusta-as de elementos agressivos de vibrante cromatismo, tal instrumento mágico/esotérico.

É interessante observar, que tendo vivido nos Estados Unidos durante sete anos onde sobreviveu e se desenvolveu profissionalmente, como Ramosa, Mavignier, Delima, Octavio Araujo e Bandeira, Leonel Barreto parece explicitar que, ao brasileiro em geral e ao artista de origem negra em particular, o Exterior se apresenta ainda hoje como um espaço no qual a discriminação sutil e a dificuldade de acesso ao meio cultural cedem passo a uma estimulante ativação intelectual e profissional que não é possível ao artista de origem modesta em sua própria terra.

Cinco gravadores se fazem presentes neste grupo de artistas de origem negra – sendo que Emanoel Araujo, que se inicia na arte como gravador, aqui comparece como escultor –: Hélio de Oliveira, vinculado, por sua contribuição, à espiritualidade afro-brasileira, artista reconhecido e analisado por Clarival do Prado Valladares (seja no catálogo do II FESTAC, "O impacto da cultura africana no Brasil", quando de sua realização em Lagos, na Nigéria, em 1977, como em artigo nos "Cadernos Brasileiros" – "Hélio de Oliveira, o gravador de Pegis" – em seu número três – de 1963). Falecido prematuramente aos 33 anos, este xilogravurista, cuja produção, segundo Clarival, não excede o número de 50 imagens, dedicou-se a expressar sua mensagem espiritual fixando, com misticismo evidente, aspectos dos rituais afro-brasileiros, dada "sua condição de herdeiro de um dos mais tradicionais candomblés do Brasil, o Axê do Ogunjá do seu avô, o babalorixá Procópio".

Além de Edisio Coelho e Manuel Messias, já Paixão (José da Paixão Silva 1938), trabalhando em xilo, metal, lito como em aquarela, parece-nos revelar sua qualidade maior em sua expressão gravada. Durante um longo espaço de tempo centralizou no cavalo sua temática de predileção, inserido em contextos de forte interioridade, em composições em que o linear torna-se, a tal ponto elaborado, que a convencional racionalidade atribuída ao desenho se convertia em imagem visionária, se justapondo (como em "Introspecção instintiva", 1972) ao preciosismo da superfície trabalhada da chapa. A movimentação espiralada é igualmente uma constante em suas composições que focalizam freqüentemente temas como o lazer e o trabalho, embora a opção por esses assuntos não eliminem o clima onírico e mesmo esotérico impregnado em sua obra.



389



390



391



392



393

392. *Cesar Romero* (Feira de Santana, BA 1950)
393. *Cesar Romero*, Faixa emblemática 3, 1988. Liquitex s/tela (acrílico), 60 x 60 cm. Col. do artista
394. *Cesar Romero*, Faixa emblemática 2, 1988. Liquitex s/tela (acrílico), 60 x 60 cm. Col. do artista



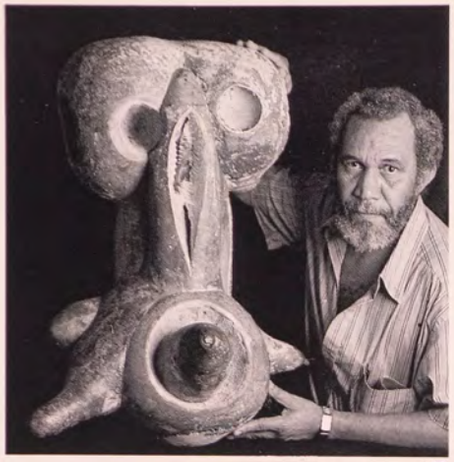
394

Formado dentro do ateliê do Grupo do Ingá, sob a orientação de Ana Letícia, José Igino (1957) é possuidor de um fabulário próprio, trabalhando em gravura em metal. Excepcionalmente inventivo do ponto de vista formal – a ponto de nos remeter à criatividade do grande mexicano Francisco Toledo – parece-nos rara vocação entre os artistas gráficos brasileiros. É dono, ao mesmo tempo, de invejável domínio da técnica e, conseqüentemente, por sua juventude, só nos cabe esperar que os ventos da vida profissional lhe sejam propícios e que sua poética tão pessoal se desenvolva e como artista ele venha a se impor no cenário brasileiro, ocupando o lugar de destaque que lhe cabe como gravador em nosso meio artístico.

Qual o sentido de uma exposição da produção plástica de um grupo de artistas pela exclusiva razão da cor de sua pele ser mais morena que a maior parte dos artistas de nosso país, utilizando-se um critério de seleção, portanto, discutível pela heterogeneidade das tendências dos artistas escolhidos? Talvez a resposta seja de que, paralelamente ao fato comemorativo se possa passar, ao grande público, uma informação importante embora elementar, apesar de que sobre muitos destes artistas sequer pensáramos antes como "de origem africana", tão avançado o seu estágio de branqueamento que faz com que no Brasil nem atentemos para sua origem. Ou emerge o propósito de clara demonstração das realizações dos artistas, de remota ou recente origem negra, na área de artes plásticas contemporâneas, no que tange a este segmento deste livro/evento, a desmanchar significativamente a imagem do descendente do negro como forçosamente vinculado ao futebol ou à batucada. Deixando cair a máscara dos preconceitos, esta é, portanto, uma forma de afirmar a contribuição de uma parcela de representantes da maioria da população brasileira na área de artes visuais de nosso tempo.

Por outro lado, ao desenvolvermos este ensaio, convém mais uma vez enfatizar a indiferença, na maior parte destes artistas, por suas raízes culturais ancestrais, tão plenamente integrados estão naquilo que já se convencionou chamar de "geléia geral" brasileira. Com as exceções já registradas, de Hélio Oliveira, Rubem Valentim, Jameson Pedra, e, em suas mais recentes criações, embora de maneira não explícita, Emanoel Araujo. Clarival Valladares também já mencionara ao redigir o catálogo do II FESTAC em Lagos, serem excepcionais os artistas que se interessam, do ponto de vista de "atributos estéticos de sua ancestralidade africana" em nossa arte contemporânea, citando também o grande escultor Agnaldo dos Santos.

É claro que poderíamos também mencionar que os descendentes de italianos tampouco deixam marcada, quando artistas, a presença da tradição italiana em pintura, assim como dos filhos de árabes não esperamos uma arte de acordo com os princípios islâmicos. Nesse aspecto, os países novos da América se apresentam como uma real fonte de miscigenação e nova realidade. A identidade passa a ser baseada, assim, a partir de nosso meio-ambiente, ou melhor, de nossos processos tumultuados de deculturação, ou aculturação segundo os modelos dos centros hegemônicos de arte ocidental. Neste particular reside igualmente o drama patético da falta de identidade, perceptível na ação predatória do brasileiro, em relação ao seu espaço, em nossa contínua ausência de memória em relação ao nosso passado mesmo que mais recente, implícita igualmente nessa atitude uma espécie de inferioridade perante nós mes-



395

395. *Juarez Paraíso* (Arapiranga, BA 1934)
396. *Juarez Paraíso*, Nordeste, s.d. Técnica mista, 100 x 100 cm. Col. do artista
397. *Juarez Paraíso*, A boca do mundo, s.d. Objeto. Fibra de vidro e cabaça, 50 x 80 x 50 cm. Col. do artista



396



397

mos. Que resulta na carência de auto-apreço por nossas realizações culturais, evidenciada também como uma constante, na inexistência de instituições culturais, como museus dinâmicos, por exemplo, imprescindíveis, do ponto de vista infra-estrutural, para a alimentação das novas gerações de artistas.



398



399



400

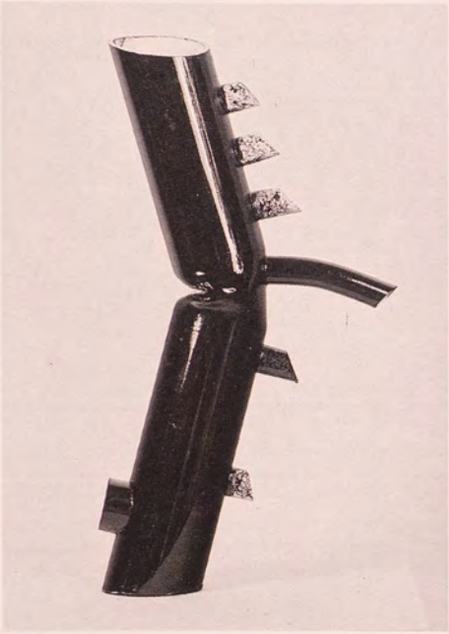
398. *Gutê* (Porto Alegre, RS 1958)

399. *Gutê*, Borbuleta, 1986. Madeira pintada e ferro, h. 80 cm. Col. do artista

400. *Gutê*. Borbuleta atômica, s.d. Madeira pintada e neon, h. 80 cm. Col. do artista



401



402



403

401. *Chico Diabo*
402. *Chico Diabo*, Sem título, 1988. Tubo de PVC, h. 60 cm. Col. do artista
403. *Chico Diabo*, Sem título, 1988. Tubo de PVC, h. 80 cm. Col. do artista



404



405



406

404. *Waldemberg*, Retirantes, 1974. Óleo s/tela, 60 x 90 cm. Col. do artista

405. *Waldemberg*

406. *Waldemberg*, Cristo de negro, 1979. Óleo s/tela, 55 x 33 cm. Col. do artista

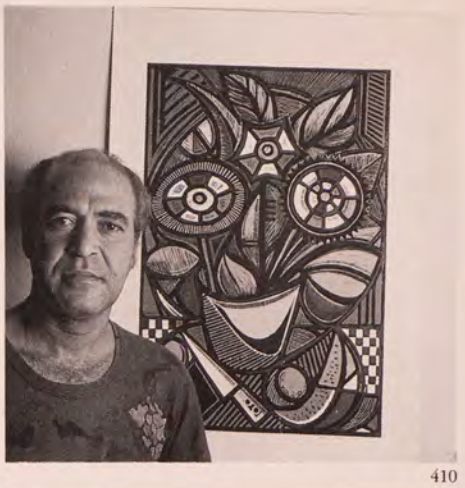


407



408

407. *Iedamaria* (Salvador, BA 1940)
408. *Iedamaria*, Mesa azul, 1985. Óleo s/tela, 81 x 94 cm. Col. da artista



410



409



411

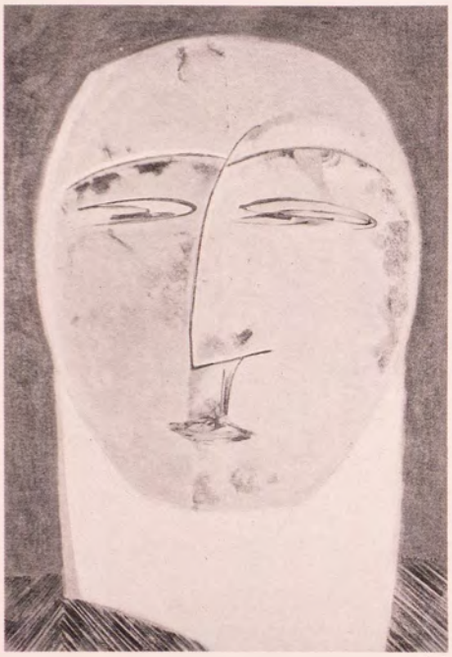
409. *Edísio Coelho*, Peixes de Itapoã, 1986. Xilogravura, 52,5 x 37 cm. Col. do artista

410. *Edísio Coelho*

411. *Edísio Coelho*, Jarro, 1985. Xilogravura, 60 x 40 cm. Col. do artista

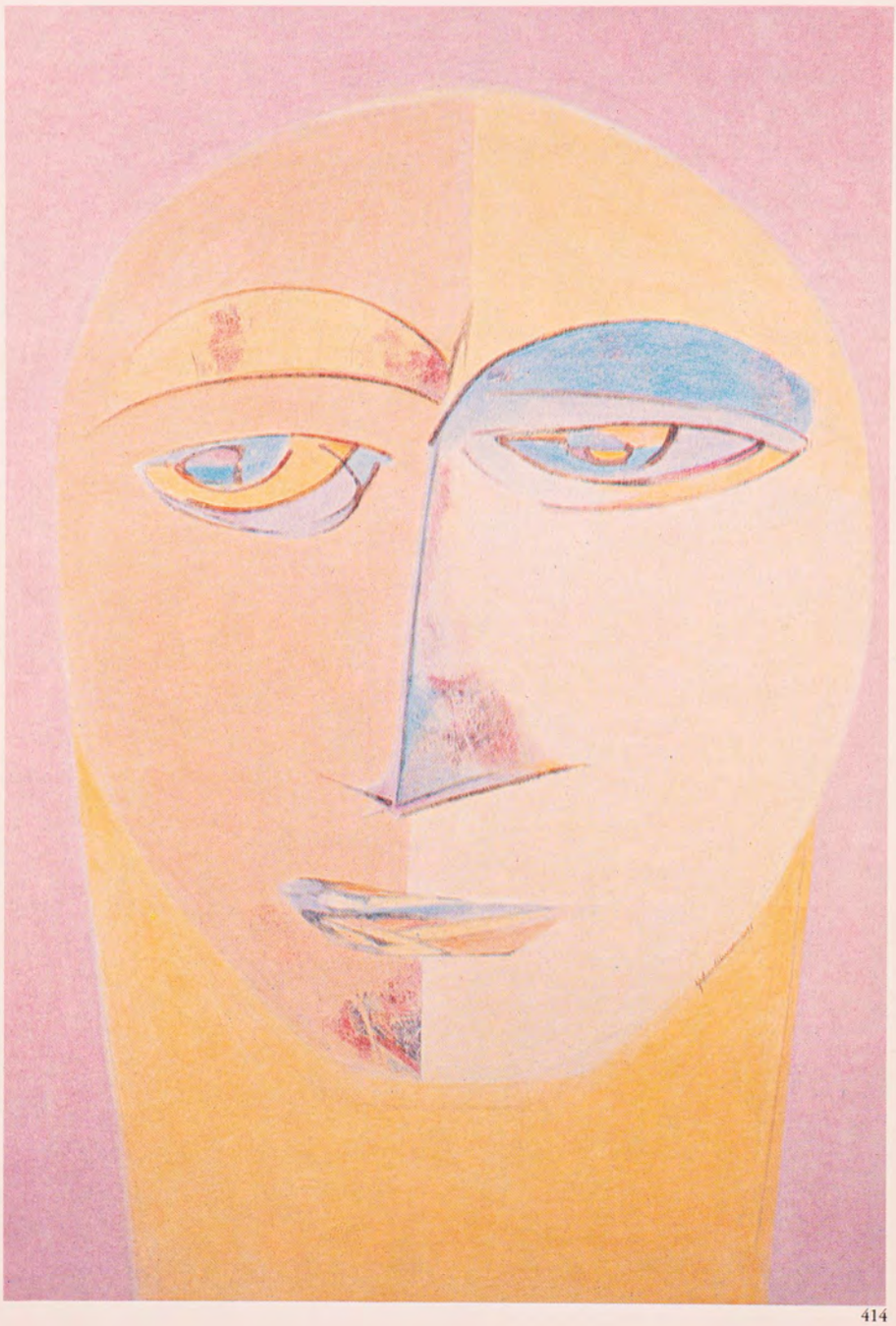


412

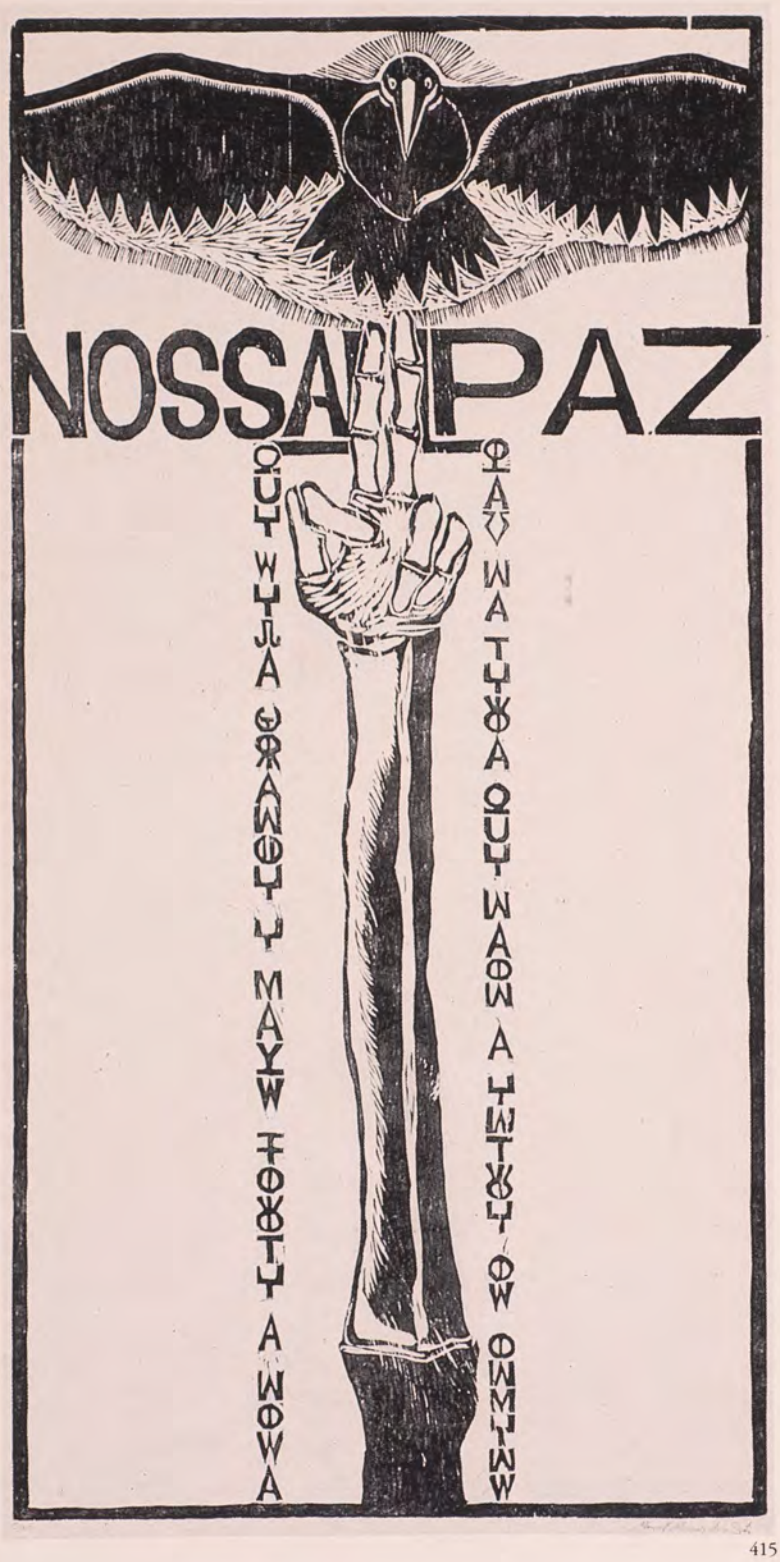


413

412. *Justino Marinho* (Salvador, BA 1949)
413. *Justino Marinho*, Figura I, 1988. Técnica mista, 90 x 20 cm. Col. do artista
414. *Justino Marinho*, Figura II, 1988. Técnica mista, 90 x 20 cm. Col. do artista



414



415



416

415. *Manoel Messias dos Santos*, Nossa Paz, s.d. Xilogravura, 9/20. 104 x 55 cm. Col. Cesar Aché, RJ

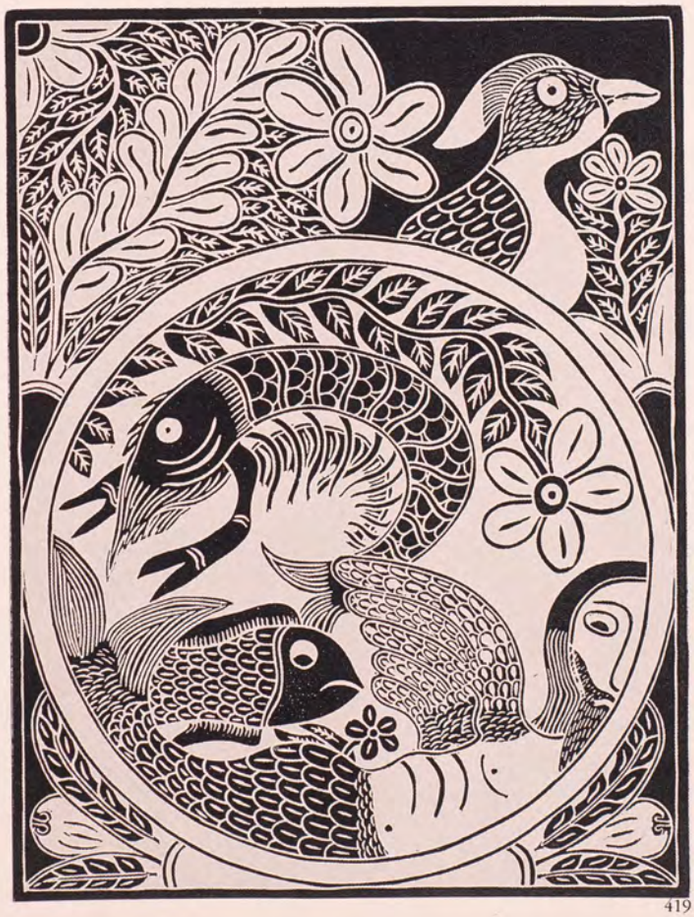
416. *Manoel Messias dos Santos*, Dizendo-lhe (Moça) Levante-se, 1983. Xilogravura, 1/4000. 120 x 62 cm. Col. Cesar Aché, RJ



417



418



419

417. *Mário de Andrade*

418. *Mário de Andrade*, Sem título, 1984. Gravura s/eucatex, 30 x 40 cm. Col. particular, SP

419. *Mário de Andrade*, Sem título, 1988. Gravura s/duratex, 40 x 30,5 cm. Col. particular, SP



420



421



422

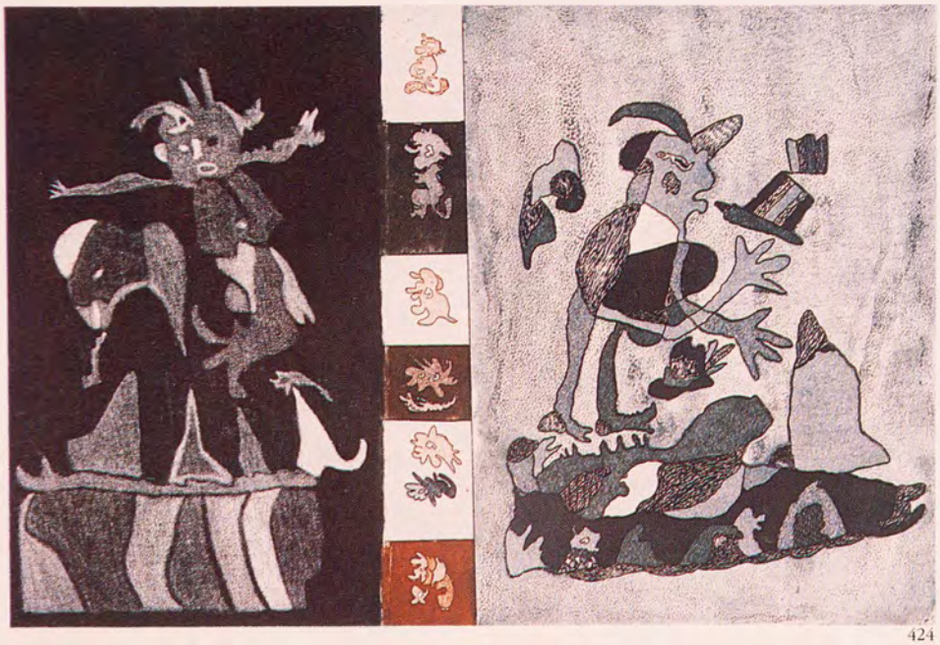
420. *Paixão*, Sem título. Litografia 5/80. 48,5 x 34,5 cm. Col. particular, SP

421. *Paixão*, Carnaval, 1984. Litografia 17/30. 48,5 x 34,5 cm. Col. particular, SP

422. *Paixão*



423



424



425

423. *José Igino*

424. *José Igino*, Sem título, 1985. Gravura em metal, 38,4 x 50 cm. Col. particular, SP

425. *José Igino*, Sem título, 1987. Gravura em metal, 42,5 x 34,5 cm. Col. particular, SP



427



426

426. *Hélio de Oliveira*, Cena de pegi, 1962. Xilogravura, 58 x 37 cm. Col. particular, SP

427. *Hélio de Oliveira* (Salvador, BA 1929 – Idem 1962). Foto de Clarival do Prado Valladares

428. *Hélio de Oliveira*, Iaôs, 1962. Xilogravura, 55 x 40 cm. Col. particular, SP

O negro brasileiro nas artes plásticas

Clarival do Prado Valladares*



428

Explica-se a modesta presença de artistas brasileiros negros na atual produção e promoção das chamadas artes plásticas, desde que estas se tornaram um atributo de prestígio do estrato social de nível econômico mais elevado, no qual os negros numericamente pouco participam.

Se o mesmo fenômeno ocorre menos em relação ao mestiço, entende-se por ser o nosso *mestiço* integrante bem assimilado e indistinto na sociedade "branca".

Sendo o Brasil um país de rigorosa delimitação social sob o critério econômico, e ao mesmo tempo de reduzido preconceito racial em termos de *segregação declarada,* a marginalização do indivíduo se acentua sobre os grupos de economia carente que, em certas áreas, abrange maior número de raça negra e seus descendentes.

A dificuldade imposta aos pretos é a mesma que ocorre aos indivíduos de qualquer outra etnia, sempre de acordo com a adequação econômica.

Diante dessa correlação de condição racial e de condição de riqueza, negros são pouco freqüentes nas atividades restritas e sofisticadas dos estratos sociais.

Esta demarcação tornou-se mais incisiva a partir do fim do século dezenove, no correr do novecentos, e de modo mais nítido em pleno tempo presente, nesta data, quando se aceita como produção artística toda a série de atividades, atitudes e coisas decorrentes do anseio de nobilitação, da necessidade de valorização dos participantes da sociedade esnobe, pouco se exigindo da qualidade artesanal e compromisso cultural nas manifestações artísticas.

O território de maior predominância dos pseudo-artistas, desprovidos de formação artesanal e de qualidade, são as *galerias particulares* das metrópoles que sobrevivem mais de uma atividade social que cultural. O simples exame das exposições anuais, individuais, dessas galerias, revela-nos a franca predominância de atividade promocional correlata ao prestígio social do expositor.

A maior freqüência de oportunidades para artistas de cor ocorre quando estes se identificam a determinado tipo de produção permitido e aplaudido pelo público consumidor. E esta permissão e aplauso se referem à denominada *arte primitiva,* situada em termos de docilidade, de poeticidade anódina, na dose exata em que a pintura "naïf" deve comportar-se no conjunto das coleções ou das decorações de ambientes privados de aparente *clima* cultural.

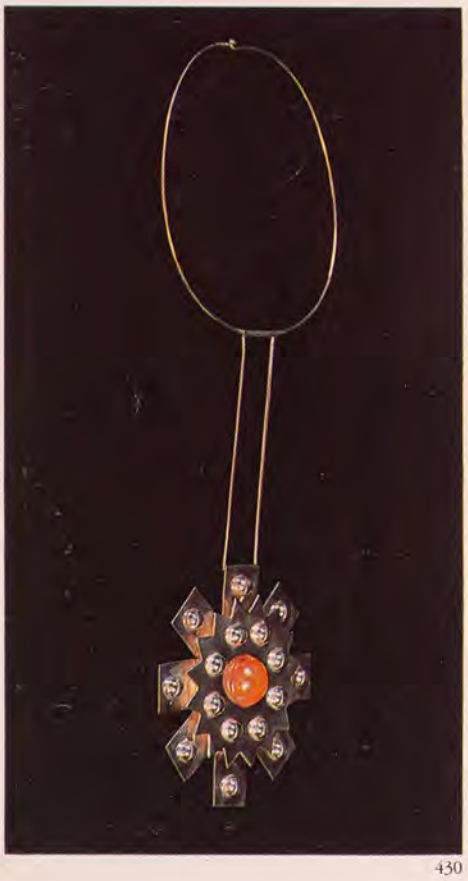
Raros são os artistas pretos e mestiços que se afirmam sob critério crítico mais exigente pois se conformam às regras do jogo, sobre sua produção, que deverá ser ao gosto do consumidor.

E este último, muita vez, requer do "primitivo" ser homem de cor, preto, mulato ou índio, procedente da pobreza, a fim de que a obra seja autêntica pela origem. Isto não corresponde à generalidade, mas a uma das características da elite mandatária em que os

* Publicado originalmente em *Cadernos brasileiros*, Rio de Janeiro, x (47): 97-118, maio/jun. 1968.



429



430

participantes procuram acrescentar, a si mesmos, uma aparência intelectual. Nesta necessidade de valorização se tornam consumidores e ditam o gosto, o comportamento, sobre a produção coetânea ou se tornam, eles mesmos, em *artistas*. Dispondo dos meios promocionais e do tráfico de influência atingem uma nobilitação que, embora efêmera, parece justificar toda a ansiedade e risco.

O participante de elite apela por uma compostura de merecimentos que a natureza fornece como casualidade, e ele pretende como disponibilidade. Bem diferente foi o fenômeno ocorrido no século dezoito, em pleno escravismo, que não impediu a grande número de pretos e mestiços ascenderem socialmente através da habilitação artesanal e de sua eventualidade artística, sempre dependente da qualidade da obra. Quase todos os historiadores de arte e sociólogos dedicados aos temas dos povos latino-americanos assinalam estes aspectos.

Oscar Hurtado (in *Pintores Cubanos,* Havana, 1962, p. 10) assinala que *nos tempos coloniais um ofício como a pintura era algo depreciativo, um simples artesanato e que as ordens religiosas traziam monges decoradores que utilizavam as classes humildes, naqueles tempos os mulatos (pardos) e os negros, na decoração dos templos, conventos e outras instituições. Dessa fase, segundo se deduz, são Escalera e Escobar.*

Acontecimento paralelo ao brasileiro, surgido ao começar o século dezoito e permanecido até os fins do dezenove, como se surpreende no relato de Marieta Alves (in *História das Artes na Cidade do Salvador,* Pref. Mun. Salv., 1967, p. 61), referindo-se ao *século XIX que não foi de todo infecundo no tocante à vocação de escultor na Bahia. Apenas notamos que eram mestiços quase todos os artistas imaginários daquela centúria – cabras pardos – conforme apuramos nos assentos de óbito e casamentos,* mencionando oito escultores de imagens, de notoriedade, na data.

Hanna Levy (*A Pintura Colonial no Rio de Janeiro,* Rev. S.P. Hist. Art. Nasc., G, 1942, p. 10) aconselha exame dos antigos livros de igrejas e irmandades de pretos (Rosário, Conceição e Boa Morte) ao verificar, *pela afirmativa de autores competentes, que Leandro Joaquim, Manuel da Cunha e Raimundo da Costa e Silva eram de cor parda.*

Carlos Ott (*A Pintura na Bahia – 1549-1850,* in Hist. das Artes da Cd. Salv., Prof. M.S., 1967, pp. 103 a 105) – assinala num elenco de 231 pintores, artesãos e artistas do período mencionado, três que eram escravos, apenas um conhecido pelo próprio nome, Félix, e os demais pelo de seus donos.

Quase toda produção artística religiosa mineira do setecentos tem a presença e a predominância de mestiços e pretos e, excluindo-se a grande obra de Antônio da Silva Lisboa, merece sobretudo destaque a do pintor Manoel da Costa Athayde, artista mulato (Carlos Del Negro. *Contribuição do Est. da Pint. Mins.*, pub. 20, DPHAN, Rio. 1958).

Francisco Marques dos Santos na monografia *Artistas do Rio de Janeiro Colonial* (in Est. Bras., I, n.º 3, Rio, 1938) dá amplas informações sobre o tema. Sabe-se que Mestre Valentim (Valentim da Fonseca e Silva) era *filho de um fidalgote português, contratador de diamantes, e de uma crioula natural do Brasil,* conforme a informação de Manuel Araújo Porto-Alegre (*Iconografia Brasileira,* Rev. I.H.G. Br., XIX, Rio, 1856). Pode-se extrair da informação incidental de vários cronistas e historiadores a evidência de que a ascenção do escravo ou de seu descendente dependia da boa-sorte, de uma eventualidade paternal, ou paternalista.

No ensaio de Antônio da Cunha Barbosa sobre *As Artes Plásticas no Brasil em Geral e no Rio de Janeiro em Particular,* (Rev. I.H.G. BR., LXI, 1898, p. 103) lê-se que *Manoel da Cunha, escravo de meus antepassados, depois de liberto partiu para Lisboa, onde foi se aperfeiçoar na sua arte* e no artigo de Nair Batista (Rev. SPHAN, n.º 3, 1939, p. 110), sobre *Pintores do Rio de Janeiro Colonial,* lê-se que Manuel da Cunha (1737-1809), escravo da família do Cônego Januário da Cunha Barbosa, estudou no Brasil com João de Souza, seguindo depois para Lisboa e somente conseguiu sua liberdade quando voltou, tornando-se profissional retratista e mestre de pintura em sua própria residência.

Cessada a produção artística coletiva destinada às igrejas e comandada pelas irmandades, os negros e mestiços sofreram redução dessa via de valorização social do indivíduo. No correr do século passado, especialmente nas cidades maiores, o artista se definiu naquele capaz de educação dispendiosa, necessariamente no estrangeiro e de acordo com o gosto dominante da sociedade consumidora.

A conseqüência imediata deste procedimento foi a rebaixa do negro para uma margem de afirmação menor. O negro decresce na integração às elites, à proporção em que se acentuam a alienação e sofisticação da sociedade dominante.

Os dois últimos processos levam o brasileiro, particularmente o mestiço, a assumir a imitação servil, a aplaudir o gosto importado e a aprovar obra e autor pela procedência, pelo endereço, que lhe parece civilização, progresso, valor.

São poucos, os artistas negros ou mulatos de origem popular entre os profissionais consagrados da última metade da centúria passada, notadamente no Rio de Janeiro, a metrópole de poderosa atração para as afirmações vocacionais.

Freqüentes e relevantes são os mestiços, bem integrados às elites e autores de obras já destituídas de lastro cultural africano, ou afro-brasileiro.

Mencionar José do Patrocínio, Machado de Assis, Cruz e Souza, Evaristo de Morais, Teodoro Sampaio, Teófilo de Jesus, Ernesto Souza Carneiro, Firmino Monteiro, os irmãos Timóteos da Costa, equivale a recensear homens de cor como valores de uma sociedade branca. Mas, nesta mesma análise, preocupa verificar se os mestiços e negros desta data dispõem de oportunidade equivalente.

A sociedade brasileira sofreu nesses oitenta anos de libertação da escravatura profundas alterações em seu complexo étnico, com desvantagem para o negro. O elemento europeu e asiático da imigração continuada até 1950, a economia organizada nos novos grupos coloniais, a industrialização comandada, a capacidade empresarial e a excelente habilidade de ocupação e de fixação, conferiram ao alienígena desses oito decênios imediata superioridade econômica.

Muito pouco se fez, e ficaram improfícuas, como iniciativas educacionais, as tentativas de organizações que se instalaram sob o propósito de preparar os libertos, os filhos de escravos nascidos sob a Lei do Ventre Livre, para as profissões requeridas pela realidade econômica da época. Sabe-se que na Bahia se organizou no ano de 1872 o Liceu de Artes e Ofícios sob a preocupação de educar e habilitar os libertos pela lei do Visconde do Rio

Branco, dando-lhes ensino e assistência para uma integração social satisfatória; mediante habilitação profissional diferenciada e, mais ainda, a opção de uma educação mais avançada, humanística, capaz de integrá-los como artistas criadores.

Uma verdadeira elite de homens de cor foi produto daquela casa de ensino de artesanatos, ofícios e artes. Mais notável, entretanto, foi a organização do Centro Operário, em 1894, como instituição de ensino de artes e ofícios, difundindo, ao mesmo passo, teórica e praticamente, a instrução, entre seus agremiados e filhos, de ambos os sexos.

Instrução, eis o termo próprio para indicar o único recurso válido de integração do negro, e mestiço, na sociedade participante. Instrução, significando *instrumento* de revolução social, necessário à formação e afirmação do indivíduo sem o risco de rebaixa-ao nível da origem.

O Centro Operário além das finalidades de ensino tinha beneficência para enfermidade, invalidez, funeral e viuvez. Seus cursos compreendiam o primário, o profissional em três séries com as matérias de Português, Francês, Aritmética, Desenho Geométrico, Mecânica elementar, Perspectiva e Teoria da sombra e da luz, Álgebra até equação do segundo grau, Arquitetura Civil, História das Artes, Resistência dos materiais e Estabilidade das construções.

O curso profissional conferia o diploma de Construtor Civil, equivalente da profissão tradicional de mestre-de-obra. Os discípulos, de acordo com suas opções, eram obrigados à freqüência de suas oficinas de tipografia, encadernação, marcenaria, carpintaria, torneiro, modelador, pedreiro e estucador.

Os programas e intenções dessas entidades não resistiram às distorções das últimas décadas. Sofreram esvaziamento das proposições e se tornaram educandários-oficina, rudimentares, de operariado não diferenciado. Resta a indagação se as organizações oficiais de finalidades da educação profissional e técnica têm conferido resultados equivalentes, isto é, a eventualidade de afirmação de talentos capazes de atingir as elites, no mérito de artistas.

A perda daquelas entidades, espontâneas do espírito comunitário, e sua substituição por organizações de ensino técnico padronizado, utilitário, demonstram historicamente sensível diferença nos resultados. Forma-se o operariado massificado, tragado pelas atividades profissionais sindicalizadas, ao tempo em que desaparecem as afirmações individuais. Quando este esvaziamento ocorre numa sociedade pouco participante dos parques industriais, a conseqüência se agrava permitindo que os artesanatos restem como biscates e os ofícios resultem em profissões de salário mínimo. A perda daqueles *instrumentos de instrução* representa, também, a marginalização da sociedade negra e mestiça, insuficientemente afirmada e precariamente integrada à civilização. Sua conseqüência mais aparente é a diminuição numérica de artistas negros e mulatos nas elites. Nas áreas brasileiras de etnia negra seus elementos diminuíram nas camadas elevadas, diferenciadas por qualidade profissional ou condição de riqueza, enquanto permanecem, crescem e caracterizam o quadro racial das populações faveladas ou de padrões deploráveis.

Desse modo, quando hoje se estuda a presença do negro nas artes brasileiras, logo se percebe a inferioridade numérica em relação aos de outras etnias e a razão do fenômeno está no fato do negro situar-se, predominantemente, nas áreas e comunidades menos participantes do desenvolvimento. A impossibilidade de se obter, por recenseamento, as densidades étnicas reais, uma vez que o item de *raça branca* é mais declaração que verificação, condiciona a estimativa de vinte milhões em número relativo. Mesmo nessa parcela, a incidência de negros nas artes plásticas atuais brasileiras é francamente inexpressiva e casual.

Chama a atenção a maior presença de negros em outras atividades culturais, artísticas e nos esportes. Música e futebol são as áreas mais visíveis de sua participação. Como se explica esse aspecto idêntico entre o Brasil e os Estados Unidos, quando presumimos uma conduta social diferente? Há especulação científica que tenta explanar por ser o negro mais dotado de estrutura celular nervosa, referente à junção mio-neural, permitindo-lhe reação reflexa e comando muscular mais competente. Isto explicaria o sucesso do negro no futebol, no boxe, na dança, no canto, no atletismo, de um lado, e do outro justificaria sua presença pobre nas artes plásticas, em toda a área da estética criativa visual.

Creio não ser necessário usar de conjeturas pseudo-científicas da fisiologia para se responder uma simples indagação que traz outro endereço.

O negro americano difere do negro brasileiro quanto à escala de miscigenação, entretanto se iguala como elemento marginalizado, de oportunidades menores, em relação às comunidades prósperas dominadas por outros grupos raciais.

Segregação racial equivale, nos resultados, ao preconceito social-econômico e, mais grave ainda, é se constatar que além do desnível social também temos em certas áreas dominadas pelo cosmopolitismo imigratório bem sucedido, indícios e evidências de exercício de preconceito racial, assim como se verifica o mesmo comportamento, tradicionalizado, em certas entidades formadoras de elites comandatárias.

Voltando ao tema proposto, *o negro nas artes plásticas brasileiras,* encontramos aparente explicação no paralelo com os Estados Unidos, especificamente para a atualidade, porém não em dimensão histórica, pois o nosso passado difere. No passado o negro e o mulato brasileiro tiveram melhores oportunidades de acesso e afirmação nas artes plásticas, uma vez que estas estavam implicadas às obras religiosas, dirigidas pelas irmandades e confrarias, quando estas correspondiam a sistemas cooperativistas, assistenciais e de controle sobre a categorização de profissionais.

Na História Contemporânea, desses oitenta anos de abolição, a sociedade branca brasileira vai cada vez mais se aproximando dos padrões e características culturais da civilização norte-americana e o mesmo ocorre em relação à sociedade negra.

Só com a diferença de que lá esta última está demarcada por etnia, enquanto entre nós se delimita mais por categoria social. O traço cultural relevante do comportamento da sociedade brasileira atual é a alienação, cujo espelho sempre se dirige aos centros de predomínio do progresso. A sociedade branca brasileira, embora mestiça, considera-se *branca* quanto aos padrões, gostos, hábitos e atitudes culturais assumidas, identificando-se com o cosmopolitismo dominante que muitos confundem com universalidade.

Uma das faces dessa sociedade "universal" hodiernâ, sectária e situada nas elites, é o seu tipo de consumo de arte, desviado do processo de habilitação e qualidade, desvirtuado



431

429. *Waldeloir Rego* (Salvador, BA 1930)
430. *Waldeloir Rego*, Colar baseado em motivos afro-brasileiros. Prata e pedra semi-preciosa. Col. do artista
431. *Waldeloir Rego*, Colar baseado em motivos afro-brasileiros. Prata e búzios. Col. particular, SP

da realidade estética das motivações de ordem cultural *histórica* e da finalidade de uso coletivo garantido por sua comunicabilidade.

O consumo de arte proposto pela sociedade dominante é de caráter privativista, afetivo e promocional, tendo por fundamento a ocupação de dinheiro e tempo ociosos e por finalidade, a disputa e a retenção para seus integrantes daquele crédito que se reservava para o indivíduo indistinto, capaz de integrar-se às elites de acordo com sua competência de lavor e mérito de criação. Os homens de cor, segregados em comunidades pobres, não podem competir com o equipamento promocional, afetivo, privativista das camadas sofisticadas.

Seu instrumento de competição é a *instrução*, aquela expressão obsessiva de todas as suas organizações religiosas e educacionais do passado. Instrução querendo dizer habilitação específica para um fim, sob o amparo de conhecimento ampliado, ou pelo menos informado, do humanismo e progresso. O que mais caracteriza a arte do negro, isto é, a arte negra, aquela que tem a sua perenidade na cultura africana genuína e que se manifesta universalmente através das transculturações e sincretismos, é a sua imensa comunicabilidade.

É o seu compromisso ao manifestar-se como sentimento comunitário, como expressividade plural. Os esportes, o atletismo, a música e a dança são territórios da emocionalidade coletiva oferecidas pela civilização, em substituição aos rituais tribais arcaicos.

Nesses, o negro está presente com ampla superioridade e virtuosismo. Noutras artes, nas artes plásticas convencionais, cujo compromisso de expressividade do sentimento coletivo é, nos tempos de hoje, uma condição casual e opcional, o negro é menos participante. Contudo, não quer dizer que esteja ausente. A sociedade "branca" sabe armar o circo de suas exposições e promoções, porém, necessita injetar, de tempos em tempos, quotas de validade do *contexto histórico e cultural*.

Estas são as oportunidades em que artistas negros, hoje com mais freqüência procedentes do autodidatismo e do primitivismo, são descobertos, assimilados, promovidos e amplamente consumidos pela sociedade "branca".

Nem sempre esses artistas negros se expressam como cultura negra. Muitos assimilam rápido as características do estilo em moda e logo se diluem na produção indistinta.

Outros permanecem no vocabulário de origem, ou sabem evoluir na eventualidade de características estilísticas individuais e se afirmam sob o critério crítico mais rigoroso.

Diante da indagação sobre a maior evidência da *arte africana genuína* na produção artística do negro brasileiro, com exceção dos raros exemplos de obras de continuidade temática da cultura africana implicada aos rituais do candomblé (1), não temos outro meio de demonstrá-la senão no atributo de *comunicabilidade*, ampla e imediata, que é inerente à estética africana, a ponto de ser sua denotação em qualquer outra cultura sincretizada.

O hermetismo e o privatismo são qualidades das *culturas brancas*, enquanto a comunicabilidade e a participação coletiva são próprias das *culturas tribais*.

O compromisso da obra de arte "branca" fica à espera de um crítico, de um guia, de um iniciado, que a valorize conferindo-lhe aceitação e afeto.

Para a obra de *arte negra* ela só existirá sendo mensurada na emocionalidade coletiva, imediata. Nos exemplos de aculturação do negro em sociedade branca esses aspectos se comprovam nitidamente. Explicam a tolerância jesuítica do sincretismo fraseológico católico com a mitologia africana, a ponto de se permitir, no começo do setecentos, a representação da Virgem, do Menino e dos benjamins, querubins e serafins em modelos de raça negra.

Pouco se divulgou da verificação do restaurador Fernando Barretto, que, tratando a pintura de forro da Igreja de N. S. do Rosário dos Pretos, encontrou três camadas superpostas. A mais recente, datada de 1860, era de um modelo de uma Senhora branca, italianizada; na segunda, dos começos do oitocentos, personagem de raça branca mas, no original datado da segunda década do setecentos, a Senhora e o Menino são figuras da raça negra.

Seria errôneo pensar-se em maior autoridade social do negro no início do século XVIII. Maior era a permissão da aculturação católica, como recurso político de integração e submissão. Uma vez superada a primeira fase do processo de acomodação social, a Senhora e o Menino foram revertendo à raça branca, de acordo com o esquema hierárquico em que o negro admitiu o *amo* no protótipo étnico oposto.

Assim entende-se a padroeira dos homens de cor ser uma Senhora branca, pouco antes da data da abolição, provavelmente pintada por artista negro.

Ninguém poderá estudar a história da cultura brasileira sem indicar a presença de pardos e pretos entre os artistas de relevância, sobretudo nos períodos setecentista e oitocentista, antes da Lei Áurea.

No período mais remoto da produção artística no Brasil, compreendido entre a segunda metade do século XVI e todo o século XVII, a autoria negra é pouco denunciada. Explica-se pela influência jesuítica no maior empenho educacional do autóctone, fazendo-o número expressivo de seus irmãos leigos artífices das construções religiosas. Não há evidência de artistas negros educados por jesuítas, naquele período.

Dos acervos seiscentistas identificados ou atribuídos a autores, predominam monges e frades, padres e irmãos jesuítas, de formação européia.

Discípulos brasileiros destes, teriam sido mestiços, integrantes de cultura alienígena. O século dezoito é o tempo próprio da participação do preto e do pardo, na construção religiosa de ação comunitária.

Toda civilização mineira fundamenta-se no fenômeno social da igreja em mãos do povo, e não das ordens religiosas de ação política e latifundiária.

O barroco mineiro, excetuando-se os exemplos de obediência aos modelos impostos, é o barroco em um novo parâmetro universal, pelo que ele tem de humanidade nova em sua expressividade: artistas pardos e pretos, representação dos santos e anjos em protótipos negróides, libertação dos cânones e franquia de reformulação dos elementos ornamentais.

A emulação das construções e o incentivo do fulgor na decoração religiosa abrem extraordinário mercado de trabalho e, através deste, a comunidade descobre como reter parte do *ouro*.

Se no primeiro período pode-se atribuir a *consciência de nação* ao trabalho jesuítico, no segundo isto se verifica em mãos da comunidade – *negra, mestiça, brasileira*, e este é o capítulo de nossa história de liderança mineira.

Na centúria seguinte Minas emudece, esvaziada de ouro, silenciada em seus movimentos libertatórios e integrada na civilização pastoril na qual o mestiço se indiferenciou. Do ponto de vista restritamente cultural, verificável na produção artística de arquitetura, pintura, imaginária e música religiosa, a civilização-mestiça mineira continuou manifestando-se no sertanismo do centro-oeste, sobretudo em Goiás, cujas obras do oitocentos estão mais próximas dos protótipos das Minas do setecentos que da Europa da mesma época.

E, por esta via, pelo sertanismo pastoril goiano, mantém-se por mais um século a cultura-mestiça, o *barroco-brasileiro* de tipologia européia e de expressividade negra. Este é um capítulo para ser estudado em termos de confronto, análise e reavaliação, em nossa opinião suficiente para uma revisão do barroco-universal, por seus aspectos de transculturação.

No outro lado do país, nas metrópoles e cidades do litoral e do interior próximo, a cultura-mestiça se diluía e se alienava progressivamente.

Numerosos artistas negros e mestiços se educavam e se afirmavam nas profissões tradicionais e nos estilos da civilização coetânea, branca, sem compromissos e sem conotação com a cultura negra.

Ninguém poderá identificar genuinidade ou remanescência de cultura negra nas obras de Rosalvo Ribeiro, Firmino Monteiro, Estêvão Silva, João Timóteo, Arthur Timóteo da Costa, Horácio Hora, Xisto Valle, Randolfo Barbosa ou nos descendentes negróides que produzem em nossos dias, na identidade da arte internacional, comandada pela civilização de fora. Do pintor Armando Viana, a não ser retratos de provedores da Irmandade do Rosário dos Pretos do Rio de Janeiro, incluindo o seu auto-retrato naquela qualidade, que integravam a valiosa galeria destruída no incêndio da igreja em 1967, nada se tem de sinal de raça.

De Almir Mavignier, artista pardo nascido no Rio de Janeiro em 1925, residente e bem sucedido na vanguarda européia, nada nos permite um diagnóstico de origem.

O mesmo se aplica a J. Garbogini Amaglia, nascido na Bahia em 1928; ou a Barros "O Mulato", de Porto Alegre; a José de Dome (Estância, SC, 1921); a Raimundo Oliveira (Feira de Santana, 1930 - Salvador, 1966); ao gravador José Assunção de Souza (Recife, 1924); ao pintor e gravador José Maria de Souza (Bahia, 1935); ao gravador Emanoel Araújo (Bahia, 1940); à pintora Yeda Maria; ao gravador-entalhador Edison da Luz (Bahia, 1942); ao pintor e gravador Juarez Marialva Paraiso e a vários outros artistas de descendência negra, plenamente afirmados na linguagem estética cosmopolita.

Numa publicação do Ministério das Relações Exteriores "Quem é Quem - Nas Artes e nas Letras do Brasil", editada em 1966, verifica-se sobre o total de 298 fichas biográficas, vivos ou falecidos após 1945, apenas 16 de artistas negros ou mulatos.

Confrontando-se o percentual brasileiro de artistas de cor, da atualidade, com os verificados (por indicação biográfica e fotográfica) na publicação "Pintores Cubanos", (Ed. R. La Habana, 1962, textos de E. Desnoes e O. Hurtado), sobre um total de 61 anotam-se seis negros ou mulatos, todos participantes da estilística internacional.

Raros são os artistas negros de formação contemporânea comprometida com a genuinidade da cultura negra.

Tanto no Brasil, como nos Estados Unidos, Cuba e países africanos, os artistas negros e descendentes se identificam e se afirmam através do comando do gosto coetâneo e cosmopolita.

Em nosso país raros são aqueles mestiços ou negros, de formação cultural expressiva, vinculados à temática e à valorização dos atributos de origem, que se mantêm e se realizam por *fé sólida*, encontrada nas motivações.

Hélio Oliveira, xilogravador (BA – 1932-1962), era neto do famoso babalorixá Procópio, de quem recebeu a herança e a responsabilidade sacerdotais do terreiro do Ogunjá.

Agnaldo Manoel dos Santos (BA – 1926-1962) é caso de extrema raridade de habilitação artesanal e de genialidade inventiva de uma temática atávica, entretanto omissa, em nossa experiência histórica.

Deóscoredes Maximiliano dos Santos, escultor e escritor, tem formação sacerdotal para a hierarquia do Axê Opô Afonjá e artesanal no fabrico de objetos litúrgicos.

Waldeloir Rego, conhecido por sua produção de adereços para os trajes do culto (colares, amuletos, jóias, etc), tem iniciação religiosa e é estudioso de antropologia.

Rubem Valentim (BA – 1922), pintor de obra comentada no meio crítico europeu, é de formação erudita e de devoção de Omulu, com obrigações religiosas.

Não temos outras indicações de obras individuais diagnosticáveis pela coerência temática, originalidade de transculturação e profundo sentimento de motivações. Os conhecidos escultores Agenor Ferreira dos Santos e Manoel do Bonfim e o pintor Tibério são negros e fazem obra referenciada aos temas, porém através da transculturação, da escolaridade "branca". Ambos, e outros menos conhecidos, procedem de habilitação profissional de restauradores e entalhadores e de estúdio de produção acadêmica.

A abordagem dos historiadores e críticos de arte, bem como de antropologistas, levanos mais à generalidade da influência cultural que a indicação de autores.

Arthur Ramos (in *Arte Negra no Brasil*, Cultura, MEC, 1, nº 2, 1949) admitiu influência das artes africanas na obra de artistas contemporâneos brasileiros, plásticos e músicos, sem indicar se eram por continuidade temática ou por simples eruditização, conforme supomos. Inconcluso, do mesmo modo, parecenos Mário Barata (in *A escultura de origem negra no Brasil*, Brasil – Arquitetura Contemporânea, Rio, 9, 1957) quando afirma sobrevivência, mais na Bahia, de modelos africanos, em madeira e metal, destinados aos rituais do candomblé e devoções, relacionando influências tribais africanas na arte negra brasileira.

Curiosa ilação é a de Luís Saia (in *Escultura Popular Brasileira*, Ed. Gaveta, SP, 1944) sobre os ex-votos do Nordeste, esculpidos em madeira, que lhe pareceram sob influência da escultura africana.

José Roberto Teixeira Leite (in *África*, rev. Senhor, Rio, maio de 1962) admite a arte afro-americana, transplantada e desenvolvida, guardando entretanto caráter da origem. Conclui que a tradição africana forma um capítulo da arte contemporânea da Bahia, *nela trabalhando um escultor a quem reputamos ser um dos mais importantes do Brasil atual: Agnaldo dos Santos.*

José Valladares (in *A Pintura popular na Bahia Habitat*, nº 6, 1952) dá-nos notícia da temática predominante, do material usado, do mercado que se formava em torno dos "primitivos" e dos principais artistas, desse gênero, na Bahia.

Destaca um certo Rafael, do candomblé de Oxumaré, talvez o mais promissor pintor do grupo que se omitiu como artista ao se transferir para o Rio.

Aceitando-se a generalidade de influência da cultura negra na manifestação artística de intérpretes de outras raças, que assimilam os atributos de uma tipologia e os expressam em termos de contemporaneidade, somam-se ao nosso acervo, deste fenômeno de transculturação, parte da obra de Hansen-Bahia, Caribé, Mario Cravo Júnior e outros.

O participante da cultura negra não é, no Brasil, necessariamente o negro. Tem acontecido a humanistas e artistas brancos, de ascendência e de procedência estrangeiras, fixarem-se às áreas remanescentes integrando-se e valorizando as vinculações, tornando-se intérpretes e estudiosos, e por vezes da hierarquia religiosa como nos exemplos do etnólogo Pierre Verger, ou do artista-plástico Hector Bernabo, ou Caribé, autor de um recente e já famoso mural dos Orixás, talvez o *magnum opus* de sua vida.

Um capítulo que requer novo estudo é o da presença de artistas negros entre os denominados "primitivos".

Heitor dos Prazeres (Rio, 1898-1966), Paulo Pedro Leal (Rio, 1894). João Alves (BA, 1906), Waldomiro de Deus Souza (BA, 1944), e José Barbosa da Silva (Olinda, 1948) merecem para cada um deles, acurado estudo porque trazem expressiva carga de originalidade, de contexto social, além da poeticidade narrativa dos temas. Neste grupo ainda incluiríamos Gerson de Souza (Recife, 1926) e Antonio Maia (SE, 1928) morenos claros na linguagem dos seus, entretanto *negro* como diagnóstico cultural.

Um negro brasileiro de mérito é sem dúvida o mineiro Jair Brandão, restaurador da DPHAN, de escolaridade européia, talvez mais artesão que artista, mas de surpreendente sensibilidade junto à obra dos negros e mulatos de duzentos anos passados que ele preserva e restaura, e às vezes identifica autoria.

Artistas de raça branca, brasileiro ou não, de sangue eslavo, escandinavo, francês, italiano, alemão e até mestiços bem diluídos, têm firmado obra de enaltecimento da figura negra e mulata, sem implicações ao fundamento religioso, africano, porém com profunda afeição ao tipo racial, aos costumes e valores culturais afro-brasileiros.

Certo é que em alguns deles o modelo negro, ou o tema, têm valor incidental no contexto da obra, embora por qualidade artística se situam no nível mais elevado de nossa produção pictória.

Exemplos em que a figura do negro surge eventualmente, sem corresponder a uma atitude temática mas em termos definitivos de qualidade, acham-se na obra de Lasar Segal, de Tarsila do Amaral, de Alberto da Veiga Guignard, de Lucílio de Albuquerque, de Cândido Portinari, de Noêmia, de Djanira, de José Pancetti e do mestiço Tomás Santa Rosa.

Não é, pois, o mesmo caso da temática de Emiliano Di Cavalcanti em que a *mulata* assume uma grandeza quase como procura de arquétipo, nem a forma obsessiva do corpo da mulher negra, em estudos de busto e torso, do dinamarquês Mobby.

São situações comparáveis à conduta classicista de exploração do modelo, da figura-



432



433

432. *Luís Carlos*

433. *Luís Carlos*, Amêndoa de babaçu, 1987. Liga de durepoxi, resina de politireno e cerâmica, h. 50 cm. Col. do artista

tema, em que o intérprete parece conduzir toda uma percepção do *belo*.

Não caberia ao artista negro enaltecer sua própria figura. Historicamente a cultura negra tem se destinado a produzir valores emocionais para a comunidade.

Naquela data em que este foi o compromisso, em relação ao templo e ao sentimento coletivo religioso, aquele africano artista da tribo, ressurgiu no Brasil e soube fazer o acervo setecentista e oitocentista, que admiramos e mal conservamos.

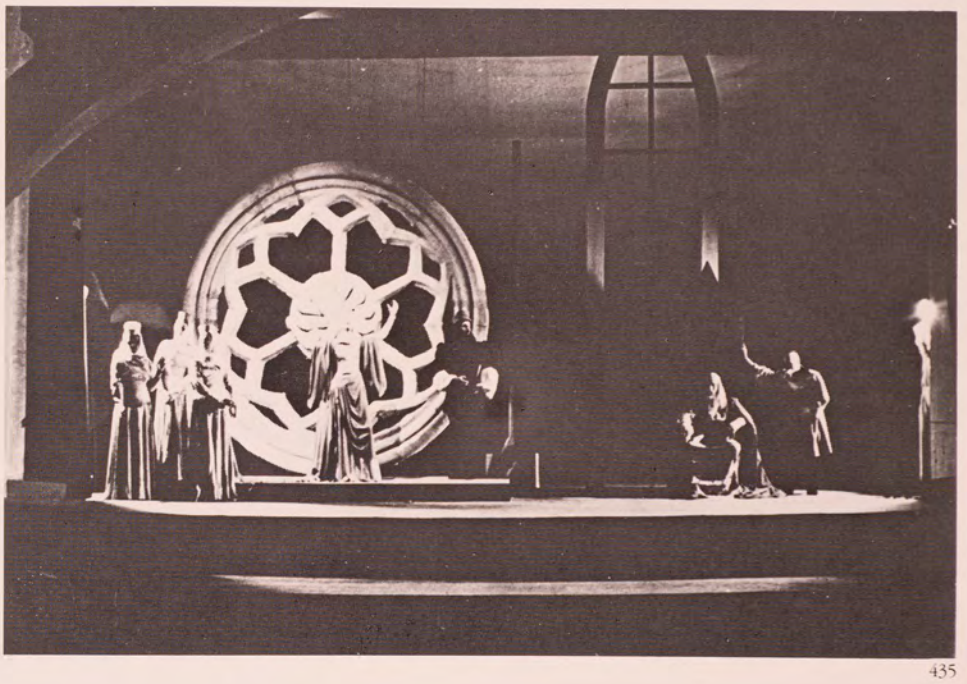
Mas, na presente data, os caminhos das chamadas artes plásticas, embora franqueados, pouco interessam à alma tribal por que em muito pouco correspondem à emocionalidade coletiva.

O futebol, o candomblé, a macumba, a escola de samba e o carnaval formam todo um vasto mundo de *estesia*, bastante para refletir o vínculo africano, no negro ou no mestiço, naquele compromisso cultural de inventar, compor e suprir a vida emocional da comunidade.

E, nem é preciso dar nomes aos heróis dessas áreas.



434



435

1. A revista Kosmos, no número de agosto de 1904, publica importante reportagem sobre produção de escultura africana no Brasil, religiosa, com documentação fotográfica. Predominam figuras de Xangô porém, há outras de acentuada semelhança a algumas peças de Agnaldo Manoel dos Santos.



436

434. *Tomás Santa Rosa, Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues (cenografia). Teatro Municipal, Rio de Janeiro, 1943. Na foto vêem-se os atores Stella Perry, Carlos Perry e Lina Grey. FUNDACEN/Arquivo Fotográfico

435. *Tomás Santa Rosa, Peléas e Melisandra*, de Maurice Maeterlinck (Cenografia). Teatro Fênix, Rio de Janeiro, FUNDACEN/Arquivo Fotográfico

436. *Tomás Santa Rosa* (? - PB 1909 – Nova Delhi, Índia 1956) FUNDACEN/Arquivo Fotográfico

437. *Tomás Santa Rosa*, Estrela da manhã, 1936c. Nanquim e aquarela s/papel, 27,3 x 27,1 cm. Col. Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo

438. *Tomás Santa Rosa*, Mulheres na praia, 1955. Óleo s/tela, 50 x 68 cm. Col. Ruth de Souza, RJ



437



438

Redação sobre a minha cor

José Cláudio *

A minha cor é pálida e o meu cabelo, quando deixo crescer, dá para pentear. Da Bahia pra cima e da classe média pra baixo, posso dizer que sou branco. A mucosa do bico dos peitos, dos lábios, do pênis, não é roxa como a dos negros e sim rósea, e as minhas feições, a que eu saiba, nunca me separaram do branco: branco sem vacilações, como está na carteira de identidade obtida no Recife ou nos registros feitos em Ipojuca pela escrivã dona Hilda da Costa Monteiro. Os meus apelidos, tanto em Ipojuca como no Recife, no internato do Colégio Marista, não se referiram à raça: eu era Sapo (botado por seu Zé Uz), as Massas, (botado por seu Barreto), Zé Pereba e Zé Muleque, como meu pai chamava, mas tanto o *muleque* (filho de branco é menino, filho de negro é muleque) como o *pereba* ganhavam na boca de meu pai um grau de ternura e brincadeira de que, até hoje, para mim, estas palavras estão carregadas longe do desprezo, do querer rebaixar, com que possam existir noutro dicionário. No caso de *Zé Pereba* o apelido funcionou como um escape, numa certa época da minha meninice, para o desgosto que me causava o meu corpo coberto de perebas, que eu descascava e espremia e que se transformou até num prazer secreto, somente substituído mais tarde pelo da masturbação. E em Ipojuca quem era branco era da minha cor, a não ser as exceções dos padres alemães e mais duas ou três famílias que nos pareciam remanescentes de outra época ou de outra gente, ou os curaus alourados, os sararás de beiços estourados que vinham entregar o couro ao pêlo da cana e depois desapareciam. Eu ligava brancura à doença, à anemia, à morte, à branquidez dos cadáveres.

Via dizer que os latinos são morenos, e sabendo que português é língua latina, enxergava uma certa bastardia era nos que, sem serem morenos, falavam língua latina: língua e cor ligadas, como a cor da casca ao sabor da fruta.

Considerava-me pois muito bem enquadrado, e o mais preto, ou o mais branco, é quem tinha saído do armar.

Meu cabelo cacheado, alisado com brilhantina, acreditava bonito, e pensava que quando se elogiava a cor morena se elogiava precisamente a mim.

A descoberta de que não era branco não me causou o impacto que causou a um Lima Barreto, nem chegou mesmo a ser uma descoberta. Isso porque na Bahia, e numa época em que o Brasil já começava a não ter acanhamento de ser Brasil, de não ser um país da Europa ou os Estados Unidos. Passou-se assim: eu estava no andaime trabalhando num mural com o meu camarada e falávamos a respeito de um assunto qualquer, eu completamente despreocupado. Tanto que da conversa só me lembro quando ele disse: *"Tu? Tu és negro!"* Acho que a gente falava da proporção entre brancos e negros na arte brasileira, especialmente nas artes plásticas, que era a que a gente conhecia mais de perto, e eu me sentia isentado, quando nada por não poder me considerar um pintor: pintor era Di Cavalcanti, Cícero Dias, Tarsila do Amaral. Eu era um Zé sem ser pintor, nem branco, nem preto. Às vezes se discutia, numa roda, sobre mulher branca e mulher preta. Um dizia que o louro da mulher branca e loura o excitava, já outro só sabia deitar com negras.

Um preferia o corpo sinuoso da negra, outro a discrição de formas da branca, numa conversa que em geral não se chegava a nada, porque mulher de qualquer raça é bonita. Quanto à figura do homem, achávamos em geral mais bonito o negro, e de fato como figura solta na paisagem, aqueles pretos fincados na areia da praia, como o do desenho de Carybé que saiu na capa da revista da Civilização Brasileira, reduziam a afeminados ou grotescos os apolos, davids, hércules de toda a estatuária branca.

Estávamos os dois a sós. Sabia eu que ele amava a raça negra, a ponto de se sentir alienado em ser branco, por mais que isso lhe fosse eventualmente confortável. Não apenas o aspecto exterior do negro, mas o comportamento igualmente, o jeito de estar no mundo, que ele estimava. Quando me disse: "Tu? Tu és negro!", havia nele uma tristeza de alguma coisa que não se pode alcançar, como quem diz "Tu? Tu és feliz!", como quem diz: "recebeste de graça, e nem sequer sabias, uma coisa que eu tenho empenhado toda a minha vida para obter".

Eu nunca me havia ocupado com essa questão de cor. Considerava narcisismo aceitável nas mulheres. Quase não conheci meus avós, ou conheci mas sem observar por esse lado. Meu avô Cândido Miguel Teixeira Pinto (será que eu sou parente de Bento Teixeira Pinto?) era moreno de cabelos lisos, diria um índio, não fosse o rosto fino, o nariz aquilino. Minha avó Joquinha, Joana Graciana de Albuquerque Pinto, era mulata cor de canela, dos cabelos de escadinha, sempre amarrados num coque, o que fazia parecerem lisos. O pai do meu pai, Joaquim Pedro da Silva, ou melhor, Pedro Taveira, porque era morador do Engenho Taveira, uns mangues perto do Massangana de Joaquim Nabuco, embora a cara queimada pelo sol, que ele atravessou a vida pegado no cabo da enxada, possuía olhos claros e feições finas, cabelos finos, que se podia ver embora usasse raspados. Alto, esguio, o chapéu de palha de abas largas, como um bacalhau na vara. Quando me entendi de gente ele morava com uma preta retinta e gorda, Sá Zabé, mas que não era mãe de meu pai, morta esta, meu pai inda menino, se não me engano ao nascer. Minha mãe é morena do cabelo crespo, ondulado grosso, mas longe de pixaim.

Não julgava que se pesquisasse o passado para descobrir o rastro do negro (o um-dezesseis-avos, dos americanos), e continuei branco, a considerar que gente mais branca do que eu, na Bahia como em Ipojuca, era um fenômeno, uma novidade, e numa tal quantidade de nuances, não podia saber o limite exato entre ser preto ou ser branco. No entanto, apesar da suavidade com que o amigo me soprou no ouvido a palavra *negro,* qualquer referência à negritude em mim terá sido feita depois daquele dia, como quando escrevi, no capítulo *Bahia, baiana, baianá:* "Fumaça que saía do túmulo dos negros meus tataravós", do livro "Viagem de um jovem pintor à Bahia".

Minha mãe falava de negro como quem se agrada. Gostava de ver tanto uma negra saudável de dentes bonitos, um negro tirador de coco fantasiado em dias de carnaval, um negro de canela seca e calcanhar para trás, um negrinho gordo e corado metido em roupinha endomingada, como igualmente gabava o negro subido na escala social, doutor ou proprietário, embora não aceitasse que uma de suas filhas se casasse com ele. Considerava obrigação *limpar a raça,* clarear a pele, alisar o cabelo. Apesar de nunca lhe ter perguntado, sei que não se conformava com a minha rendição à cor mais tostada, que era uma questão de costume, era a cor que eu aprendi a ver, era a água que eu bebia. Com uma moça branca não me sentia à vontade, faltava-me essa disposição de agredir, de tomar como coisa minha, com medo *de rasgar a boca,* talvez por coincidir, hoje ou no passado, me terem incutido, a cor branca com a condição social mais elevada. E daí? – perguntará o leitor. Daí que qualquer administrador de Engenho pode mandar dar surra, capar, matar, mesmo hoje (1968), o atrevido, *pra exemplar, pra mostrar que inda tem homem.* Mesmo quando as barreiras se desmoronassem, bem sabia que a minha carne não iria nunca entrar naquela outra carne, sabia que aqueles seios não tinham sido feitos para eu pegar com as minhas mãos, talvez por ter aprendido ainda por cima a desejá-los com nojo de mim mesmo nas estampas da Virgem Santíssima, me achando baixo, me achando sujo, me achando, quem sabe, negro.

A palavra ternura para mim tem cor morena, como o calor que sentia em torno de mim. Desde o moreno pálido como o meu até o castanho entrando pelo preto. Um nariz grosso, uma boca de beiços grossos. Mas negra pura mesmo, negra joão, eu não via em proporção necessária a educar o meu gosto por elas. Não sabia antes desenhar uma negra a não ser como escrachamento da branca: uma branca de venta de parracha, de pé de bater banha. Na Bahia foi que vi surgir a deusa negra quebrando, como a um vaso imprestável, a sua caricatura instalada dentro de mim por séculos de dominação branca. O entusiasmo foi tão grande que logo em seguida seria preciso nada menos que me desvendassem para que eu pudesse apreciar, a beleza de outro tipo de mulher que não carregasse em cima de si aquele dá-e-toma, aquele brilho da pele, a pimenta-do-reino grudada no cangote roliço, aquele *renque,* as nuances de roxo, de terras, o cheiro, a cintura lisa, o corpo selado, o bamboleio das formas, aquele tipo de encaixe de ombros com o pescoço, dos braços no tronco, das pernas que continuam o corpo bipartido sem interrupção, e no lugar da buceta uma sapota cascuda, rachada, escorrendo mel.

Quando o amigo disse: "Tu? tu és negro!", eu pensei em minha mãe. Mais uma morte para ela, embora ela tomasse aquilo, na certa, como desaforo.

catas, nos "tropicalismos", no nefando kitsch, como tantos outros artistas brasileiros.

Gostaria de citar um trecho escrito pelo crítico Mário Pedrosa para o catálogo da minha exposição individual na Galeria Bonino, realizada em julho de 1967, no Rio: "Há algo de antropofágico na sua arte no sentido oswaldiano – ser produto de deglutições culturais. Ao transmudar fetiches em imagens e signos litúrgicos em signos abstratos plásticos, Valentim os desenraíza de seu terreiro e carregando-os de mais a mais de uma semântica própria, os leva ao campo da representação por assim dizer emblemática, ou numa heráldica, como disse o professor Giulio Carlo Argan (Itália, 1965). Nessa representação os signos ganham em universalidade significativa o que perdem em carga original mágico-mística.

O artista projeta mesmo abandonando também a fatalidade da tela, organiza seus signos no espaço, talhados como emblemas, brasões, broquéis, estandartes, barandões de uma insólita procissão talvez de um misticismo religioso sem igreja, sem dogmas, a não ser a eterna crença nas raças e nos povos oprimidos no advento do milênio, na fraternidade das raças, na ascensão do homem."

Concluindo: A Arte Brasileira só poderá ser um produto poético autêntico quando resultado de sincretismos, de aculturações sígnicas (semiótica/semiologia não verbal) das culturas formadoras da nossa nacionalidade de base (branco-luso-negro-índio) acrescidas com a contribuição das culturas mais recentes trazidas pelos diferentes povos de outras nações e que, aqui nesse espaço Brasil-Continente comum a todos, se misturam criando um sistema de brasilidade cultural de caráter singular, de rito, mito e ritmo que sejam inconfundíveis apesar da famigerada Aldeia-Global. O fundamental é assumir a nossa identidade de povo em termos de Nação.

Janeiro 1976.

Manifesto ainda que tardio

Rubem Valentim

Minha linguagem plástico-visual-signográfica está ligada aos valores míticos profundos de uma cultura afro-brasileira (mestiça-animista-fetichista). Com o peso da Bahia sobre mim – a cultura vivenciada; com o sangue negro nas veias – o atavismo; com os olhos abertos para o que se faz no mundo – a contemporaneidade; criando os meus signos-símbolos procuro transformar em linguagem visual o mundo encantado, mágico, provavelmente místico que flui continuamente dentro de mim. O substrato vem da terra, sendo eu tão ligado ao complexo cultural da Bahia: cidade produto de uma grande síntese coletiva que se traduz na fusão de elementos étnicos e culturais de origem européia, africana e ameríndia. Partindo desses dados pessoais e regionais, busco uma linguagem poética, contemporânea universal, para expressar-me plasticamente. Um caminho voltado para a realidade cultural profunda do Brasil – para suas raízes – mas sem desconhecer ou ignorar tudo o que se faz no mundo, sendo isso por certo impossível com os meios de comunicação de que já dispomos, é o caminho, a difícil via para a criação de uma autêntica linguagem brasileira de arte. Linguagem plástico-vérbico-visual-sonora. Linguagem plurissensorial: O sentir Brasileiro.

Uma linguagem universal, mas de caráter brasileiro com elementos sígnicos (não verbais) de diferenciação das várias, complexas e criadoras tendências artísticas estrangeiras. Favorável ao intercâmbio cultural intensivo entre todos os povos e nações do mundo; consciente de que as influências são inevitáveis, necessárias, benéficas quando elas são vivas, criadoras, sou entretanto contra o colonialismo cultural sistemático e o servilismo ou subserviência incondicional aos padrões ou moldes vindos de fora.

A arte é um produto poético cuja existência desafia o tempo e por isso liberta o homem. Isso me afeta de uma maneira total porque sou um indivíduo tremendamente inquieto e substancialmente emotivo. Talvez, precisamente por isso busco ávido na linguagem plástica visual que uso, uma ordem sensível, contida, estruturada. A geometria é um meio. Procuro a claridade, a luz da luz. A arte é tanto uma arma poética para lutar contra a violência, como um exercício de liberdade contra as forças repressivas: o verdadeiro criador é um ser que vive dialeticamente entre a repressão e a liberdade.

O tempo é a minha grande preocupação – uma das minhas angústias é ver chegar o tempo final sem poder realizar tudo o que imaginei. Se nasce em conflito com o mundo, ou o enfrentamos e o deglutimos, ou perecemos. Creio que os artistas ou Sensitivos, obviamente resultam disso e da maneira específica como reagem, criam essa coisa que se convencionou chamar arte – ou como querem atualmente, anti-arte, resulta o mesmo – e desafiam o tempo, este sua maior preocupação já que o vêem fluir, ir-se embora, aproximar-se a morte. Sentindo na carne uma triste solidão, fiz do fazer minha salvação. Artista liberto, libertador, faço meus exercícios plástico-visuais, lutando com todas as minhas forças para ser mais humano, mais tolerante em esta época de insólita violência.

Tudo o que foi dito acima é o meu pensamento há cerca de 25 anos. Hoje vejo com satisfação que artistas criadores maduros e jovens inquietos voltam-se, buscam, tomam consciência mais profunda da cultura de base, das raízes culturais da Nação Brasileira. Esse mundo mítico e místico, poético, às vezes ingênuo, puro e profundo porque entranhado nas origens do ser brasileiro. Transpor criando, no plano de linguagem e dar o salto para o universal, para a contemporaneidade de toda essa Poética, sem se recorrer a intelectualismos estéreis, é que é o X do Problema.

A iconologia afro-ameríndia-nordestina-brasileira está viva. É uma imensa fonte – tão grande quanto o Brasil – e devemos nela beber com lucidez e grande amor. Porque perigos existem: como o modismo; as atitudes inconseqüentes, inautênticas; os diluidores com mais ou menos talento, mais ou menos honestidade, pouca ou muita habilidade, sendo que os mais habilidosos e vazios são os mais danosos porque geradores de equívocos; as violentações caricatas do folclore e do genuíno; as famigeradas "estilizações" provincianas e o fácil pitoresco que levam a um subkitsch tropicalizado e ao efetivismo subdesenvolvido.

Atualmente a minha arte busca o Espaço: a rua, a estrada, a Praça – os conjuntos arquitetônico-urbanísticos. Ainda sou pela síntese das artes: caminho para a humanização das comunidades. Integração arte-ecologia-urbano-arquitetural. Como poderei realizar isso? Deixo a pergunta, cuja resposta poderá ficar somente em protótipos.

Intuindo o meu caminho entre o popular e o erudito, a fonte e o refinamento – e depois de haver feito algumas composições, já bastante disciplinadas, com ex-votos, passei a ver nos instrumentos simbólicos, nas ferramentas do candomblé, nos abebês, nos paxorôs, nos oxés, um tipo de "fala", uma poética visual brasileira capaz de configurar e sintetizar adequadamente todo o núcleo de meu interesse como artista. O que eu queria e continuo querendo é estabelecer um "design" (que chamo RISCADURA BRASILEIRA), uma estrutura apta a revelar a nossa realidade – a minha, pelo menos – em termos de ordem sensível. Isso se tornou claro por volta de 1955-56 quando pintei os primeiros trabalhos da seqüência que até hoje, com todos os novos segmentos, continua se desdobrando.

Não pertencendo ou me filiando a nenhum dos movimentos ou correntes artísticas das muitas que surgiram e surgem no estrangeiro e aqui chegavam e chegam e são mais ou menos diluídas – tenho a impressão de que criei e construí uma estrutura totêmica, um ritmo, uma simetria, uma emblemática, uma heráldica, um hieratismo, uma SEMIÓTICA/SEMIOLOGIA NÃO VERBAL, VISÍVEL. Isso tudo partindo das formas vivas da "fala" não verbal do nosso povo, de uma poética visual brasileira, da iconologia afro-ameríndia-nordestina. Enquanto muitos dos nossos artistas criadores se voltavam para os ismos internacionais, cosmopolitas, eu defendia (nem sempre compreendido ou ouvido) uma tomada de consciência cultural da Nação Brasileira, do Povo Brasileiro. Eu defendia e falava sobre a Cultura do Nordeste, sobre Cultura do Índio, a Cultura Negra (e mulata, mestiça e cabocla), eu defendia o barroco como um produto da nossa criatividade mulata, eu defendia um sentir brasileiro manifestado nas carrancas do Rio São Francisco, nos ex-votos, na cerâmica popular, nos signos litúrgicos dos rituais afro-brasileiros, na xilogravura de cordel, nos humildes e inventivos brinquedos populares. Achava e continuo achando que o Brasil tem de fazer uma arte mestiça como a do Aleijadinho, como a dos santeiros e ferreiros da Bahia. Reconheço que sou um obcecado por uma cultura genuinamente brasileira, apesar da famigerada Aldeia-Global. Eu não nasci na Europa (óbvio), não tive educação européia. Não sou punhos de renda, não nasci para ser diplomata. Não sou bem nascido, pelo contrário, sou um homem áspero, agressivo, sou um homem desesperado que procura a Divindade, o Ser dos Seres. Assim o que eu tinha para me apegar era o Brasil.

Minha arte tem um sentido monumental intrínseco. Vem do rito, da festa. Busca as raízes e poderia reencontrá-las no espaço, como uma espécie de ressocialização da arte, pertencendo ao povo. É a mesma monumentalidade dos totens, ponto de referência de toda a tribo. Meus relevos e objetos pedem fundamentalmente o espaço. Gostaria de integrá-los em espaços urbanísticos, arquitetônicos, paisagísticos.

Meu pensamento sempre foi resultado de uma consciência de terra, de povo. Eu venho pregando há muitos anos contra o colonialismo cultural, contra a aceitação passiva, sem nenhuma análise crítica, das fórmulas que nos vêm do Exterior – em revistas, bienais, etc. E a favor de um caminho voltado para as profundezas do ser brasileiro, suas raízes, seu sentir. A arte não é apanágio de nenhum povo, é um produto biológico vital.

Eu acho que a nação brasileira continua. Por isso trato sempre em termos de povo brasileiro. Estou consciente de que os sistemas políticos passam, os problemas econômicos são substituídos por outros, a dialética da existência é um fato. Portanto, essas coisas são efêmeras se nós as encaramos em termos de perenidade de povo, de continuidade de Nação, de continuidade histórica, no tempo e no espaço. Como dizia Rui Barbosa (a citação não é literal), um povo pode ser dominado economicamente, o seu território pode até ser ocupado e conquistado pelas armas. Mas o que ele não pode fazer é entregar a sua alma, seu sentir, sua poética, sua razão de ser. Se isto acontecer ele deixará de existir historicamente como Nação, como povo. Assim eu acho que no Brasil, hoje, temos de defender nossa alma. É o que faço, transpondo todo este sentir, esta poética, para uma linguagem contemporânea, evitando cair nas coisas cari-

No Brasil quem escapou de preto é branco, como sempre ouvi dizer. Uma das satisfações que sempre tive foi a de, no meio de branco, passar por branco, e no meio de preto, por preto. Para qualquer um tenho *defunto ladrão*.

Quem seria ele, o último negro puro que entrou na minha composição? Quando e como, em que situação, começou essa mistura de que sou um dos frutos? Teria sido um marinheiro bêbado a acossar uma negrinha no porão do navio negreiro? Ou um capanga que descabaçou uma negrinha dentro das canas?

Teria sido uma negra bonita, uma Fulô, dessas que enlouqueciam as senhoras de ciúme e eram mandadas ao açoite, ou mesmo mandadas assassinar pela patroa? Ou teria sido um simples divertimento de um patrãozinho se exercitando nas crias? Qual teria sido o meu último avô preto? Não sei por que imagino-o ferreiro numa tenda na África, catando pedaços de ferro no chão de areia preta em torno da forja e transformando-os em instrumentos de cortar, de cavar. Sinto o seu suor escorrer do meu sovaco quando me ocupo com uma escultura ou um quadro, a sua paciência a me fornecer meios de suportar as oito horas de trabalho numa mesa de desenho de repartição pública. Vejo os seus olhos olhando de dentro dos meus, reflexos verdes de folhas, vermelhos de ferro em brasa. Queima em meus lábios a sede inextinguível dos peitos que ele chupava. Ele está aqui quando olho para um cachorro e flagro no olhar do cachorro o mesmo meu e sinto que sou canino, ou olho para um boi e sinto que sou ruminante, e quando eu sinto que sou do mato, que sou da noite no mato, quando eu sinto vontade de esfolar um bicho e esticar-lhe o couro na boca do pau oco e bater, bater, bater.

Quando eu peguei pela primeira vez num atabaque ou num chocalho, foi como se tivesse pegado no que era meu. Não contei as batidas, não marquei os espaços, não observei como se batia nem como se segurava o instrumento. Lembrava-me das toadas e o couro ou o ferro falavam sem que eu soubesse onde minhas mãos tinham ido buscar tal experiência. Dentre os santos do candomblé eu compreendi de imediato, só pelo toque, a brutalidade visceral, a selvageria e desperdício de xangô, enquanto omolu era rude porque sofria. As pessoas para mim são oxalás, são oxuns, e sem querer vejo ossães e exus entre os meninos da vizinhança. No cajueiro defronte da minha casa vi um oxosse engalhado disfarçado em cervo. Derrubei o cajueiro para retirá-lo, minha primeira escultura. Uma porção de gostos me ficaram gravados de ideal de vida perto da natureza sem querer corrigi-la. Uma profunda incapacidade de seguir raciocínios, de estruturar, de ser lógico, uma inclinação à enxó e ao ferro batido, ao charuto enrolado à mão nas coxas das negras charuteiras (daí talvez o inebriante cheiro), ao mel de abelha, à banana, aos mingaus, às papas, aos angus e acaçás. Temor a compromissos. Incapacidade de me sentir europeu ou latino-americano, ou mesmo sertanejo ou agrestino: sou mesmo da bagaceira, de ter senhor, de fugir para o quilombo, de roubar mel e ir para o tronco. Tenho medo de fardado, tenho medo de rico, tenho medo de lei, tenho medo de doutor.

*Publicado originalmente em *Bem Dentro 3.º livro de viagem*. Recife S.c.p., 1968. págs. 21-6.

439. *José Medeiros,* Índio yawalapiti, Expedição Roncador-Xingu, 1949.
440. *José Medeiros*, Iaôs, Candomblé, Bahia, 1957



439

Olhar Fotográfico em preto e branco

Stefania Bril

São muitos, ótimos profissionais. Só alguns deles aqui esboçados, donos de um olhar fotográfico negro, mulato. Seria diferente? Não acredito. Quem sabe, mais suave, mais aconchegante no retratar da sua gente. Como se fosse família – diz Walter Firmo. Mas a "família", para muitos ultrapassa a cor. A família são gente. Simples.

São fotógrafos que usam a câmera não como arma, mas como ponte. Para criar os laços, para dar um apoio. Para enxergar e fazer com que os outros enxerguem melhor o mundo. O mundo imenso que se estende aqui por perto. É só saber ver.

José Medeiros, um grande fotorepórter e fotógrafo de cinema também. Um longo aprendizado começando nos anos cinqüenta no "O Cruzeiro". Olhar sorridente e aguçado. Olhar atento e curioso. Surpreende os encontros insólitos: o homem, corpo nu e a máquina, couraçada. O ontem e o amanhã, na mesma imagem. Dono de um olhar que se deixa levar pelo ritmo envolvente de um candomblé de olhos cerrados. E sobretudo dono de um olhar luminoso. Até as sombras parecem portadoras de uma luminosidade densa que se encaracola nos cabelos, que faz brilhar a pele: tanto faz se preta ou branca. A luz é a sua paixão. E o homem também.

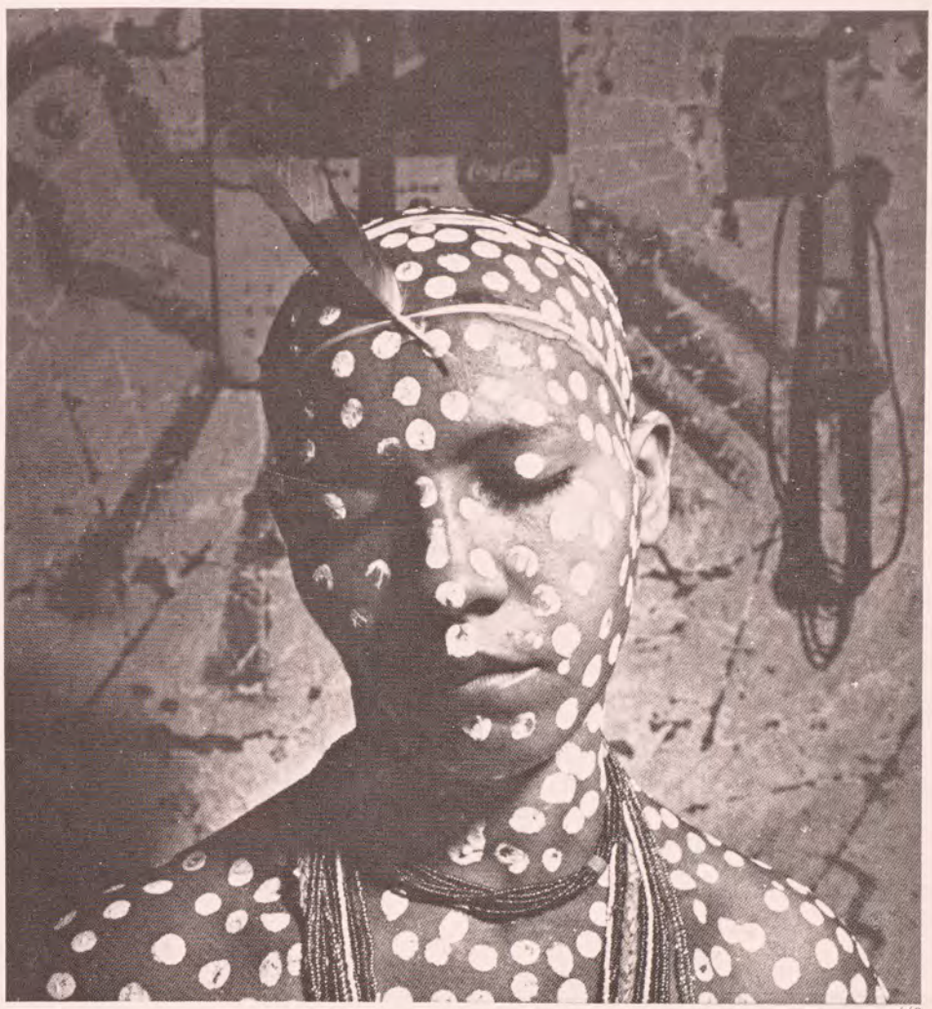
Januario Garcia, altão, personalidade forte, mas discreta. Bem em frente da multidão, no entanto invisível. Porque é um deles, então passa despercebido, e... todos ficam à vontade. Ele e... os outros. Não posam (só alguns se dão conta da presença da câmera e esboçam um sorriso, tímido). O resto, a multidão de todas as cores (em preto e branco), de todos os matizes não representa. Olha lá longe, indiferente à presença do fotógrafo. Multidão que, apesar de urbana (é Salvador, Pelourinho) cheira sol, mar, terra; multidão feita de músculos soltos num abandono latente. Multidão forte.

Ary Candido conta um caso de amor. Eterno. As mãos não olham a câmera. Nem o rosto. Mergulhados num abraço amoroso feito de segurança e ternura. É amor materno, luminoso. É o gesto que se deixa levar pelo abandono confiante, é a luz negra que se enrola nos cabelos e a outra, que alvejada escapa da palma da mão e irradia sobre a imagem. E é a luz de olhar que alheio à presença do fotógrafo mergulha dentro. Amoroso.

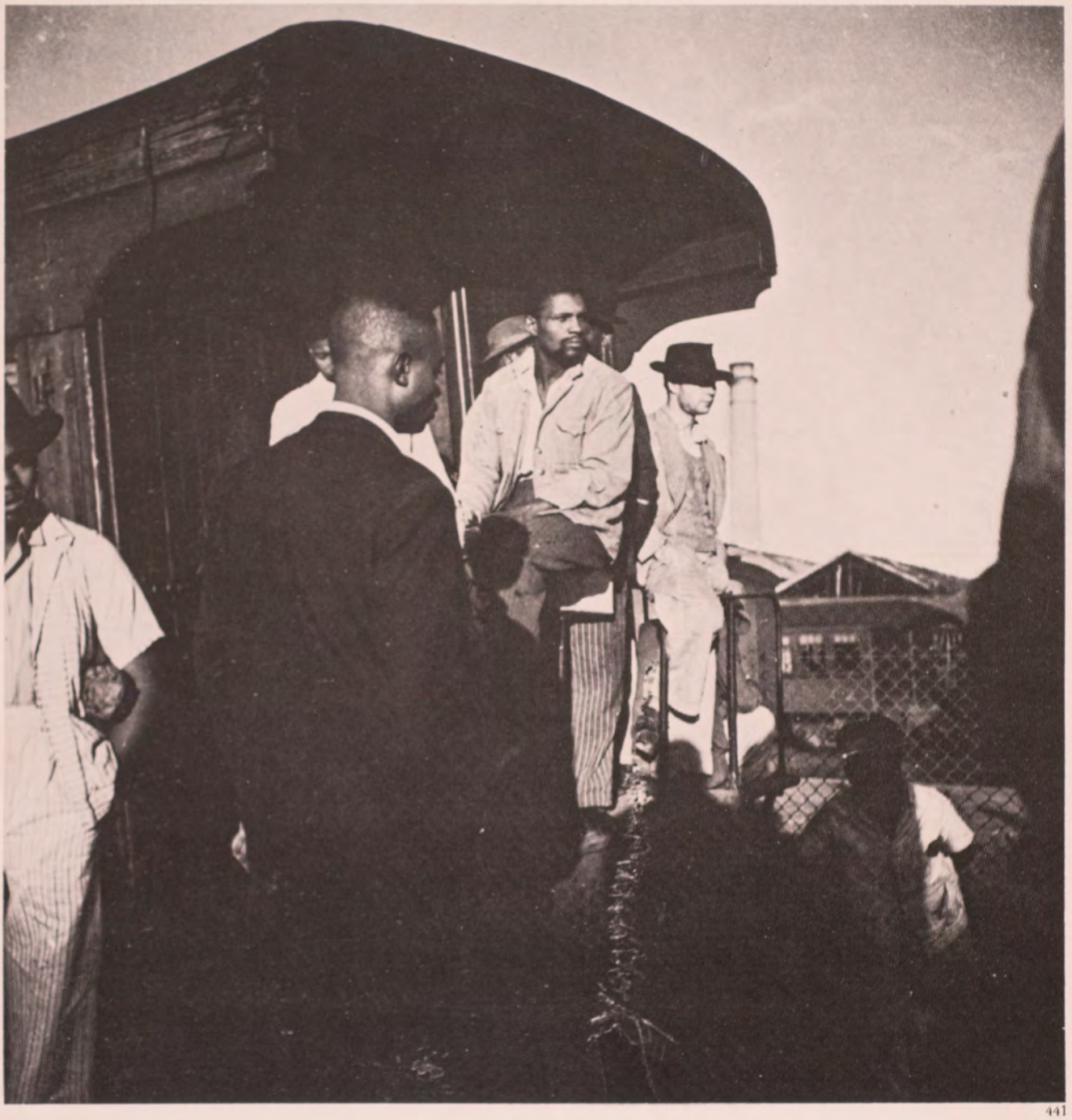
Será o sorriso nascido de dois lados da câmera que cria esta intimidade? Você sente que o fotógrafo está "em casa", e os fotografados também. À vontade, cúmplices. Os braços longos, os dedos finos e o olhar doce de Luis Paulo parecem tocar suavemente os retratados. Ele fotografa com corpo, gesto (alguém falou que o ato de fotografar não é gestual? Engano puro), e olhar. É ele que manda a sua câmera a perceber a espuma do cabelo branco, o alvejado da camisa engomada e o desafio zombador, amigo. O resto é sorriso, só.

Walter Firmo sempre fotografava o seu povo. O povo de seu pai. Mulato, negro, tanto faz. Captar a negritude. No começo era de maneira inconsciente, subliminar. Quase no nível da pele. Fotografia feita pelos poros. Depois, assumiu, consciente. Quis tornar eterna a suavidade e a simplicidade dos "seus": desconhecidos e conhecidos: Pixinguinha, Clementina de Jesus desfilaram diante da sua câmera, amigos. E noivas também, eram tantas. Já faz tempo, nos anos cinqüenta. É preciso ser dono de um olhar apurado e penetrante para captar as "correspondências" entre as personagens. Posturas iguais, como se fossem espelhadas. A da senhora branca (será madrinha?) e a da noiva negra. Os braços cingidos com luvas brancas acetinadas. Os braços negros: o negro da pele e o do braço branco que se cobre do pano preto para acompanhar a negritude da afilhada. Transparência e opacidade. Cumplicidade que envolve as pessoas dentro e fora da imagem: o fotógrafo e o fotografado.

Os que retratam e os retratados, cúmplices espelharam-se dentro das imagens. Primeiro domaram a máquina. Parece que seguiram os rastros do grande fotógrafo negro norte-americano James van der Zee. "Às vezes – confessa – a máquina, teimosa, não queria seguir o meu olhar". Então, ele sussurrava na sua orelha. O quê? Não sei (pensando bem, onde mesmo se encontra o ouvido da câmera? Será que lá perto do disparador?) Sei que conseguia convencê-la a ver não só mecanicamente, mas a sentir também. É isso que conseguem também nossos fotógrafos. A máquina domada, dócil e doce, abraçando a sua gente. Com ternura.



440



441

441. *José Medeiros*, Trem chegando na Leopoldina por volta das cinco da tarde, Rio de Janeiro, 1950



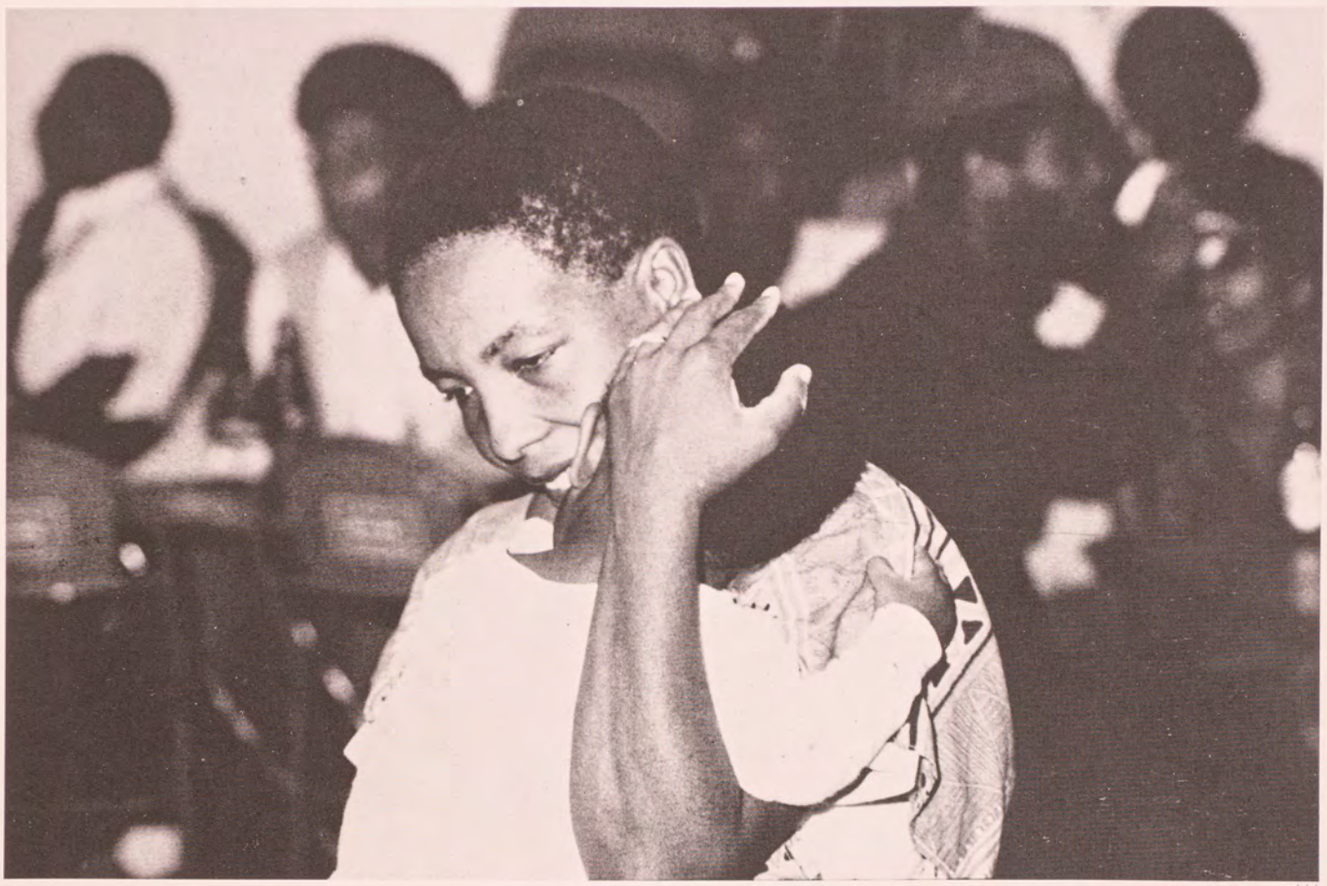
442

442. *Walter Firmo*, Sem título
443. *Walter Firmo*, Sem título



443

444. *Ary Cândido*, Sem título
445. *Ary Cândido*, Sem título



444



445



446

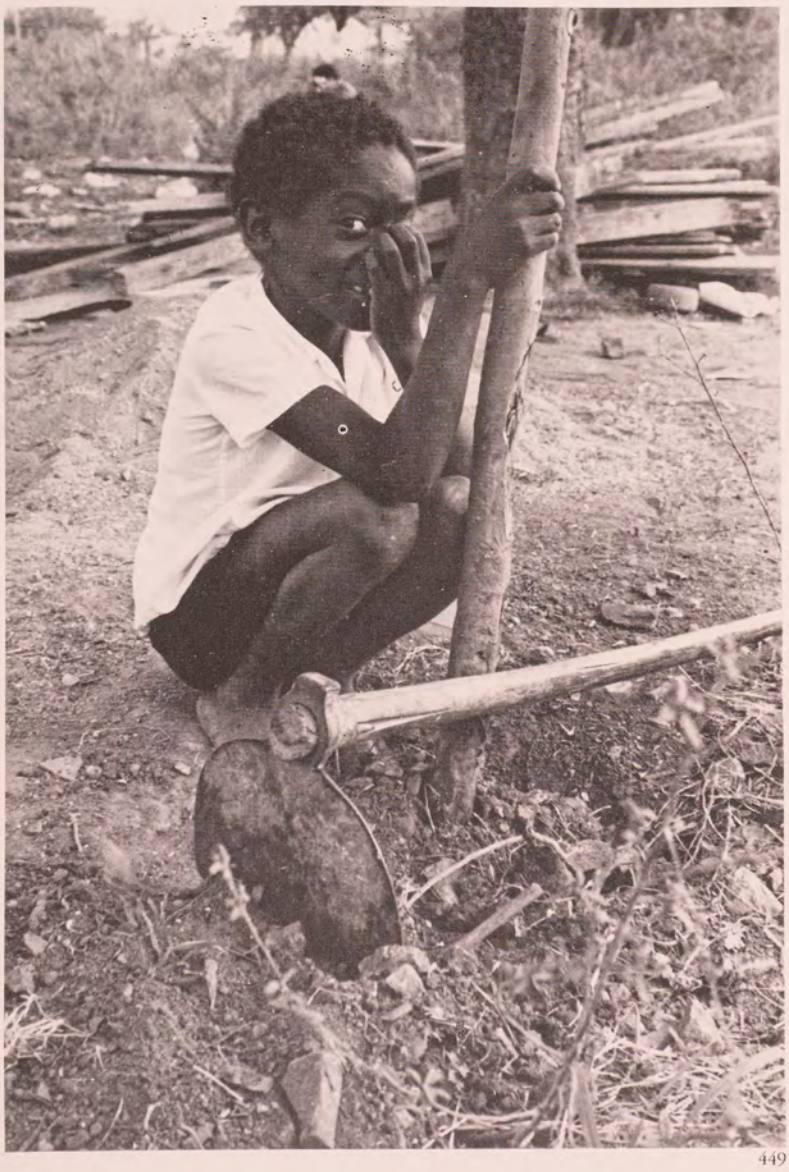


447

446. *Januário Garcia*, Ensaio fotográfico
447. *Januário Garcia*, Ensaio fotográfico



448



449

448. *Luís Paulo*, Sem título
449. *Luís Paulo*, Sem título

A Mão do Negro na Música Erudita Brasileira

Claver Filho

1. Charamelas e solfistas

A suavidade dengosa e açucarada dos negros – a que se refere Sérgio Buarque de Holanda em seu livro *Raízes do Brasil* – já estava se introduzindo nas esferas da vida brasileira do século XVI. Os jesuítas, que se inclinavam bem mais para a catequese do índio, não conseguiam dar valor igual às três raças dominantes na Colônia, deixando o negro em plano secundário, sem prever que será exatamente o negro quem vai dominar, pelo menos durante dois séculos, as diversas áreas da vida musical, e não o índio.

Já era costume, no início do século XVII, oferecer música como distração nas fazendas, luxo de certos grandes senhores, que tinham a seu serviço treinados corpos musicais. Bom exemplo vem contado em *Voyage, seconde partie,* em que, chegando à Bahia a 8 de agosto de 1610 proveniente de Goa, a bordo da barcaça *Nossa Senhora de Jesus,* o aventureiro François Pyrard de Laval anotou detalhes acerca dos costumes musicais, ressaltando ter visto em domingos e dias santos, ruas e praças de Salvador, Bahia, cheias de "escravos africanos, homens e mulheres dançando e folgando com permissão dos seus senhores". No interior da Bahia, encontrou escolas de música fundadas conforme os costumes dos grão-duques da Europa, além de encontrar Baltasar de Aragão, fidaldo português conhecido como *Bângala* que, com uma fortuna que subia ano após ano com o lucro do açúcar, mantinha coro e grupo instrumental composto de 20 a 30 negros que faziam música dia e noite, regidos por um francês de Provence, próxima de Marseille, que, por sua vez, tocava vários instrumentos (1).

Mesmo no período dominado pelos holandeses, não havia festa em Recife, Pernambuco, principalmente de cunho religioso, que não contasse com as charamelas que se colocavam próximas das portas das igrejas e capelas executando um repertório que não chegou até nossos dias. Naqueles dias, senhor de grandes posses, João Fernandes Vieira mantinha, para a sua igreja do engenho São João da Várzea, músicos cuidadosamente escolhidos e organizados numa capela composta de vários instrumentos e ternos de charamela, além de numerosos cantores cuidadosamente escolhidos. O esplendor de suas festas fazia acintosa frente ao calvinismo holandês. Procissões, te-deuns e missas solenes eram acontecimentos comuns. Com o endurecimento das relações entre holandeses e os da terra, alterando fortemente o comportamento de senhores poderosos do porte de Fernandes Vieira, e sendo necessária a luta pela liberdade, o próprio Vieira liderou a guerra, prometendo a alforria a seus numerosos escravos, se estes lutassem. E houve luta encarniçada, acompanhada de músicos tocando flautas, fomonos, buzinas, charamelas, trombetas e diversos tipos de tambores, como podemos ler na crônica do pe. mestre fr. Manoel Calado. Outro cronista da época também conta a musicaria feita para incentivar a guerra e para celebrar as vitórias, acrescentando à relação de instrumentos: ganzá, marimba e sanza – com suas numerosas láminas metálicas – além dos instrumentos europeus. Por ocasião da festa do nascimento de Nossa Senhora, a 8 de setembro, João Fernandes Vieira interrompeu as lutas, para dar ação de graças pelas vitórias alcançadas contra os holandeses. Na Várzea houve missa cantada a três coros (12 vozes) com instrumentos diversos. Terminada a missa, na procissão em que se conduziu a imagem da Virgem à Igreja de São João Batista, os músicos iam cantando salmos e motetes a várias vozes, conforme o costume. A maior parte dos seus cantores era constituída de negros.

Charamelas, charameleiros, choromeleyros ou xoromeleiros, que uma vez o musicólogo pe. Jaime C. Diniz citou como possível especialidade de africanos, escravos ou libertos, podem "tratar-se seguramente de uma herança direta da cultura portuguesa, implantada no nordeste brasileiro já desde remotas eras, inclusive no meio indígena". (2) Sem dúvida alguma, a tradição das serenatas era alimentada pelos charameleiros que tanto percorriam as ruas, como atuavam na casa grande das fazendas. Curt Lange é de opinião que a música de tais conjuntos não podia ser apenas de caráter popular; para ele, os charameleiros, pelas exigências das ocasiões a que eram solicitados a atuar, deviam ter nível artístico, para o que era imprescindível o domínio da leitura musical. "Não estamos longe, indo por este caminho – escreve ele – de explicar com claridade que o conhecimento da literatura musical erudita chegava facilmente aos ouvidos do povo por uma classe que representa a ponte para a formação do mulatismo em música, que foi característica no Brasil..." (3)

Os charameleiros eram conjuntos em que dominavam os instrumentos de sopro, formas e timbres variados. Um conjunto assim chamado podia ter também percussão, pois notícias da época dão a idéia de aerofones e membranofones atuando juntos. A base residia nos conjuntos musicais quinhentistas europeus cuja formação jamais era fixa. Mas não podemos eliminar a possibilidade de os charameleiros utilizarem repertório próprio. Conjuntos musicais de cidade, de engenhos, eram muitos, como o de *Bângala* e de João Fernandes Vieira, aumentavam a ostentação musical, não somente nos dois primeiros séculos da Colônia, mas até depois. Gilberto Freyre comenta o assunto: "No engenho Manjope, em Pernambuco – por muito tempo de uns Carneiros da Cunha que acabaram Barões de Vera Cruz – houve não só banda de negros, mas circo de cavalinhos em que os escravos faziam de palhaços e acrobatas"; ou então: "alguns plantadores brasileiros é como se imitassem os reis de outro tempo: tinham os seus bufões particulares e os seus jograis; às vezes mantinham mesmo palhaços e acrobatas, além de uma banda de música do engenho composta de negros". (4)

No Pará, o negro, escravo, trabalhador polivalente, "aprendeu a música do europeu para ser cantor e instrumentista nas suas capelas.

(1)-LAVAL, François Pyrard, de. *Voyage, seconde partie*, págs. 563/4, Paris, 1615.
(2)-DINIZ, Pe. Jaime C. *Músicos pernambucanos do passado*, Univ. Fed. de Pernambuco, II, pág. 28
(3)-LANGE, Francisco Curt. *A organização musical durante o período colonial brasileiro*. Separata do vol. IV das Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, Univ. de Coimbra, 1966, pág. 351.
(4)-FREYRE, Gilberto. *Obra escolhida*. Ed. Nova Aguilar S/A, 1977, págs. 374 e 819.

Alguns senhores rurais chegaram ao requinte, como aconteceu no nordeste, de formarem conjuntos musicais, instrumentais e corais, com seus escravos", conta Vicente Salles. Com a expansão do comércio na Amazônia, a música teve seu lucro. Índios e negros passaram a tocar instrumentos europeus: violas, violinos, gaitas, pífanos ou flautas, cornetins, charamelas, órgão e cravo. Visitando as aldeias do Pará, em 1662, o governador e capitão Rui Vaz de Siqueira levou consigo "um tambor e um terço de charameleiros para tocarem pela madrugada, jantar e ceia". (5)

Com o recebimento de levas cada vez maiores de negros, houve maior número de conjuntos instrumentais de escravos no Pará. Por ocasião da elevação de Maria I ao trono português, Belém teve suas comemorações, em 21 de setembro de 1777, presididas pelo governador João Pereira Caldas, que contaram com a presença de uma orquestra de formação muito estranha, composta de 13 integrantes, todos escravos negros, vestidos de azul e escarlate, galões de seda e barretes na cabeça; havia um timpanista, 6 trompistas, 2 violinistas, 2 flautistas e 2 clarins.

Percorrendo as terras de seu bispado no Pará, D. Fr. Caetano Brandão ficou impressionado com a musicalidade e a formação musical da região. Um coro infantil da vila de Monforte da Ilha do Marajó cantou um *Tantum ergo* com vozes que o prelado achou lindíssimas. Duas pretinhas chamaram singularmente sua atenção, pela beleza de sua voz, como integrantes do coro da fazenda dos mercedários na entrada do rio Arari. Músicas mais simples foram ouvidas em outro sítio dos mercedários, na voz de escravos e escravas escuros. Em alguns lugares, apreciou belas execuções de música polifônica. Na casa do mestre de campo João Morais Bittencourt, constatou franco cultivo de música vocal e instrumental, ficando francamente impressionado com a voz de uma mulata que contava uns cinqüenta anos.

Como centro administrativo do país, à época, e por isso mais fiel às tradições portuguesas, a Bahia, com o corpo oficial de músicos do bispado e a música executada pelos próprios monges em seus numerosos conventos, foi prejudicada no desenvolvimento do mulatismo na música, esse fenômeno que teve amplo desenvolvimento em Pernambuco e foi atingir seu momento máximo em Minas Gerais. Nos bispados, conventos e santas casas de misericórdia, os cargos musicais raramente eram entregues a mulatos ou negros, mas a "limpos de sangue" – brancos sem antecedentes africanos ou judeus. Exceção foi feita a José Maurício Nunes Garcia, no Rio de Janeiro, embora este padre-mestre tenha sido muito prejudicado pelos músicos que vieram por força da corte portuguesa, então no Brasil.

O filho do português e da negra muito cedo demonstrou habilidade para as artes, incluindo aí a música. Acrescente-se a isso o tamanho considerável do Brasil diante das exigências do Conselho Ultramarino para com a música em todas as vilas brasileiras e em relação ao número de portugueses que se achavam em condições de ocupar postos solicitados para a música. E então, adveio o mulatismo principalmente pela insuficiência de cantores, instrumentistas e compositores, no momento em que o português, na Colônia, e em menor número, viu-se mais inclinado para o comércio e, depois, movido pela preocupação de um enriquecimento rápido que culminou na exploração das jazidas de Minas Gerais. O lugar do músico português, no meio do povo, foi pouco a pouco sendo preenchido pelos mulatos, antes mesmo que Maurício de Nassau governasse o Recife, para decepção dos jesuítas, que viram murchar gradativamente a música que implantaram entre os índios.

A música desempenhou papel relevante como parte do esplendor das festas, quando as freguesias já eram numerosas, como também as irmandades religiosas. A tradição era favorável e a política dos colonizadores permitia o profissionalismo musical religioso, como também a continuação e expansão dos movimentos diretamente ligados ao povo, num ambiente em que era fácil e feliz a convivência do sacro e profano, do erudito e o popular, num aproveitamento da forte herança ibérica. E havia as serenatas de personalidades abastadas, com seus *solfistas* negros que atuavam em conjuntos, utilizando instrumentos europeus e um repertório que as pesquisas até agora não puderam definir.

2. Os mestres pernambucanos

Foram numerosos os músicos pernambucanos de origem africana. Aqui citaremos apenas alguns dos mais importantes compositores e regentes.

Jerônimo de Souza Pereira é citado na *Suma triunfal da nova e grande celebridade do glorioso e invicto martyr São Gonçalo Garcia,* impressa em Lisboa em 1753 e escrita por fr. Manoel da Madre de Deus, como responsável pela música das *vésperas* em honra de São Gonçalo Garcia, em 10 de setembro de 1745. Mestre-de-capela de Recife, atuava na capela da Igreja do Corpo Santo, onde, à época, se fazia algo da melhor música da cidade: alguns dias antes das citadas *vésperas*, no dia 30 de agosto, saíram os irmãos pelas ruas mais importantes da cidade, revestidos de opas, precedidos de dois ternos de charamelas e oboés, "com cuja harmonia, e suavidade se incitava a popular devoção, de que resultou uma numerosa quantia" – conforme o cronista. Naquelas *vésperas*, houve "confusão de cascavéis, clarins, trompas, charamelas, e atabales". Para a procissão, dois "suavíssimos ternos de charamelas precediam toda a luzida comitiva", com notáveis cantores – "dois sonoros Orfeus, que com suave melodia cantavam os devidos louvores". Acrescentem-se ainda outros instrumentos como violas, pandeiros, marimbas, flautas... Dizia-se também que, louvando S. Gonçalo, atuavam alternadamente vários coros de música, com charamelas, trompas, atabales e trombetas.

Documentos consultados pelo pe. Jaime Diniz apontam atividade musical de Jerônimo de Souza Pereira já em 1731, na Irmandade de Nossa Senhora do Livramento, sendo responsável pela atuação de nove coros (36 vozes) que participaram da Procissão de Cinzas da Ordem Terceira de São Francisco. Na segunda metade do século, Jerônimo é mestre-de-capela da Irmandade do Senhor Bom Jesus das Portas, de 1753 até em torno de 1764. Em 1774, a direção da música da dita Irmandade está com outro pernambucano, Antônio Pereira de Deus. (6)

Filipe Benício Barboza foi harpista e professor de música. Nasceu em Recife a 23 de agosto de 1722. Exímio improvisador em poesia, também participou da festa de São Gonçalo Garcia, em 1745. Faleceu em 28 de janeiro de 1773. (7)

As informações até agora reunidas pelo pe. Jaime Diniz apontam Luiz Álvares Pinto como o mais importante compositor pernambucano do século XVIII. Álvares Pinto nasceu em 1719 no Recife, falecendo em torno de 1789. Depois de estudos iniciais de música, recebeu ajuda de amigos para estudar em Portugal, onde teve como mestre o famoso contrapontista Henrique da Silva Esteves Negrão, organista de Loureto e da catedral de Lisboa. Por razões financeiras, teve que ensinar música em casas particulares, tocar violoncelo, compor e copiar música. Há quem o coloque tocando violoncelo na Capela Real, antes de, com os meios obtidos, voltar ao Brasil. Em 1761 escreveu o tratado *A arte de solfejar*. Das aulas ministradas em sua residência, na Rua Estreita do Rosário, em Recife, saíram vários compositores e mestres-de-capela. Foi, como a maior parte dos músicos de cor, de Pernambuco e Minas Gerais, músico militar, pertencendo ao batalhão dos homens pardos, chegando, em 1766, a capitão do Regimento de Milícias do Recife; de 15 de novembro de 1778 em diante, é Sargento-Mor.

Escreveu o texto e a música para a comédia *Amor mal correspondido,* possivelmente destinada a ser uma ópera; foi encenada em 1780, na Casa da Ópera de Recife. Vinha, extra-oficialmente, dirigindo a principal festa da Igreja de São Pedro dos Clérigos, do Recife, sendo depois o primeiro a ocupar o cargo de mestre-de-capela desta igreja, posto este existente a partir de 1782. Mas no ano de 1785, a música da principal festa não esteve mais sob sua direção. José Mazza o aponta como "excelente poeta português e latino, muito inteligente na língua francesa e italiana". Até maio de 1967, não se conhecia nenhuma de suas partituras, quando pe. Jaime Diniz localizou o *Te Deum laudamus,* para quatro vozes, orquestração perdida e baixo contínuo. Outras obras suas: 3 hinos a Nossa Senhora da Penha, *Hino a Nossa Senhora do Carmo, Hino a Nossa Senhora Mãe do Povo, Ofício da Paixão, Matinas de São Pedro* – com uma famosa "fuga imitativa do mar tempestuoso e revolto", *Matinas de Santo Antônio,* novenas, missas, ladainhas, sonatas e uma *Salve Regina,* para 3 vozes, 2 violinos e *basso.* (8)

Felipe Neri da Trindade nasceu a 20 de maio de 1714, no Recife. Seu pai era mulato, filiado à Irmandade de Nossa Senhora do Livramento, talvez músico militar. Felipe foi notável músico, compositor e instrumentista; tocava violino, harpa e viola. Ocupou diversos cargos na Irmandade de Nossa Senhora do Livramento. Poeta, teve vários poemas impressos, que datam de 1745, declamados durante a citada academia em honra de São Gonçalo Garcia. Seu irmão, Manoel de Almeida Botelho, nasceu a 5 de julho de 1721, no Recife. Era contrapontista nato. Em 1747 foi a Lisboa, onde teve reconhecimento por suas qualidades, tendo o cardeal patriarca D. Thomás de Almeida o tomado sob sua proteção. Recebeu favores do Marquês de Marialva e outros senhores da corte, atraídos principalmente pela destreza com que ele tocava diversos instrumentos, principalmente viola. Suas obras tiveram muita aceitação em Portugal, sendo as mais importantes: uma missa a 4 vozes e 2 violinos, salmo *Lauda Jerusalem* a 4 vozes, 2 violinos, oboé e trompas; 3 *Tantum ergo* a quatro, com violinos, e outro a 2 coros (8 vozes), várias sonatas e toccatas tanto para violino como para viola, 5 motetos e um *Miserere* para a Semana Santa, além de variada obra profana, segundo o testemunho de Caetano Monsi, cantor e compositor italiano que exercia essas funções na Igreja Patriarcal de Lisboa. (9)

Os volumes I e II do pe. Jaime Diniz fornecem informações sobre Máximo Pereira Garros (c. 1747-1830), músico e poeta, instrumentista, compositor, professor e cantor, freqüentado pelos melhores da época, homem do século que também se apresentava em saraus selecionados, com sua música.

A mais antiga notícia sobre Francisco Januário Tenório é de 1793, quando de seu ingresso na Irmandade de Santa Cecília, do Recife. Em 27 de maio daquele ano, assentou praça no Regimento de Olinda, onde organizou e ensinou num curso de música; organizou a banda do regimento e mais tarde outra para o regimento de artilharia. De 1810 a 1817, foi mestre-de-banda do regimento de Recife. Em 1817, foi nomeado pelo general Luís do Rego mestre de música da divisão levada com ele do Rio de Janeiro. O mesmo general deu ordem para que ele organizasse as músicas do primeiro e do segundo batalhões de milícias de segunda linha, ensinando e compondo para as mesmas bandas, servindo depois no terceiro batalhão de caçadores. Compôs uma missa para a Irmandade de São Pedro dos Clérigos, em 1818. Em 1821, obtém baixa como militar, mas no ano seguinte, diante da falta de músico de igual nível para as mesmas funções, toma para si o cuidado de ensinar, organizar e compor para todas as bandas militares da região, assentando praça novamente no segundo batalhão de caçadores. (10)

Joaquim Bernardo Mendonça Ribeiro Pinto nasceu na segunda metade do século XVIII, na vila de Aracati, Ceará, transferindo-se, já adulto, para Recife. Estudou com Luíz Álvares Pinto. Em 1809, começa a ser conhecido como compositor. Em 1810, foi aprovado como irmão-professor da Irmandade de Santa Cecília, podendo dirigir em apresentações religiosas e profanas. À época, já excedia as funções de mestre-de-capela das irmandades sediadas na Igreja do Corpo Santo. Sem ainda pertencer à Irmandade das Almas da dita igreja, passa em 1814 a substituir o pe. Vicente Ferrer dos Santos em suas atividades musicais. Trabalhou também para a Irmandade de Sant'Ana, sediada na Igreja da Madre de Deus. Sua atividade musical foi intensa, pelas várias irmandades, o teatro, a Casa da Ópera e trabalhos especiais para a câmara do Recife. Compôs: *Ladainha* (1813), hino *Ave Maris Stella* (1815), *Tantum ergo* (1818), *Missa,* (1820), missa denominada "da Muribeca" (1821), *Tantum ergo sobre melodia de Franch, Te Deum* "Santa Anna" para coro e orquestra, hino *Oh! Pedro invicto, Libera-me de Pernambuco,* etc. (11)

3. A música no "Ciclo do Ouro"

O mulato de Minas Gerais, mais do que o do Nordeste, encontrou a saída para a sua emancipação no comércio, no trato da terra e na criação do gado, nos ofícios e nas artes, em busca de uma posição independente numa sociedade nova. Utilizando processos e técnicas de arte de seus dominadores, passou a dominar, mantendo-se no mesmo nível de seus congêneres europeus. Resultou daí uma habilidade musical, como para outras artes – sobretudo escultura e arquitetura do mais alto nível – que ultrapassou as fronteiras da Capitania. Um exemplo de tal domínio, e que ainda persiste, é o *escarsejo* – leitura musical à primeira vista – um tanto generalizado em Minas Gerais.

Já em 1753, uma petição dos mulatos mineiros aponta tal estado de coisas, numa carta ao rei de Portugal, dizendo: "... pois nesta Capitania há homens pardos afazendados com escravatura e fazenda: há mestres de ofício, pintores, músicos e muitos que vivem de requerentes e dos mais ofícios, que referem com estimação e bom procedimento, pelo qual se fazem dignos..." (12)

Mais do que nas outras artes, era impressionante a abundância dos músicos em Minas, o que mais pareceria uma lenda, se não contássemos com documentos que provam sua existência naquele século, como, no dizer de Curt Lange, se a "paixão portuguesa e a paixão africana" se fundissem num novo tipo de homem: "o híbrido do barroco mineiro". Curt Lange fala da importância desses mulatos: "preocupados com a elevação dos seus conhecimentos de regentes, tendo introduzido em Minas a música contemporânea do Ocidente e se apoiado nela para as suas próprias criações, se responsabilizavam pela direção dos conjuntos, pela formação profissional da juventude através do ensino individual ou coletivo, pelas obrigações do setor militar e ainda permaneciam imbuídos do sentimento de responsabilidade para com o grupo étnico e social de que faziam parte indissolúvel". (13)

Eram comuns os títulos de capitão, alferes, tenente, quartel-mestre, comandante, furriel e ajudante dados aos músicos que integravam a tropa paga e a tropa auxiliar, mas principalmente aos que atuavam no Regimento de Dragões e de Infantaria, de brancos, porém, com a música feita por músicos mulatos e negros.

Os senados da câmara – espécies de prefeituras de hoje – organizavam as festas reais – obrigatórias para todas as vilas da Colônia –, além da do santo protetor ou da santa padroeira de cada vila, às vezes as ladainhas realizadas na madrugada de sábado, originárias de antiga tradição ibérica chamada "Rosário das Auroras", o *Te Deum* de fim de ano, entre outras. Seu trabalho junto à música obedeceu a duas fases: inicialmente, havia convênios diretamente com o regente do conjunto responsável pelas festas, geralmente ligado a uma das irmandades; mais tarde foi criado o remate público de serviços para todas as responsabilidades oficiais constantes no período de um ano, tendo cada candidato-regente que apresentar uma relação ("rol") de cantores e instrumentistas – incluindo seu nome entre uns ou outros; o regente que oferecesse menor preço e melhores nomes de músicos recebia, à porta do senado da câmara – por ser geralmente mulato e não poder entrar no recinto – das mãos do porteiro dos auditórios, não uma notícia escrita, mas um ramo de oliveira como sinal de sua vitória, restando-lhe apenas, para o contrato – ainda por se tratar de mulato – apresentar seu fiador, que era quase sempre um colega músico, também mulato.

Junto às irmandades religiosas, os músicos respondiam com seus serviços a um termo de contrato ("ajuste"). Consta que exigia-se desses músicos: vida digna, atividade profissional enaltecida por apurada técnica de interpretação de composições por mais difíceis que fossem; aos compositores, exigiam-se obras cheias de invenção melódica, singeleza e profunda religiosidade, sentido de forma e amplos conhecimentos de recursos composicionais.

Mas havia quem já se irritasse com os dotes artísticos dos mulatos. É do desembargador Teixeira Coelho o seguinte trecho, escrito em 1780: "que aqueles mulatos que se não fazem absolutamente ociosos, se empregam no ofício de músicos, os quais são tantos na Capitania de Minas, que certamente excedem o número dos que há em todo o Reino". (14) E eram sobretudo os mulatos os que ilustravam melhor o teatro, a música militar e sobretudo a música religiosa, num sério profissionalismo que continua espantoso até ao entendimento dos dias atuais.

Uma relação sumária de compositores deverá conter: Jerônimo de Souza Lobo, Ignacio Parreiras Neves, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Francisco Gomes da Rocha, Ma-

(5)-SALLES, Vicente. *A música e o tempo no Grão-Pará*. Conselho Est. de Cultura, Belém, Pará, 1980, pág. 220.
(6)-DINIZ, Pe. Jaime C. Id. II, págs. 45-64.
(7)-Id. III, págs. 31-42.
(8)-Id. I, págs. 41-100.
(9)-Id. III, págs. 35-38; COUTO, Domingos de Loreto. *Desagravos do Brasil e glórias de Pernambuco*, in "Anais da Bibl. Nac. do RJ", vv.24 e 25, 1904, pág. 31.
(10)-DINIZ, Pe. Jaime C. Id. III, págs. 48-83.
(11)-Id. I, págs. 181-223.
(12)-Cf. Rev. do Inst. e Geogr. de MG, vol. VI, B. Horizonte, MG, 1959.
(13)-LANGE, Francisco Curt. *História da Música nas Irmandades de Vila Rica*, vol. 1. Publ. do Arq. Publ. Mineiro, 1979, pág. 30.
(14)-Ib. *La música en Minas Gerais*. In "Boletin Latinoamericano". Tomo VI. RJ, 1946, pág. 424.

noel Dias de Oliveira, Marcos Coelho Netto – pai e filho, Joaquim de Paula Souza, João de Araújo Silva, José Joaquim da Paixão, José Rodrigues Dominguez Meireles, Florêncio José Ferreira Coutinho, Miguel Theodoro Ferreira, Francisco de Salles Couto, José Felipe Correa, José Coelho, João José das Chagas, Lourenço José Fernandes Braziel, Alberto Fernandes de Azevedo, Francisco de Mello Rodrigues, Francisco Barreto Falcão... devendo-se ainda dizer que há um sem número de obras que não trazem nome de compositor.

Quanto às linhas estilísticas gerais do repertório setecentista mineiro, nada ainda foi encontrado que acuse linhas barrocas; aproximam-se mais daquela linha intermediária entre o pré-clássico e o clássico, mantendo, no entanto, o baixo cifrado. O acompanhamento orquestral com predomínio das cordas é bem trabalhado, chegando, em muitas obras, a formar nítido contraste com uma parte coral mais econômica. Linguagem predominantemente homofônica, caracterizando bem as funções de subdominante, dominante e tônica, modulações bem definidas, como verdadeiros conhecedores do contraponto – mas utilizando-o com reservas – e da harmonia. Quanto à estruturação musical, apresenta muita familiaridade com a música européia de então, até mesmo nos preciosismos que são encontrados em alguns manuscritos como, por exemplo, a *Ária* (solo do pregador), de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita.

De todos os compositores acima citados, os mais importantes são, conforme as pesquisas até agora apontam: Manoel Dias de Oliveira, Ignácio Parreiras Neves, Marcos Coelho Netto, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita e Francisco Gomes da Rocha. O conjunto de obras atribuídas a Manoel Dias de Oliveira não consegue fornecer os principais traços de estilo deste compositor nascido em Tiradentes (São José del Rei, à época), a 2 de fevereiro de 1738, sendo organista, relojoeiro, pintor, escultor, calígrafo e perito em iluminuras, morto dia 19 de agosto de 1813.

Tenor, regente, compositor e alferes, Ignácio Parreiras Neves nasceu na primeira metade do século, em torno de 1730, uma vez que, a 16 de abril de 1752 ingressa na Irmandade de São José dos Homens Pardos ou Bem Casados, de Vila Rica – atual Ouro Preto. Lamentavelmente, foram encontradas apenas três de suas obras: *Credo, Antífona de Nossa Senhora* e a incompleta *Oratória ao Menino Deus para a noite de Natal*, de 1789. Composição desaparecida ainda é a *Marcha fúnebre* para 4 coros (16 vozes), 2 fagotes, 4 contrabaixos e 2 cravos.

Famoso trompista de Vila Rica, Marcos Coelho Netto deve ter nascido em torno de 1740, pois em 22 de agosto de 1761 ingressa na Irmandade de São José dos Homens Pardos ou Bem Casados – onde ocupou diversos cargos. É difícil não confundi-lo com seu filho de igual nome, também trompista, clarim, regente e compositor que estava geralmente a seu lado nas funções musicais. O pai morreu em 21 de outubro de 1823. São poucas as suas obras encontradas (pai e filho): *Ladainha de Nossa Senhora* (Dó), *Ladainha de Nossa Senhora* (Fá), *Ladainha* (Ré), hino *Maria Mater gratiae, Credo* e 3 missas – mostrando a linguagem homofônica misturada a um contraponto bem cuidado.

José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita nasceu provavelmente na Vila do Príncipe do Serro do Frio – Serro atual – em 12 de outubro de 1746. Era filho do português José Lobo de Mesquita e de sua escrava Emerenciana. Estudou latim e música com o pe. Manuel da Costa Dantas, mestre-de-capela da Matriz de Nossa Senhora da Conceição e também organeiro. Transferindo-se para o Arraial do Tejuco – atual Diamantina – talvez em 1776, trabalhou aí por 20 anos. Foi alferes do terço da Cavalaria dos Pardos. Deixou Tejuco em 1798, passando um ano e meio em Vila Rica, onde obteve contratos que foram interrompidos e deixados aos cuidados de Francisco Gomes da Rocha. Transfere-se para o Rio de Janeiro em meados de 1800, passando a ser organista da Venerável Ordem Terceira do Carmo. Morreu em 30 de abril de 1805. A criação de Lobo de Mesquita é vasta e vem, ano após ano, despertando a atenção de estudiosos e intérpretes. Uma relação sumária de suas obras conta já com expressivo número de antífonas, árias a solo, ofertórios, ladainhas, missas, te-deuns, responsórios, enfim, vasto repertório para o ciclo católico vigente à época. Seu estilo, que conserva um pouco daquela melancolia mozartiana, contrasta com o evidente tom festivo das obras de um Francisco Gomes da Rocha. Alterna freqüentemente a escrita contrapontística com a homofônica, embora o contraponto não seja um dos pontos altos do seu estilo. Ambienta-se no instrumentalismo italiano e na clara homofonia da Áustria e de Mannheim (Alemanha).

De origem incerta, possivelmente de Vila Rica, onde exerceu ampla atividade de falsetista (contralto), regente, compositor, fagote e timpanista da Tropa de Linha, Francisco Gomes da Rocha, no dizer de Curt Lange, era "o mais generoso de todos estes músicos... pelo que se percebe através de escassas informações, onde ele aparece como pessoa de bem, considerado, religioso e muito generoso, um verdadeiro cavalheiro com auréola de nobreza". Pertenceu, entre outras, às irmandades de Nossa Senhora da Boa Morte e de São José dos Homens Pardos ou Bem Casados. É o mais perfeito representante mineiro do estilo clássico, no tratamento vocal e instrumental, resultando num todo festivo, sobretudo pelo cuidadoso tratamento instrumental, com verdadeiras *overtures* acompanhando as vozes. Poucas obras suas foram encontradas: *Novena de Nossa Senhora do Pilar* a 4, *Spiritus Domini* a 8, *Popule meus* a 4, *Cum descendentibus in lacum* para Sexta-Feira da Paixão, *Invitatorium* a 4. São-lhe atribuídas: *Invitatório* e *Antífona* das *Matinas da Assunção, Laudate Pueri Dominum*, antífonas para 4ª, 5ª e 6ª-feiras santas, *vidi acquam, Matinas da Assunção* a 2 coros, Novena ou Trezena de Santo Antônio e 8 motetos de Nossa Senhora da Conceição.

4. "Memento Baiano"

Incluído no rol dos compositores que ilustraram os primeiros decênios da ópera no Rio de Janeiro no século XIX, Damião Barbosa de Araújo nasceu na ilha de Itaparica, Salvador, a 27 de setembro de 1778. Juntamente com alguns melhores de sua época, como José Rebouças e Honorato Régis, tornou-se violinista do Teatro de Guadalupe, revelando-se também autor de duetos, coros e árias escritas para espetáculos daquele teatro. Com a chegada da família real portuguesa à Bahia, em 1808, recebeu incentivo para acompanhar a corte ao Rio de Janeiro, para onde só foi a 8 de junho de 1813.

A data de chegada ao Rio de Janeiro pode ter sido um pouco ingrata para Damião, pois em 1811 a corte recebia Marcos Portugal com toda uma equipe européia que cumpria a finalidade de europeizar um pouco mais a música no Rio de Janeiro, enquanto oferecia

450. *Damião Barbosa de Araújo*. Artista não identificado. Óleo s/tela. In: Manoel Raimundo Querino. *Artistas bahianos (indicações biographicas)*. Rio de Janeiro, Imprensa Oficial, 1909



450

o máximo de brilho à corte de D. João VI. O próprio José Maurício Nunes Garcia sofreu com a presença de tais artistas. Tanto isso pode ser verdadeiro que, chegando ao Rio e sendo conhecido como compositor e violinista, Damião teve seu nome ligado à Brigada do Príncipe – banda militar – como chefe e compositor, e só em 1819 é encontrado como violinista da Real Capela; à mesma época, era membro da Real Irmandade de Santa Cecília.

Já estava na Bahia em 1828, quando compôs um *Te Deum* para grande orquestra. Pertenceu, em 1830, à Mesa da Irmandade de Santa Cecília, de Salvador, e integrou uma sociedade intitulada Academia de Música, juntamente com outros igualmente mulatos, entre os quais Domingos Moçurunga. Seu nome figura na lista de executantes que participaram dos festejos em honra de Santa Isabel, em 1833, sob os auspícios da Ordem Terceira de São Francisco, em que a orquestra, grande para a época, era composta de 42 figuras, reunindo alguns nomes de maior realce na música baiana de então. Em 1835, ano da reabertura da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, houve um brilhantíssimo trabalho musical, cabendo a Damião a direção da missa solene e do *Te Deum* por ocasião da festa de Santa Isabel.

Em 1838 houve um concerto de obras sinfônicas dos baianos José Pereira Rebouças, Domingos Moçurunga e Damião Barbosa de Araújo, no Teatro São Pedro de Alcântara, Rio de Janeiro. Não se sabe que obra de Damião foi apresentada. Suas composições estão, em sua grande parte, perdidas. Das orquestrais, existem duas versões de uma abertura intitulada *A Balda certa*, mas é posterior, 1842.

Damião era casado com Silvéria da Conceição. Para seu filho Tertuliano – músico filiado à Irmandade de Santa Cecília – escreveu um *Tantum ergo* para coro e órgão. Para outro filho, que estudou mecânica em Paris, enviou *Conselhos*, que é uma carta em versos postos em música.

São, ao todo, mais de 22 composições até agora localizadas e restauradas pelo pe. Jaime C. Diniz, como sendo de Damião Barbosa de Araújo, autor de quem o musicólogo pernambucano vem estudando exaustivamente a vida e a obra. Como era costume à época, salientam-se as peças religiosas: matinas, te-deuns, *Novena do Senhor dos Milagres, Missa em Sol Maior* para 4 vozes e órgão, *Missa de réquiem* para 4 vozes e orquestra, *4ª Missa* para 4 vozes e orquestra (1849), *Missa em Mi Bemol, Tantum ergo* para soprano, coro e orquestra (1835) e *Tantum ergo* em Mi Bemol. É autor da modinha *Tristes saudades*, a valsa *Sempre-viva*, a quadrilha *Primeiro de maio*, a ópera-bufa *Intriga amorosa*, o dueto para baixos e orquestra *Os dois rivais desafiados por amor*.

Dentre as obras de Damião Barbosa de Araújo, ficou singularmente famoso o *Memento baiano*, que o pe. Diniz encontrou, sem título, restaurou e publicou. Próprio para alternar com cantochão, era destinado a exéquias. De formação muito própria – 2 flautas, clarineta, 1º e 2º violinos, 4 vozes e violoncelo, põe em jogo uma desenvolvida parte de primeira flauta, já anunciando o solo as peripécias melódicas de um autêntico choro, apresenta as vozes à maneira processional, com as necessárias pausas tão características, num estilo muito querido nas procissões de Semana Santa do melhor momento da música mineira colonial. Damião faleceu de estupor, a 20 de abril de 1856, na freguesia de Santa Ana do Sacramento.

Domingos da Rocha Viana, mais conhecido como Domingos Moçurunga, nasceu em Salvador, a 20 de janeiro de 1807, não se sabe se era um dos antepassados ou um da família dos cariocas Alfredo da Rocha Viana e seu filho Alfredo da Rocha Viana Filho – o Pixinguinha. Domingos começou como músico da banda da Guarda Nacional. Participando da guerra da Independência, em 1822, foi condecorado, tendo saído ferido num combate próximo do engenho Moçurunga, do qual adotou o nome. Em 1827 lecionava música e em 1830 ensinava latim e português. Foi nomeado em 1830 catedrático de música e substituto do catedrático de latim, por concurso; lecionou na Academia de Música. Ocupou a cadeira de música do Liceu Provincial, em 1837. Participou da rebelião que foi chamada de Sabinada, foi preso, julgado e absolvido, compondo, à época, o *Hino da revolução*. Músico muito conceituado, apresentou, em 1846, à assembléia provincial, um projeto fornecendo as bases para a criação de um conservatório de música em Salvador.

Domingos Moçurunga publicou um *Compêndio musical*. Compôs: dueto bufo *A negra do munguzá*, três aberturas para grande orquestra, *Hino ao dia dois de dezembro, Hino festival, Hino da maioridade*, várias modinhas, *Te Deum* (1841) para a coroação de Pedro II, novenas e missas. Faleceu em 29 de fevereiro de 1856.

5. No tempo dos Gomes

O Morgado de Mateus, ao chegar a São Paulo, para governar a Capitania, fazia-se acompanhar de músicos trazidos da Bahia, como Antônio Manso da Mota e seus irmãos, exímios conhecedores da prática e da teoria da música, além de atualizados no estilo homofônico então utilizado em Portugal; a finalidade deles era ensinar a tiples (crianças ou adultos falsetistas) e formar um coro. Manso da Mota, apesar de chegado da Bahia, era de Minas Gerais: havia nascido em 1732 na Vila Real de Nossa Senhora da Conceição de Sabarabuçu – atual Sabará – e era mulato como a maioria dos bons músicos mineiros. O Morgado de Mateus elogiou suas composições e estilo, dando-lhe a direção da casa da ópera da cidade de São Paulo, cargo que ele ocupou por muitos anos, embora, durante os primeiros anos, seus músicos não pudessem atuar na música da Sé, por tocarem música de ópera. Sendo Matias Álvares Torres, mestre-de-capela da Sé, de idade avançada, Antônio Manso da Mota foi nomeado em 1768 para ocupar seu cargo. Porém, só ficou um ano no cargo, pois o bispo o proibiu de participar dos ofícios religiosos, por sua ligação com a ópera e por ser mulato. Sua música era considerada "de violinos" pouco adequada à liturgia. Viveu na cidade de São Paulo até 1778. Foi mestre-de-capela novamente em 1773, por poucos meses, pois em março do ano seguinte chegou o terceiro bispo, D. Manuel da Ressurreição, com o novo mestre-de-capela, André da Silva Gomes, nascido em Portugal. Antônio Manso da Mota morreu em 1812.

O mestre-de-capela da Vila de Parnaíba, São Paulo, pe. José Pedroso de Morais Lara cultivava milho, feijão e cana, além de criar eqüinos. Possuía escravos e agregados. Alguns de seus alunos o sucederam no mestrado, como Floriano da Anunciação Freire – seu ex-escravo, e Manuel José Gomes. Com a morte do pe. José Pedroso de Morais Lara, a 14 de dezembro de 1808, o sustento e a administração de sua casa e bens ficaram sob a responsabilidade de Floriano da Anunciação Freire, nascido em 1778, que repartiu com Manuel José Gomes, até 1812, o mestrado-de-capela, transferindo-se ambos para São Paulo, onde continuaram a viver de música.

De origem humilde, Manuel José Gomes nasceu em 29 de setembro de 1792, filho da liberta Antônia Maria e de pai desconhecido. Viveu os seis primeiros anos com a mãe, agregada em casa de um senhor de engenho, o *ajudante* Antônio José de Miranda. Em 1799, foi entregue aos cuidados do pe. José Pedroso de Morais Lara, que o orientou na música. Com a morte deste, continuou trabalhando com Floriano da Anunciação Freire. Casou com Maria Inocência do Céu, de São João del Rei, Minas Gerais, que o abandonou depois de dois meses de casados. Deixou Parnaíba em 1812 e esteve algum tempo em São Paulo, onde pôde ter aperfeiçoado seus estudos musicais com o mestre-de-capela da Sé, André da Silva Gomes. Fixou residência depois em Campinas (à época, Vila de São Carlos), onde, sendo conhecido como "Maneco Músico", era mestre de música e regente de uma banda. Em 1826, tinha casas de aluguel e recebia aproximadamente 100 mil réis anuais como mestre de música. Ensinava piano, canto, órgão e violino. Seu nome era incluído entre os músicos convidados para atuar nas festas da capital, por influência de André da Silva Gomes, o que representava para ele progresso financeiro, prova de sua capacidade e fama.

Manuel José Gomes contraiu matrimônio a 1º de julho de 1840 com Fabiana Maria Jagari Cardoso (Nhá Biana), com quem já vivia e que já lhe dera dois filhos: José Pedro de Santana Gomes e Antônio Carlos Gomes. Nhá Biana morre violentamente em 1844, deixando Carlos Gomes com apenas 8 anos de idade e Santana Gomes com 10. Manuel José Gomes morreu em Campinas, a 11 de fevereiro de 1868, num acidente de construção de casa.

É opinião de Curt Lange que "não se poderá continuar qualificando Manuel José Gomes como *músico modesto* ou mestre de banda *que só aspirava sair aos domingos e dias feriados às ruas de Campinas, em desfile marcial de músicos bem fardados*, como se isto houvesse sido a sua máxima aspiração." E apresenta seu depoimento: "Fui responsável pelo descobrimento do seu arquivo, em 1945, quando achei cópias de música em Minas Gerais, por ele assinadas", e, "na biblioteca do Centro de Ciências, Artes e Letras, abandonado sob pesados capotes de diários oficiais de São Paulo, num sótão no edifício, o precioso arquivo de Manuel José Gomes, reunido durante cinco decênios e meio, a partir de 1811 com incrível amor, paciência e clara caligrafia, para servir de repertório à sua banda e ao seu conjunto de canto". (15)

A obra de Manuel José Gomes é numerosa, com dezenas de partituras sacras constantes de novenas, ofícios de defuntos, motetes, paixões, matinas, antífonas, ave-marias, te-deuns, missas, e tantas peças soltas para conjunto instrumental, outras para vozes e ainda outras para vozes e instrumentos, salientando-se *Quarteto sobre motivos de D. Juan, de Mozart* (1851), *Concerto para violoncelo* (1841), ária, todo um acervo inteiramente desconhecido dos intérpretes.

Nascido em Congonhas do Campo, Minas Gerais, em 1777, Francisco de Paula Ferreira já estava em Guaratinguetá no final do século. Assim, em 1809 era mestre-de-capela e professor régio de gramática latina, em substituição a Manuel Gonçalves Franco. Várias obras suas são encontradas em Minas e São Paulo. Régis Duprat restaurou algumas de suas composições: *Ofício do Domingo de Ramos, Ofício de Sábado Santo, Ladainha, Te Deum, Credo* e os *Motetos devotíssimos para os sete*

passos da Senhora das Dores. O estilo do Ofício do Domingo de Ramos permite pensar que Francisco de Paula Ferreira tenha estudado com Francisco Gomes da Rocha ou, pelo menos, se familiarizado com suas obras.

Surpreendente foi a revelação de Jesuíno do Monte Carmelo (1764-1819) como compositor, até pouco tempo conhecido apenas como artista plástico. Cônego Fernandes Pinheiro o aponta saindo, pelos fins do século, da antiga vila de Santos para a de Itu. Era "homem de muitas virtudes, algumas letras e pelos contemporâneos qualificado de insigne pintor. Apesar do acidente da cor...". Era mulato. Casou-se; vieram três filhos e uma filha. Enviuvando-se, entrou para o sacerdócio. Desejando entrar para a Ordem Terceira do Carmo, constituiu-se exceção, pois a referida ordem só aceitava os "puros de sangue". Jesuíno, por suas qualidades, foi declarado "branco". Em seus últimos anos, acompanhou-se de dois filhos também sacerdotes, para a construção de uma igreja de elegante arquitetura, sob a invocação de Nossa Senhora do Patrocínio, com um só altar e duas capelas laterais. Ali, no "Patrocínio", ficou sendo uma casa de ascetas, freqüentada por personalidades como Diogo Antônio Feijó e Antônio Joaquim de Melo que, depois, foi bispo de São Paulo. (16)

Régis Duprat nos informa sobre o músico Jesuíno, nascido em Santos, cujo nome completo era Jesuíno Francisco de Paula Gusmão, como tendo vivido desde cedo com os padres carmelitas, em sua cidade, com quem estudou música e órgão. Chegando em Itu em 1781, encontrou, sob os cuidados de seu conterrâneo José Patrocínio da Silva Manso, serviços de pintor. Foi ordenado padre quatro anos depois, em São Paulo. A mais antiga notícia sobre Jesuíno músico é de um recibo datado de 14 de agosto de 1793, pela música realizada por ocasião das exéquias do tenente José Machado Caldeira. A partir daí, existem notas a respeito de sua participação e de todos os padres do "Patrocínio" em atividades musicais. Mário de Andrade sabia-o músico, compositor de obras desaparecidas. Porém, partituras de Jesuíno foram encontradas por Régis Duprat que, depois de restaurá-las, orientou a gravação de algumas: *Ladainha de Nossa Senhora, Procissão de Domingo de Ramos* e *Matinas de Quinta-Feira Santa* (9º Responsório). Outras obras: *Ladainha* a quatro vozes, para coro misto, violinos, clarinetas e baixo contínuo, *Hino Sacri Solemnis*, para coro a quatro vozes, violinos e baixo contínuo, *Venite a duo*, para as matinas de Nossa Senhora, para dois sopranos, flauta e baixo contínuo, *Procissão de palmas* (*Cum appropinquaret*), para quatro vozes *a cappella*, *Ofício de Domingo de Ramos* (incompleto), *Paixão e turbas, para Sexta-Feira Santa* (incompleto).

Para Régis Duprat, que trabalhou exaustivamente sobre suas obras, Jesuíno, "do ponto de vista estilístico, considere-se a marcante característica pré-clássica de seus escritos musicais, onde convive um baixo reminiscente barroco e extremamente fluente. Nos tons vizinhos, Jesuíno apresenta no conjunto de preferências uma tendência marcadamente pessoal, ou seja, a quase ausente modulação para a dominante, típica do universo sintático pré-clássico, glosada, porém, com a freqüência acentuada para a subdominante, predominando um gosto modal arcaico e que pode ser constatado com certa insistência em determinada fase da obra de André da Silva Gomes." (17)

Dois filhos de Manuel José Gomes com Fabiana Maria Jagari Cardoso (Nhá Biana) foram

451. *Carlos Gomes*. Portrait-charge de Pereira Neto. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, nº 627, ago. 1891

452. *Carlos Gomes*. Litografia de Mello & Kramer, 1865c. Col. particular, SP



451

(15)-Ib. in *História Geral da Civilização Brasileira*, 1976, vol.5, págs. 400-401.

(16)-PINHEIRO, Cônego Fernandes. *Estudos Históricos*, Cátedra, INL/MEC, 1980, 2ª ed. págs. 415-417.

(17) – *in Música sacra paulista* (disco), rol.2, BASF, 001.1982 e artigo *O estilo da produção colonial paulista*, de João Marcos Coelho, in "Folha de São Paulo", 21/nov/1982.



452

músicos de grande importância: José Pedro de Santana Gomes e Antônio Carlos Gomes.

Carlos Gomes nasceu dia 11 de julho de 1836, em Campinas. Santana Gomes é de 1834. Iniciados na música por seu pai, os dois irmãos começaram cedo a vida de concertos em sua cidade e em São Paulo. Carlos Gomes apareceu pela primeira vez em público, como músico, em 1847, na banda do pai, ao lado do irmão Santana: tocava triângulo, o irmão, clarineta, numa cerimônia realizada em Campinas em homenagem a Pedro II. Neste mesmo ano estuda clarineta depois violino, aperfeiçoando-se em São Paulo com Paul Julien, ao mesmo tempo em que começa a dedicar-se ao piano ao qual dedica suas primeiras composições. Em 1854 escreveu uma missa e, em 1857, algumas peças para piano, entre as quais, a primeira peça que inicia o pré-nacionalismo brasileiro, *A caiumba* – dança de negros, inspirada na congada. Transfere-se para São Paulo. No segundo semestre de 1859, está no Rio de Janeiro, matriculando-se no Conservatório de Música, como aluno de contraponto de Gioacchino Giannini. Francisco Manuel da Silva, diretor e professor do Conservatório, entusiasma-se com o aluno, encomenda-lhe uma cantata. Carlos Gomes oferece-lhe *A última hora do Calvário*, que é executada em presença do Imperador. Com uma segunda cantata, obtém a nomeação como ensaiador e regente da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional.

Estréia sua primeira ópera, com texto em português, *A noite do castelo*, em setembro de 1861, sob a regência de Francisco Manuel da Silva, com o que é agraciado com a Ordem da Rosa. Em 15 de setembro de 1863, apresenta sua segunda ópera, também em português, *Joana de Flandres*, obtendo uma pensão do governo imperial para estudar em Milão, Itália, onde estudou com Lauro Rossi, diretor do conservatório local, obtendo, três anos depois, o diploma, com a composição *La fanciulla delle Asturie*. Duas revistas, *Se sa minga* e *Nella luna*, tiveram períodos de sucesso nos teatros italianos, sobre libreto de Antonio Scalvini, o mesmo que participa, com Carlo d'Ormeville, do texto de *Il Guarany*, ópera sobre o romance de José de Alencar, que vai à cena no teatro Scala, de Milão, em 19 de março de 1870, com estrondoso sucesso, sendo o compositor feito cavaleiro da Ordem da Coroa, da Itália. Sobre libreto de Antonio Ghirlanzoni, compõe *Fosca*, ópera forte, numa linguagem completamente renovada, madura no tratamento dos temas, no enriquecimento da orquestra, sendo levada à cena em fevereiro de 1873 e não obtendo o merecido sucesso, por não tratar a peça num estilo da preferência do público italiano. Para recobrar seu lugar na vida operística italiana, Carlos Gomes busca assunto em que a tônica é a luta pela liberdade, com *Salvator Rosa*, num estilo bem italiano, apesar de não ser obra profunda, que, indo à cena em 21 de março de 1874, repete o sucesso de *Il Guarany* e o ultrapassa. Vêm depois: *Maria Tudor*, em 27 de março de 1879, sobre drama baseado em Victor Hugo – uma ópera dominada pela paixão; sobre anotações do Visconde de Taunay, enfocando as lutas dos escravos negros no Brasil colônia pela liberdade, começa a compor *Lo Schiavo*, mas os teatros italianos querem uma obra que renove o sucesso de *Il Guarany*, com índios, e não negros, em cena. Carlos Gomes é obrigado a substituir os negros por índios, e transferir as cenas para o século XVI, em lugar de XVIII, mas a nova ópera não foi estreada na Itália, e sim no Rio de Janeiro, em 27 de outu-

bro de 1889 – ópera forte, sem números, em que as linhas melódicas e a orquestra buscam descrever as paixões dos personagens e traços de paisagens brasileiras. Em 1891, estréia em Milão a ópera *Condor*, com libreto de Mario Canti, sua ópera mais terna, numa linguagem musical mais delicada, prenunciando aquele clima e tratamento que Giacomo Puccini dispensará em 1904 a *Madame Butterfly*. Para o quarto centenário do descobrimento da América, escreve o poema vocal-sinfônico *Colombo* que, ao ser apresentado no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, em 12 de setembro de 1892, não obtém o desejado êxito. O êxito só viria em 1936, quando Heitor Villa-Lobos o apresentaria em forma de ópera que, a partir de então, passa a ser sua forma definitiva, como uma espécie de última ópera de Carlos Gomes.

Em 1893 visita os Estados Unidos da América, como membro da delegação brasileira à Exposição Universal Colombiana de Chicago, onde apresenta músicas suas. Muito doente, chega a Belém do Pará em 1895, para dirigir o Conservatório de Música, só conseguindo tomar posse a 1º de junho de 1896, ocupando o cargo por apenas três meses, morrendo dia 16 de setembro.

Antônio Carlos Gomes foi a maior glória da ópera brasileira. Além das óperas conhecidas e editadas, terminou outras e deixou algumas por terminar. Compôs ainda numerosos hinos, música instrumental, várias modinhas, peças para piano, para solista e piano, além de música sacra.

José Pedro de Santana Gomes estudou violino e viola, tornando-se exímio nestes dois instrumentos e sendo considerado o mais importante violinista brasileiro da passagem do século (XIX-XX). Com a morte do pai, em 1868, ocupa seu lugar na direção da banda campineira. Anos depois foi regente da Orquestra Carlos Gomes de Campinas. Apresentou-se, como primeiro violino, em concertos do Clube Haydn, uma sociedade musical criada em São Paulo em 1883. Como o pai e o irmão mais moço, foi compositor. Sobre libretos de Emilio Ducati – enviados da Itália por Carlos Gomes – compôs as óperas *Alda* e *Semira*, a última deixada incompleta. Foi um dos compositores escolhidos para a peça *Pastoral*, de Coelho Neto, levada à cena, pela primeira vez, a 25 de dezembro de 1903. Dos três episódios que compõem a peça, o 1º – *Anunciação* – foi confiado a Henrique Oswald; o 2º – *A visitação* – a Francisco Braga; e o 3º – *Natal* – a Alberto Nepomuceno. A Santana Gomes coube o *Prelúdio* puramente orquestral.

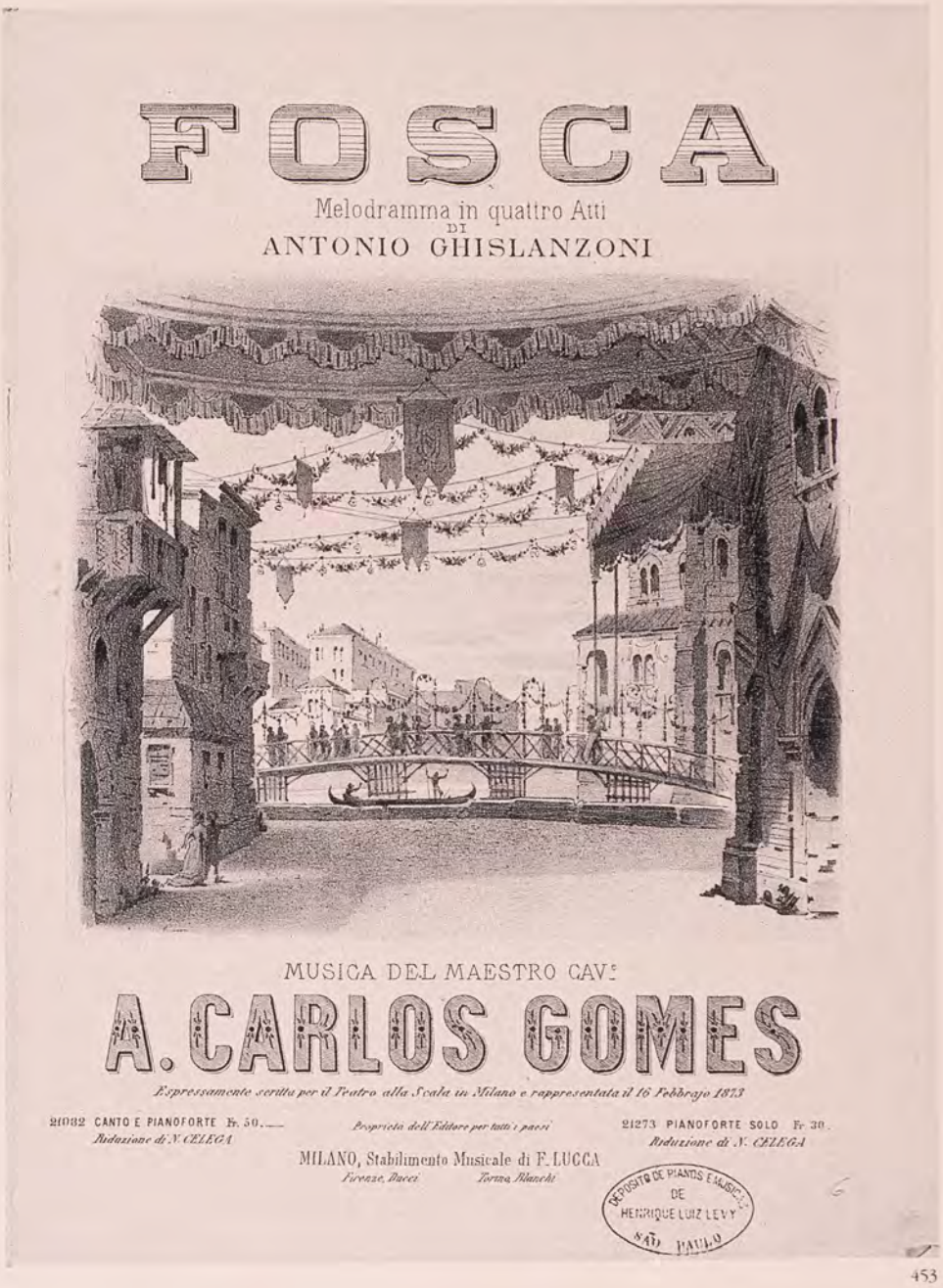
Outras obras de Santana Gomes: 3 quartetos de cordas, numerosas peças para quinteto e sexteto de cordas, diversas peças para instrumento solista acompanhado de piano, canções, música sacra, muitas polcas e valsas. José Pedro de Santana Gomes morreu dia 4 de abril de 1908.

6. Na corte de D. João VI

O padre Ventura, mulato, foi o responsável pela existência do primeiro teatro do Rio de Janeiro. Otimista e de viva inteligência, não representava, mas durante os espetáculos de variedades que organizava no seu teatro, muitas vezes subiu ao palco para dançar lundus, cantar fados e reger a orquestra. Inaugurada em 1767, a casa foi consumida pelo fogo, dois anos depois, durante a encenação de *Os encantos de Medéia*, de Antônio José da Silva – O Judeu.

Sete anos depois deste incidente, Manuel Luís, fagotista português, fundou outro teatro

453. Carlos Gomes, *Fosca*. Capa da partitura. Ópera representada pela primeira vez no Teatro Scala de Milão, em 16 fev. 1873. Col. Carlos Eugênio Marcondes de Moura, SP



453

454. *José Maurício Nunes Garcia Jr.*, Padre José Maurício Nunes Garcia, s.d. Óleo s/tela, 60 x 49 cm. Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ



454

que durou perto de trinta anos. Uma de suas artistas fez sucesso em Portugal: a "Lapinha", ou Joaquina Maria da Conceição Lapa, cantora mulata. Estreou com sucesso em dois saraus no Porto em 27 de dezembro de 1794 e 3 de janeiro de 1795. Ernesto Vieira, no seu *Dicionário*, nos informa a respeito do famoso contralto brasileiro que esteve, depois dessas datas citadas, em Lisboa, onde estreou em 27 de janeiro, indo residir na Rua dos Ourives da Prata. Apresentou-se com amplos aplausos no Teatro de São Carlos. A *Gazeta de Lisboa*, número de 16 de janeiro de 1795 – suplemento ao número 2 – dá um anúncio do espetáculo. O mesmo periódico elogia, em seu número de 6 de fevereiro, "a melodia de sua voz, e a sua grande execução" e apresenta também a justificativa de que outros concertos dados pela cantora haviam tido sua origem nos "incessantes rogos das pessoas que, por não caberem no teatro, não a tinham ouvido". Em Coimbra, a Lapinha apaixonou o poeta João Evangelista de Morais Sarmento, que lhe dedicou uns versos.

Em 22 de setembro de 1767, nasce, no Rio de Janeiro, José Maurício Nunes Garcia, filho de Apolinário Nunes Garcia – proveniente da Ilha do Governador, e de Vitória Maria da Cruz – nascida nas proximidades de Vila Rica, Minas Gerais. Em 1773, morre-lhe o pai. Seus estudos musicais são iniciados na escola de Salvador José de Almeida e Faria, chamado "o pardo", natural de Cachoeira do Campo, Minas Gerais. Também José Maurício era mulato, ultrapassando todos os seus colegas de classe, sendo apontado como o único a dever continuar os estudos musicais para chegar ao profissionalismo. Morava na rua detrás do Hospício, em 1783, quando compôs a antífona *Tota pulchra es Maria*, para 4 vozes, 2 violinos, viola e *basso*: tinha apenas 16 anos. No ano seguinte, em 3 de julho, assina o compromisso da fundação da Irmandade da Gloriosa Virgem e Mártir Santa Cecília, no Consistório de Nossa Senhora da Conceição do Hospício. As irmandades de Santa Cecília eram os sindicatos a que os músicos da época recorriam no exercício de sua profissão.

Em 1790, José Maurício compõe *Sinfonia fúnebre* (CT. 230), para violinos, violas, 2 flautas, 2 trompas, 2 fagotes e baixo, cujos traços estruturais, elegância e profundidade fazem crer certa familiaridade com a obra de Haydn e Mozart. A *Gazeta de Lisboa* havia noticiado a execução de um *Te Deum* composto por José Maurício, pelo feliz retorno do vice-rei ao Rio de Janeiro; a execução esteve a cargo de um conjunto organizado por membros da Irmandade de Santa Cecília, na Igreja de Nossa Senhora do Parto. Recebe ordens sacras em 1792. A partir de 1793, sua obra cresce consideravelmente.

Em 1794, morando na Rua das Marrecas, cria um curso de música de longa duração. Em 2 de julho de 1798, é nomeado mestre-de-capela da Sé, em substituição ao pe. João Lopes Ferreira. Mas antes mesmo de sua nomeação já compunha para a Sé. Em 1803, compõe a abertura *Zemira* (CT.231) ou "Ouverture ou Introdução que expressa relâmpagos e trovoadas com violinos, viola, violoncelo, trompas, *trombe lunghe*, flautas, fagote e *basso*" Bem escrita, de grande unidade, com sua feição de abertura de ópera italiana, parece ter sido destinada a abrir alguma peça dramática.

Até 1805 mais ou menos, há profundas semelhanças entre a estilística de José Maurício e os compositores mineiros. Nada sabemos do estilo das obras dos compositores cariocas do século XVIII; sabemos, isto sim, que no início daquele século, havia festas com boa música no Rio. Sabemos também que Salvador

José de Almeida e Faria era mineiro de Cachoeira do Campo e havia sido professor de José Maurício.

A família real portuguesa chega ao Rio de Janeiro no dia 8 de março de 1808. José Maurício está no auge da sua força criadora; seu trabalho é febril. As festividades são numerosas, celebradas sempre com muita pompa. Instrumentistas e cantores vindos de Portugal juntam-se àqueles que já atuavam antes sob a regência de José Maurício. Durante três anos, o nosso compositor acumulará também a função de organista, esperando que o titular da função, o português José do Rosário Nunes, se prepare adequadamente. No dia 26 de novembro, José Maurício é nomeado mestre-de-capela da Real Capela. Entusiasmado com o nível de suas obras, D. João o condecora com o hábito da Ordem de Cristo, em 1809.

Sobre texto de D. Gastão Fausto da Câmara Coutinho, José Maurício escreve a música para o drama *O triunfo da América*, para o dia 13 de maio, aniversário de D. João. Para o dia de São João Batista compõe *Ulisséia, drama heróico* (CT. 229), espécie de cantata com árias, recitativos, coros e trechos orquestrais. Nesta fase, explica Curt Lange, "estilisticamente, o pe. José Maurício já se achava muito distante da pureza, própria da expressividade dos mineiros. Na sua obra percebe-se nitidamente o processo de profanizar, cada vez mais acentuadamente, a música religiosa... em matéria de estilo, a presença dos compositores europeus e dos elencos musicais trazidos de 1808-1809 em diante, foi apenas a confirmação dos princípios sobre os quais já tinha estabelecido o seu credo estético o ilustre frade compositor"; ou ainda: "A progressiva decadência da música eclesiástica e o crescente domínio da música profana, a divulgação de nossos instrumentos, a presença da ópera italiana e a radicação de cantores e instrumentistas desta nacionalidade, fosse por quebras das suas companhias ou por simples determinação própria"; daí, no estilo de então "perfila-se mais claramente a influência direta da ópera italiana e do classicismo instrumental vienense..." (18)

Depois de servir fielmente os franceses na pessoa de Junot, Marcos Portugal, que se negara a acompanhar D. João em sua viagem ao Brasil, aporta no Rio de Janeiro, em 1811. Encontrou José Maurício como mestre-de-capela, mas este não lhe fazia afronta, os preconceitos de raça eram contra ele, e Marcos tratou-o com soberano menosprezo. A partir de então o nome de José Maurício será cada vez menos citado, em favor do operista português.

Em março de 1816 morrem, ao mesmo tempo, Victória Maria da Cruz – mãe do músico – e a rainha Maria I. Marcos Portugal e José Maurício dividem entre si o encargo das composições para as exéquias reais. A 30 de maio chega ao Rio o músico austríaco Sigismund Ritter von Neukomm. Ex-aluno dos Haydn, torna-se amigo de José Maurício e declara ser o nosso músico o maior improvisador do mundo, ao cravo.

Quando D. João VI prepara-se para voltar a Portugal, convida José Maurício a acompanhá-lo e lamenta a recusa. Também Marcos Portugal, muito doente, não acompanha o soberano. Os dois músicos morrem no mesmo ano, 1830: a 17 de fevereiro, Marcos Portugal; a 3 de abril, José Maurício. Marcos Portugal, completamente desacreditado diante dos cariocas. José Maurício, muito amado pelos de sua classe musical, mas injustiçado ante a incompetência de D. Pedro I para administrar seus artistas.

A obra de José Maurício Nunes Garcia, vasta e variada, cobre todo o repertório necessário ao ciclo litúrgico, resultado de sua atuação junto ao mestrado da Sé e da Real Capela e fornecendo música para a maior parte dos festejos das principais irmandades religiosas cariocas do seu tempo, constituindo-se de: antífonas, benditos, cânticos, hinos, ladainhas, motetos, novenas, setenário, trezena, salmos, tantum-ergos, te-deuns, missas, credos, graduais, matinas, etc., tornando-se mais famosas *Missa em Si Bemol, Missa pastoril para a noite de Natal*, a altissonante *Missa de Santa Cecília* e a *Missa de Réquiem*. Entre as obras profanas, não muito numerosas, estão: a modinha *Beijo a mão que me condena*, duas cantatas – *O triunfo da América* e *Ulisséia, drama heróico*, obras instrumentais – *Sinfonia fúnebre, Zemira, Ouverture em Ré* e *Sinfonia tempestade*.

7. Um mineiro no Sul

O músico mais hábil e autorizado do Rio Grande do Sul, no século XIX, compositor e regente, foi Joaquim José de Mendanha, filho de Joaquim de Gouveia Mendanha e de Eufrázia Maria de Jesus, nascido em Itabira do Campo, Minas Gerais, em torno de 1800. Transferindo-se para o Rio de Janeiro, alistou-se na unidade de infantaria do exército imperial. Em 1821 integrava o grupo de dissidentes da Irmandade de Santa Cecília, que reivindicava a fundação da mesma irmandade na freguesia de São João de Icaraí da Vila Real da Praia Grande – atual Niterói. Em 1837 integrava o coro da capela imperial como cantor falsetista e era mestre de banda do 2º Batalhão de Caçadores da 1ª Linha, que marchou para o Sul, durante a Guerra dos Farrapos. Em 1838, a 30 de abril, caiu prisioneiro dos revolucionários. Em 1840, voltou a integrar as forças do governo. Filiando-se à luta dos rebeldes de Piratini, compôs, em maio daquele ano, o *Hino Farroupilha* (depois *Hino Republicano Riograndense*) – hoje *Hino Oficial do Estado do Rio Grande do Sul*.

Radicado, a partir de 1845, em Porto Alegre, passou a atuar como incentivador da vida artística local, religiosa e profana, tendo inclusive divulgado obras de José Maurício Nunes Garcia. Mendanha foi professor de música dos Menores do Arsenal de Guerra da Província de São Pedro do Sul, mestre-de-capela da Catedral Metropolitana; com sua experiência em música religiosa e instrumental, dirigiu uma banda e uma orquestra. Em 1855 fundou a Sociedade Musical de Porto Alegre. Em 27 de junho de 1858 regeu a orquestra no concerto de inauguração do Teatro São Pedro, de Porto Alegre. Em 1877 foi agraciado com a comenda imperial da Ordem da Rosa, por iniciativa do Duque de Caxias. Morreu em 2 de setembro de 1885. (19)

8. Um abolicionista em Goiás

A luta pela liberdade do escravo negro rendeu algumas peças musicais singulares, no Brasil. A abolição da escravatura, em 1888, surpreendeu Carlos Gomes compondo *Lo Schiavo*, que continua sendo tratada como a nossa ópera ou peça musical abolicionista. O cenário foi idealizado pelo Visconde de Taunay, com a contribuição de amigos abolicionistas do porte de André Rebouças, para retratar acontecimentos entre negros brasileiros do século XVIII. A transposição das cenas para o século XVI e com índios ocupando o lugar dos negros foi uma solução encontrada pelo libretista Paravicini para agradar platéias italianas. A versão original, com negros em cena, vem sendo tentada, sobretudo entre artistas do Sul do Brasil. *Lo Schiavo* foi encenada em

455. *José Joaquim de Mendanha*. Foto reproduzida da *Enciclopédia Riograndense*, 2:164



455

(18) LANGE, Francisco Curt. *A Organização musical*. pág. 359; e Ib. *A música erudita na Regência e no Império*, in "Hist. Geral da Civ. Bras. ", vol. 5, págs. 374-376.

(19) Ib. CORTE REAL, Antônio. *Subsídios para a História da música do Rio Grande do Sul*, edição URGS/IEL, 1980.

456. *José do Patrocínio Marques Tocantins*. In: Belkiss Carneiro de Mendonça. *A Música em Goiás*. Goiânia, Fundação Cultural de Goiás, 1980



456

1889, no Brasil e não na Itália. Mas em 1884, com os impressionantes avanços da campanha abolicionista no Ceará, culminando com a decretação de liberdade aos escravos negros naquela província quatro anos antes da assinatura da Princesa Isabel, Carlos Gomes, não conseguindo esconder seu entusiasmo, compôs, na ocasião, o hoje pouco conhecido *Hino ao Ceará livre*, peça musical significativa, que foi lembrada por um punhado de pesquisadores de Brasília e posta no álbum *Banda de música de ontem e de sempre*, da FENAB – Federação Nacional de Associações Atléticas Banco do Brasil, em 1983, prenunciando seu centenário.

Além de *Lo Schiavo*, duas outras óperas tiveram como assunto o movimento pela libertação dos escravos negros. A primeira, composta ao mesmo tempo que a ópera de Carlos Gomes, foi estreada um ano depois: *Burg-Jargal*, do paraense José Cândido da Gama Malcher (1853-1921), levada à cena dia 17 de setembro de 1890, no belo Teatro da Paz de Belém do Pará. O libreto de Vincenzo Valle trabalha argumento tirado do romance homônimo de Victor Hugo, sobre a sublevação dos escravos na Ilha de São Domingos, no ano de 1791. A outra ópera é *Calabar*, possivelmente ainda inédita, do maranhense Elpídio Pereira (1872-1961), em que o libreto de Eugène e Edouard Adenis inspira-se em episódios das guerras holandesas no Brasil.

O mulato José do Patrocínio Marques Tocantins, ao que se sabe, não deixou qualquer obra musical abolicionista. Mas sua vida inteira foi dedicada à luta pela libertação dos escravos. São conhecidas duas partituras – o cântico da cerimônia do *Lava-pés* e um *Salutaris Hostia* – deste músico nascido a 12 de outubro de 1851, em Goiás, onde faleceu a 6 de julho de 1891, como figura marcante no cenário musical goiano, como cantor, instrumentista, professor e compositor. Estudou no Rio de Janeiro, onde não pôde permanecer por muito tempo, por suas idéias abolicionistas, embora amigo de Rui Barbosa, José do Patrocínio e outros intelectuais com quem continuou mantendo correspondência. Era ainda poliglota e mineralogista com correspondentes no estrangeiro. Possuía vasta biblioteca. Foi redator do *Publicador goyano* e escreveu um livro (inédito) sobre a navegação no rio Araguaia. Organizou o coro da Igreja da Boa Morte e, em 1870, regia a Banda Philharmonica.

José do Patrocínio Marques Tocantins participou do *Festival Abolicionista* realizado a 28 de agosto de 1887, no teatro São Joaquim, de Goiás, com obras de Carlos Gomes, Verdi, Schubert, Jorge Rupés, Gounod, Marchetti, Meyerbeer, Francisco Braga, Mattei, Rossini... com violino, flauta e piano, em que o nosso músico concorria, com sua voz de barítono, entre os diversos cantores, conclamando os presentes à sua causa cantando *A Marselhesa*. (20)

9. De Anacleto a Republicano

Nascido na antiga Rua dos Muros, a 13 de julho de 1866, em Paquetá, Rio de janeiro, Anacleto Augusto de Medeiros era filho da "crioula, liberta" (como reza sua certidão de nascimento) Isabel de Medeiros. Aos nove anos ingressou na Companhia de Menores do Arsenal de Guerra do Rio de Janeiro e começou seu aprendizado musical, tocando flautim e saxofone na banda da ilha. Em 1884 ingressou na Tipografia Nacional – atual, Imprensa Nacional – e no Conservatório de Música – onde foi colega de Francisco Braga na classe de Antônio Luís de Moura. Na Tipografia organizou o Clube Musical Guttemberg. Ao terminar seu

457. Anacleto de Medeiros. Foto e vinheta de Amaro do Amaral. In: Batista Siqueira. *Três vultos históricos da música brasileira – Mesquita, Callado, Anacleto*. Rio de Janeiro, S.c.p., 1969



457

458. *Maestro Francisco Braga*. Seção de Música e Arquivo Sonoro de Biblioteca Nacional, RJ

459. Francisco Braga. *Episódio Symphonico*. Capa de partitura



458

curso no Conservatório, tocava diversos instrumentos, preferindo, no entanto, o saxofone soprano. Com alguns meninos da extinta banda de Paquetá, fundou o conjunto Sociedade Recreio Musical Paquetaense, para o qual compôs músicas sacras – sobretudo missas e um *Te Deum* – que eram executadas freqüentemente nas igrejas da ilha. Mas sua atividade de compositor tornou-se mais acentuada a partir de 1887, com o lançamento de um repertório constante de polcas, valsas e xótis que alcançou grande popularidade em bandas de todo o país, sobretudo a xótis *Iara*, à qual Catulo da Paixão Cearense acrescentou os versos intitulados *Rasga coração* – melodia que Heitor Villa-Lobos utilizou em seu *Choros nº 10*.

Carlos Gomes, quando esteve hospedado em Paquetá, era pródigo em elogiar o talento, as produções e a afinação dos conjuntos musicais de Anacleto, chamando-o "meu caboclo" – o que soa estranho, pois Anacleto era mulato e não caboclo.

Festejando a vitória de Floriano Peixoto na revolta de Magé, em 1894, Anacleto escreveu a *Fantasia 28 de fevereiro*. A título de curiosidade, citamos a presença do nosso músico animando os carnavais cariocas, com seus conjuntos; pois em 1895, os bailes da Phoenix Dramática eram anunciados de maneira vistosa nos jornais, conforme podemos ler neste comentário de Jota Efegê: "A *réclame* espalhafatosa destacava que as danças seriam animadas pela *maior de todas as bandas que se pode imaginar*, e da qual seria regente Anacleto de Medeiros. Isto porém – acrescenta Efegê – ainda não era tudo. Querendo atrair vultoso número de foliões, acrescentou que estariam presentes *300 esplêndidas mulatas maxixeiras*". (21)

Anacleto de Medeiros foi organizador e regente de várias bandas, como a da Fábrica de Tecidos Bangu, a da Fábrica de Tecidos de Macacos e a da Piedade (Magé). Em 1896, já amplamente conhecido por suas atividades musicais, foi convidado (não houve concurso, como alguns anunciam) a organizar a Banda do Corpo de Bombeiros, do Rio de Janeiro, enriquecendo-a com alguns elementos da Sociedade Recreio Musical Paquetaense e antigos colegas do Arsenal de Guerra, além de músicos de choro. A nova banda, que alcançaria sucesso sempre crescente até os dias atuais, gravou seus primeiros discos já em 1902.

Sua obra, numerosa e variada, é altamente representativa de uma época, permanecendo, como também a música de Alfredo da Rocha Viana Filho, a meio caminho entre o popular e o erudito. Compôs: quadrilhas, valsas – salientando-se a beleza de *Terna saudade*, dobrados, xótis – gênero de que ele foi o fixador, polcas – sendo muito conhecida *Três estrelinhas*, marchas – que estão presentes em quase todas as bandas brasileiras, choros, além de músicas sacras – muitas das quais continuam perdidas. Sua última obra foi o dobrado *Jubileu*, oferecido ao Corpo de Bombeiros, por ocasião dos festejos daquela corporação. Com apenas 41 anos de idade, Anacleto faleceu na Rua Paquetá, a 14 de agosto de 1907.

No sepultamento de Anacleto de Medeiros estava presente Francisco Braga, a figura mais simpática de músico brasileiro das primeiras décadas deste século e orientador de nossos músicos de valor, a quem podemos também aplicar as palavras com que o musicólogo Francisco Curt Lange retratou Francisco Gomes da Rocha: "pessoa de bem, considerado, religioso e muito generoso, um verdadeiro cavalheiro com auréola de nobreza".

Antônio Francisco Braga nasceu dia 15 de abril de 1868, no Rio de Janeiro, sendo conhecido o nome de sua mãe, Evarinta Rita da Silva Braga, maranhense que, no dizer do filho, "era pobrezinha, não tinha coisa alguma, mas o que sou, a ela devo..." Seus estudos musicais tiveram início no Asilo de Meninos Desvalidos, onde entrou em 1876, e teve, entre seus companheiros, aquele com quem dividiria as atividades musicais na infância, Paulino Sacramento, um dos grandes da música ligeira carioca do início deste século. Braga ingressou no Conservatório de Música, permanecendo por pouco tempo, transferindo-se para o Conservatório Imperial de Música, onde, em 1886 concluiu o curso de clarineta com Antônio Luís de Moura; aí estudou também harmonia e contraponto com Carlos de Mesquita; entre seus companheiros estava o também clarinetista Raul Villa-Lobos, pai de Heitor Villa-Lobos.

Sua primeira composição orquestral, *Fantasia*, uma abertura, foi apresentada a 5 de junho de 1887, na estréia da Sociedade de Concertos Populares, sob a direção de Carlos de Mesquita, no Teatro São Pedro de Alcântara. Naquele ano, quando informada dos progressos de Francisco Braga e do sucesso por ele alcançado nos Concertos Populares, a Princesa Isabel prometeu enviá-lo à Europa para aperfeiçoar-se. Com a proclamação da República, a promessa não pôde ser cumprida. Em 1888 foi nomeado professor do Asilo de Meninos Desvalidos onde, sob sua regência, a banda ilustrou com música as conferências em favor da libertação dos escravos, recebendo Fracisco Braga, como testemunho de gratidão, uma batuta com inscrição em prata.

Inscreveu-se no concurso para a escolha do novo hino nacional, realizado a 20 de janeiro de 1890. Classificando-se entre os quatro primeiros lugares, obteve como prêmio uma bolsa do governo para estudar na Europa. Tirou o primeiro lugar no concurso para admissão ao Conservatório de Música de Paris, entre 25 candidatos. Entre as várias composições desta fase estão quatro peças orquestrais: *Tarde de estio*, *Paysage* – um prelúdio, *Chant d'automne* e *Prière*. Dois anos depois, seu professor de composição, Jules Massenet, solicitou ao governo brasileiro e conseguiu que a bolsa fosse renovada para mais dois anos. Mais duas peças orquestrais: *Tempo de minueto* e o poema *Cauchemar*.

Dia 5 de fevereiro de 1895, na Sala d'Harcourt, regeu concerto com obras suas, de Carlos Gomes, Carlos de Mesquita, Alberto Nepomuceno e Francisco Vale. Um ano depois apresentaria obras brasileiras novamente na Galérie des Champs Elysées, quando, achando-se presente Carlos Gomes, Braga entrega-lhe a batuta para que regesse suas próprias obras. Braga foi a Viena e de lá para Dresden, Alemanha, onde fixou residência por algum tempo. Visitou outras cidades alemãs, foi à Suiça e Itália.

Compôs dois poemas sinfônicos em 1898 – *Marabá* e *Aubade* – além de *Episódio sinfônico* e *Pró-pátria* – igualmente para orquestra. Até 1899 trabalhou na composição da ópera *Jupira*, com libreto de Escragnolle Dória. Era idéia de Braga encenar a ópera em Munique e Paris. Mas foi convidado pelo maestro Sanzone, de Milão, para que seguisse com a companhia lírica que se apresentaria nos festejos do quarto centenário do descobrimento do Brasil, onde *Jupira* seria apresentada a 10 de agosto de 1900, no Teatro Lírico do Rio de Janeiro. No ano seguinte, Francisco Braga rege vários concertos em cidades paulistas e no Rio de Janeiro. É nomeado pro-

(20)-MENDONÇA, Belkiss S. Carneiro de. *A música em Goiás*. Fund. Cult. de Goiás, págs. 25,80-81.

(21)-EFEGÊ, Jota. *Maxixe – a dança excomungada*, Conquista, pág. 107.

fessor de contraponto, fuga e composição do Instituto Nacional de Música, em 1902.

Compõe: *Padre-nosso*, para canto e orquestra, o prelúdio orquestral *São Francisco Xavier* (1902); *Visões*, para cordas, *A visitação* – 2º episódio de *Pastoral*, de Coelho Neto – e *Sub tuum praesidium* para coro e órgão (1903); *Te Deum alternado* para solos, coro, órgão e orquestra, o prelúdio orquestral *São João Batista* (1904); *Bandeirantes* – prelúdio sinfônico, *Elegia à memória de José do Patrocínio* para orquestra, *Variações sobre um tema brasileiro* para orquestra e a música incidental para *O contratador de diamantes* (1905).

Por sugestão de Francisco Pereira Passos, prefeito do então Distrito Federal, constante de ofício de 29 de novembro de 1905, ao Diretor Geral de Instrução Pública do Rio de Janeiro, Francisco Braga compôs o *Hino à Bandeira*, sobre poesia de Olavo Bilac, em 1906, ano em que compõe também uma fantasia orquestral sobre o hino nacional, intitulado *O pranto da bandeira*. Em 1908, dividiu a regência com Assis Pacheco e Alberto Nepomuceno, por ocasião da série de concertos na Exposição do Centenário da Abertura dos Portos. Deste ano é o poema sinfônico *Insônia*.

Em 1909 tornou-se professor e instrutor das bandas de música do Corpo de Marinheiros e Regimento Naval. Em fevereiro viajou pela Europa, com a finalidade de contratar uma companhia lírica para atuar na inauguração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a 14 de julho – quando seria apresentado seu poema sinfônico *Insônia*. Participou da criação da Escola Dramática Nacional, inaugurada em abril de 1910, ano em que foi composta a *Missa de São Francisco Xavier*, para coro e orquestra. Em 1911 compôs *Missa de São Sebastião* para coro e orquestra, o *Salutaris Hostia* para canto e órgão, e *Stabat Mater* para solos, coro e orquestra. Regeu, em 28 de dezembro de 1912, o concerto de abertura da Sociedade de Concertos Sinfônicos, da qual foi diretor artístico e regente durante 20 anos. No primeiro aniversário da entidade foi organizado, sob sua regência, o Festival Braga.

Seu poema sinfônico *Marabá* teve sua primeira audição a 3 de outubro de 1920, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob a regência de Richard Strauss. Nessa época, ocupava-se da ópera *Anita Garibaldi,* na qual trabalhou ao mesmo tempo em que orquestrava a ópera *Soeur Béatrice,* de Glauco Velasquez. Em 1921 escrevia, para Orquestra, *Epitalâmio*. A ópera *Jupira* foi reencenada a 10 de outubro de 1923, pelo maestro Giuseppe Marinuzzi.

É de 1930 o *Trio* para piano, violino e violoncelo, sua obra camerística mais conhecida. Um ano depois, em 18 de abril, foi homenageado com um grande festival no Teatro Municipal, sob o patrocínio de diversas organizações musicais do Rio de Janeiro. Dois meses depois, foi condecorado pelo governo francês com a Legião de Honra, no grau de Cavaleiro.

Se em 1927 teve que interromper por três meses seus trabalhos de regência, a partir de 1933, causado por uma crise cardíaca, abandona a regência, centralizando seu trabalho na composição e no magistério. Compõe muito. De 1935 é o prelúdio sinfônico *Jubileu Cardeal Arcoverde*. Na data de seu aniversário, em 15 de abril de 1937, foi criada a Sociedade Propagadora de Música Sinfônica e de Câmara, da qual foi eleito presidente perpétuo.

Francisco Braga faleceu em 14 de março de 1945.



Officina *Litho-Zincographica* de Vieira Machado & C.

460. *Prof. José Paulo da Silva*. Seção de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, RJ



460

Sua obra é vasta, com muito obra para banda, solo de piano, duos instrumentais, coro, música sacra e canções – das quais salientamos *Virgens mortas, Ó se te amei! Dá-me as pétalas de rosa, Prece, Brinde, O poder das lágrimas* e *Catita*. Além disso, Francisco Braga foi nosso melhor compositor de hinos; sua marcha *Barão do Rio Branco* é peça obrigatória no repertório das bandas nacionais.

Membro fundador da Academia Brasileira da Música, José Paulo Silva é um dos nomes mais freqüentes nos currículos dos músicos do país; durante muito tempo, seu *Manual de Harmonia* era obrigatório para a formação tanto dos músicos das grandes cidades quanto dos lugares mais isolados. Paulo Silva nasceu no dia 1.º de janeiro de 1892, em Niterói. Aluno do Colégio 15 de Novembro, aprendeu os ofícios de vassoureiro e sapateiro; na classe de José Belisário de Santana, recebeu as primeiras noções de música, destacando-se ao bombardino, na banda de música, e sendo premiado em 1904 com a promoção a mestre-aluno. Em 1905 matricula-se no Instituto Nacional de Música, onde teve entre seus professores, Frederico Nascimento, Agnelo França e Francisco Braga. Tinha 17 anos quando foi indicado para substituir o professor de música do Colégio 15 de Novembro. Concluiu o curso no Instituto Nacional de Música e o de Direito. Em 1935 conquistou, por unanimidade, em concurso de títulos e provas, a cátedra de contraponto e fuga no INM. Foi também professor no Conservatório de Música e Conservatório Brasileiro de Música. A convite de Villa-Lobos, ensinou prosódia musical no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Em 1937, visitou o Conservatório de Paris, onde obteve francos elogios a seu *Curso de contraponto*.

Além dos tratados citados, escreveu: *Cartilha de música, Manual de fuga* e *Linguagem da música*. Compositor, enriqueceu o repertório das bandas de música com numerosos dobrados; para outras formações compôs *Prelúdio e fuga* e *Expressões brasileiras* – para quarteto de saxofones, *Homenagem a Francisco Braga* – para quarteto de cordas, peças para piano – *Balanço, Ciranda, Dança mística, Melancolia, Sonhei*; canções – *A fonte, Isolamento, As lágrimas de ouro, Maria do céu, Meiguice, O rio*, etc.; e música sacra.

José Paulo Silva morreu no dia 11 de julho de 1867, no Rio de Janeiro.

A orquestração usada hoje obrigatoriamente para o *Hino Nacional Brasileiro*, de Francisco Manuel da Silva, foi oficializada por Decreto-lei 4.545 de 31 de julho de 1942, e é de autoria de Antônio de Assis Republicano, "compositor de veia fácil e bom preparo técnico... notabilizou-se pela habilidade com que maneja a palheta orquestral, conseguindo em suas partituras uma plenitude de colorido que o situa entre os melhores cultores da nossa música sinfônica", escreveu Luiz Heitor em seu livro *150 anos de música no Brasil*. Além disso, Assis Republicano é mais conhecido como o severo professor do Instituto Nacional de Música (depois, Escola Nacional de Música, hoje, Escola de Música da UFRJ).

Nasceu em Porto Alegre, em 15 de novembro de 1897. Já carregava na bagagem o poema sinfônico *Ubirajara* (1921) quando completou seu curso de composição (1924) no Rio de Janeiro, obtendo o grau máximo – distinção e louvor, por unanimidade – e, no mesmo ano, foi laureado com a medalha de ouro no curso de fagote, sendo o único, durante 180 anos da então Escola Nacional de Música, a obter tal láurea. Completou então sua ópera *A cheia do Paraíba* e iniciou a série de *Seis*

danças brasileiras para orquestra, que só foram concluídas em 1956. Sua ópera *O bandeirante*, 3 atos, sobre libreto de Silveira Neto, foi encenada durante a temporada lírica do empresário Valter Nocchi, de 1925, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. São desse ano, o poema sinfônico *Navio negreiro, Canção de Jaíra* e *Improviso sobre um tema brasileiro* para violoncelo e orquestra. Em 1926 escreve as canções para piano: *Onde a ventura mora* e *O amor e a morte*; para voz e orquestra, *Magdala*.

Em 1927, realiza viagem de concertos por São Paulo e Rio Grande do Sul. Em 1928, a convite do governo de Minas Gerais, dirige as cadeiras de contraponto, fuga e composição do Conservatório Mineiro de Música. Aí organiza, em 1931, um grandioso conjunto composto de 160 instrumentistas e 300 cantores, na Força Pública do Estado. Em 1934 é chamado a ocupar a cadeira de Análise Harmônica e Construção Musical na Escola Nacional de Música.

Sua ópera *A natividade de Jesus*, em 4 atos e prólogo, sobre libreto do Conde de Afonso Celso, teve a primeira representação no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a 25 de março de 1936. De 1938 é outra ópera, *As Amazonas*, com prólogo, 3 atos e epílogo, sobre libreto de Theodorik de Almeida. Do mesmo ano é a *Sinfonia das multidões*, para coros e orquestra. A canção *As mãos de Branca* é de 1942. De 1943 é a ópera *O ermitão da Glória*, em três atos, libreto de Modesto de Abreu baseado em novela de José de Alencar. De 1945 são: bailado *Narciso*, em 2 atos, e a *Sinfonia das Américas*, para soprano, baixo, 2 coros, orquestra, banda e fanfarra.

Em 1947, presta concurso para professor catedrático de Teoria Musical, sendo, no mesmo ano, transferido, por voto unânime da congregação, para Instrumentação e Orquestração. A ópera *Guararapes*, de 1948, em 3 atos, é premiada em concurso. Do mesmo ano é o *Concerto para violino e orquestra*, que tem estréia tendo ao solo Oscar Borgerth. O *Concerto para piano em lá menor*, de 1950, tem primeira audição com o pianista Mário Neves. Entre muitas obras escritas por Assis Republicano, ressaltamos ainda: *Sinfonia em Dó Maior* (1953), *Sinfonia de São Paulo* (1955), *Candomblé* e *Desejo* – duas peças para voz acompanhada.

Escreveu os seguintes tratados de música: *A música e sua influência, A orquestra e a forma, Ornamentos, Tratado de instrumentação e orquestração, Tratado de Composição* e *Teoria geral da música* (3 volumes). Sendo nomeado pelo governo federal para Brasília, em 1960, não assumiu seu cargo, vindo a falecer naquele ano, dia 26 de maio.

461. *Maestro Assis Republicano*. Foto Medina. Arquivo Brício de Abreu. Seção de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, RJ



461

462. *Pixinguinha*, Abril Imagens
463. *Os Oito Batutas*. Abril Imagens



462



463

Música brasileira é coisa de negro
Uma visão carioca

Sérgio Cabral

Oneyda Alvarenga, a extraordinária discípula de Mário de Andrade, foi, de todos os estudiosos da nossa música, a que melhor enumerou as influências negras mais significativas em nossa música. São elas: freqüência de escalas sem sensível ou com o sétimo grau abaixado; origem - ou apenas sistematização - do nosso ritmo sincopado; tônica alcançada num movimento de notas rebatidas, partindo da mediante; estrofe poético-musical improvisada, seguida de refrão fixo; forma poético-musical constituída por um verso único, seguido de um refrão curto; quebra da quadratura melódica, através de vários processos; cantos de rituais afro-brasileiros que escapam pelo uso da escala com a sétima abaixada, de escalas pentafônicas e hexacordiais; presença da umbigada como elemento coreográfico, grande número de instrumentos de percussão; as danças dramáticas (congadas, congos, cucumbis, etc.) e a existência na voz cantada brasileira de um nasal, causado certamente pelo mestiçamento com o negro.

Enfim, é tão forte a presença do negro em nossa música popular que, se não fossem algumas heranças européias e raríssimas manifestações ameríndias, ela seria inteiramente negra. Mas é, no mínimo, 60 por cento negra, numa avaliação superficial. Uma presença tão expressiva, apesar de marcada por um preconceito que a perseguiu ao longo de uma história que é a própria história do preconceito contra o negro no Brasil. Basta citar o que pensava Luís dos Santos Vilhena, em seu trabalho intitulado "A Bahia do Século XVIII", no trecho reproduzido por José Ramos Tinhorão no livro "Música Popiçar de Índios, Negros e Mestiços":

"Por outro princípio não parece ser muito acerto em política o tolerar que pelas ruas e terreiros da cidade façam multidões de negros, de um e outro sexo, os seus batuques bárbaros a toques de muitos, e horrorosos atabaques, dançando desonestamente, e cantando canções gentílicas, falando línguas diversas, e isto com alaridos tão horrendos que causam medo e estranheza, ainda nos mais afoitos"

Apesar de tudo, os "alaridos" dos negros produziam já no Século XVIII, as primeiras manifestações musicais brasileiras, definidas por características próprias de música e de dança. Uma delas era a fofa, um sucesso no Brasil e em Portugal. No Brasil, pode ser medido pela acusação em 1761, do Padre Bento Capeda contra o seu colega Manuel Franco, do Colégio de Olinda, segundo contou Luís da Câmara Cascudo em seu indispensável "Dicionário do Folclore Brasileiro": o Padre Manuel Franco denunciava o Padre Bento, "dançava a fofa, que é dança muito desonesta, com mulheres-damas". Em Portugal, o êxito foi revelado por um folheto "situado por volta de 1759", intitulado "Relação da Fofa que veyo agora da Bahia" e revelado pelo jornalista Teófilo de Andrade, numa edição da revista "O Cruzeiro", de março de 1966. Assinado pelas iniciais C.M.M.B., o folheto define a fofa da Bahia como um "som do Brasil com propriedades para vodas, e galhofas. He som desatinado, he som de casa da Fortuna, he som de porhialem, e he som de não sei, que diga: E para dicifrar melhor: he o som do marujo, do galego, do moço de servir, da inquietação da balburdia, dos barulhos, e das traficancias.

He a Fofa da Bahia também o melhor som, que ha na maromba da chulice. Apenas a ouve tocar a Preta, já esta no meyo da casa a bailar sem socego. Apenas o ouvé o preto, já está, como doudo a dançar, como huma carapeta, e não socega também, sem sair a terreiro".

O folheto assinala, ainda, que ao ouvir a fofa, a mulata da Bahia "já não está em si, já toda se inquieta; até que sahe fora de si a bailar as trapecinhas". E completa, depois: "A fofa da Bahia faz dezafiar o coração, tremer o corpo, arrancar as unhas dos pés a modo d'osga; que vive".

Em seu excelente "A Modinha e o Lundu no Século XVII", Mozart de Araújo assinala o êxito da fofa, afirmando que, "enquanto o lundu se fixava no Brasil, a dança de procedência negróide que mais se popularizava nas bandas de além mar, no século XVIII, não era o lundu, mas a fofa, que muitos viajantes chegaram a considerar a dança mais característica de Portugal na segunda metade daquele século".

Mas foi o lundu que fez a travessia de um século para outro, fazendo conquistas musicais, coreográficas e sociais. José Ramos Tinhorão, que, se ainda não é, será o maior historiador da música popular brasileira, lembra que "o grande sucesso do lundu baseava-se em que, após quase 200 anos de aculturação negra no Brasil, ela aparecia como a primeira forma de batuque africano estruturado em moldes de coreografia e de ritmo possíveis de serem imitados não apenas pelos mestiços, mas também pelos brancos colonizadores e seus descendentes nacionais".

De fato, o lundu passou a ser música de negros, mestiços e brancos, de brasileiros e de portugueses. Coube, aliás, a um mestiço carioca, filho de branco português com negra angolana, o poeta, letrista, cantor e violonista Domingos Caldas Barbosa (1740-1800) a levar para Portugal esse gênero que não era propriamente um gênero, pois identificava diversos ritmos de origem negra. No início da década de 70 do Século XVIII, Caldas Barbosa mudou-se para Portugal, onde lançou seus lundus e suas modinhas. Publicou também um livro de poesias intitulado "Coleção de Poesias Feitas na Feliz Inauguração da Estátua d'El-Rei Nosso Senhor D. José I". As suas obras foram reunidas, mais tarde, no livro "Viola de Lereno", mas as melodias se perderam no tempo. A única melodia que ficou está no livro "A Modinha e o Lundu no Século XVIII", de Mozart Araújo. Sobreviveram ainda quatro poemas seus, mas com melodias de Marcos Portugal.

No Brasil, o lundu se espalhou por todo o país e a descrição da sua dança pode ser encontrada nas "Cartas Chilenas", poema atribuído a Tomás Antônio Gonzaga:

"Fingindo a moça que levanta a saia
e voando na ponta dos dedinhos,
prega no machacaz, de quem mais gosta,
a lasciva embigada, abrindo os braços.
Então, o machacaz, mexendo a bunda,
pondo uma mão na testa, outra na ilharga,
ou dando alguns estalos com os dedos,
seguindo da viola o compasso,
lhe diz: - "eu pago, eu pago" - e, de repente,
sobre o torpe michela atira o salto.
Ó dança venturosa! Tu entravas
nas humildes choupanas, onde as negras,
onde as vis mulatas, apertando
por baixo do bandulho a larga cinta,
te honravam cos marotos e brejeiros,
batendo sobre o chão o pé descalço.
Agora já consegues ter entrada
nas casas mais honestas e palácios!"

O lundu, realmente, entrou nas casas da classe dominante, conforme descrição de cronistas e viajantes da época, a ponto de, inúmeras vezes, ser confundido com a modinha de sabor europeu e com o fado, música portuguesa que Mário de Andrade garantia ter nascido no Brasil naquela época. Já no início do Século XIX, o lundu entrava também no teatro, sendo a música preferida em números apresentados nos intervalos das peças teatrais estrangeiras e brasileiras. Esses números ganharam o nome de entremezes e eram praticados, principalmente, no Rio de Janeiro, em Salvador e em Recife, de onde surgiu a grande estrela do entremez, a pernambucana Joana Januária de Souza Bitencourt, que se tornou conhecida nacionalmente com o nome de Joana Castiga, graças ao fato de, numa das suas apresentações, enquanto se requebrava, o seu parceiro de dança estimulava o clima de excitação no teatro, sugerindo: "Castiga, meu bem, castiga". A sensualidade de Joana, se empolgava o público, apavorava os conservadores da época, tanto que, em 1836, o chefe da polícia da Bahia, desembargador Antônio Simões da Silva, proibiu que ela participasse dos entremezes, "quando aqueles entreatos constassem de lundus", segundo contou Afonso Rui em seu livro "História do Teatro na Bahia". Apesar de tudo, tais entreatos continuaram, deram características próprias ao teatro brasileiro e, provavelmente, foram responsáveis pelo nascimento do nosso teatro de revista.

No século XIX, as conseqüências musicais da presença negra no Brasil eram marcantes em todo o país, variando as suas formas de região para região. O estudioso Édison Carneiro simplificou, chamando todas as manifestações de samba (palavra provavelmente nascida de *semba* que, num dialeto angolano, quer dizer umbigada) e chegou a imaginar uma "área nacional do samba", do Maranhão a São Paulo, "com pequenas interrupções". A área foi dividida em zona do coco (Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Alagoas), zona do samba (Maranhão, Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo e, talvez, Piauí e Minas Gerais) e zona do jongo (Rio de Janeiro e São Paulo, talvez Minas Gerais e Goiás). Inúmeras manifestações surgiram, ganhando os mesmos nomes para formas diferentes ou nomes diferentes para formas muito parecidas, mas todas elas presas

464. *Domingos Caldas Barbosa*. Litografia de V. Larée, a partir de gravura do séc. XVIII. Seção de Iconografia da Biblioteca Nacional, RJ

465. *Joaquim Antonio da Silva Calado*. Retrato de Angelo Agostini. *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, nº 202, 1880

466. *Henrique Alves de Mesquita*. Seção de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, RJ



464



465



466

às suas origens rurais. No século XIX, os primeiros gêneros urbanos brasileiros de origem negra surgiam no Rio de Janeiro, sede do Império e região ocupada por negros e brancos vindos de todo o país.

As novidades tinham, sem dúvida, os sabores negros e brancos. Já na primeira metade do século, desembarcavam no Brasil os gêneros e as danças da Europa, introduzidos pelo teatro e por uma incipiente produção de consumo musical, formado, principalmente, pelas editoras de música que surgiam para atender a uma nascente classe média que tinha, entre outras características, a de ter um piano instalado na sala de visitas de suas casas. A partir da década de 30 do XIX, essas casas passaram a vender partituras com as novidades européias, como a valsa, a schottisch, a habanera, a quadrilha e a polca. De todos esse gêneros, foi a polca que melhor se familiarizou com o espírito negro das ruas cariocas (nasceria também uma espécie de valsa brasileira, com a influência da modinha), ganhando, em poucos anos, características inteiramente nossas. Graças, primeiramente, a um jeito de tocar muito diferente daquele que a polca recebia na Europa e que, sem dúvida, coloria de negro aquele gênero branco. Os nossos músicos populares, simplesmente, modificavam a síncopa da polca européia, adaptando-a ao modo de dançar dos negros. Muniz Sodré, em seu livro "Samba, o dono do corpo", atribui ao samba a exigência dessa síncopa, mas que, na verdade, pode ser generalizada por uma grande parte das manifestações musicais negras através do tempo: "O corpo exigido pela síncopa do samba – escreveu ele – é aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na História Brasileira: o corpo negro".

Na metade do século, as editoras de música começavam a lançar polcas brasileiras que exigiam dos tocadores de piano uma interpretação que pouco tinha a ver com aquela da polca polonesa. E os autores dessas músicas formaram, sem dúvida, a primeira geração dos compositores de música brasileira. Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), um músico de formação erudita, foi um dos autores mais importantes daquela geração, com obras como "Batuque" que até hoje são executadas pelos conjuntos de choro. Mas nenhum deles foi mais expressivo do que o mulato Joaquim Antônio da Silva Calado (1848-1880), que estudou composição e regência com Henrique Alves de Mesquita e que tocava piano e flauta. Apesar de ter vivido tão pouco, a sua contribuição foi tanta que é considerado pelos estudiosos da nossa música como "o lançador das bases da nacionalização da música popular brasileira". Deixou dezenas de músicas (polcas, quadrilhas principalmente), entre as quais "Flor amorosa", que, mais tarde, receberia letra de Catulo da Paixão Cearense e formou vários conjuntos com os melhores instrumentistas da época, entre os quais um que levava o nome de "Choro Carioca", sendo, por isso, apontado como o principal divulgador da palavra *choro* que servia para identificar aquela maneira de tocar dos músicos populares brasileiros. Integrou o seu conjunto durante um certo tempo e trabalhando, principalmente, em bailes, a pianista Chiquinha Gonzaga, uma compositora que iria consagrar-se exatamente pelas características muito brasileiras das suas músicas e das suas interpretações. O musicólogo Andrade Muricy chegou a escrever que, "antes dela, ninguém demarcara com tamanho vigor um sentido nacionalista brasileiro em nossa música popular urbana".

Foi toda a mistura da influência negra no ritmo e na maneira de tocar com os gêneros musicais estrangeiros que fez nascer o primeiro gênero musical brasileiro, o maxixe, na década de 70 do Século XIX. Foi um tipo de música que se impôs com rapidez, merecendo prontamente a má vontade da classe dominante que desprezava a sua origem popular (negra, é claro) e manifestava o seu repúdio à coreografia sensual da nova dança. O viajante português João Chagas descreveu em seu livro "De Bond – Alguns aspectos da civilização brasileira" o que vira num clube carnavalesco do Rio de Janeiro com uma detalhada narração da dança do maxixe – um "enlace impudico de dois corpos":

"Os pares enlaçam-se pelas pernas e pelos braços, apoiam-se pela testa num quanto possível gracioso movimento de marrar e, assim unidos, dão a um tempo três passos para diante e três para trás, com lentidão. Súbito, circunvolteiam, guardando sempre o mesmo abraço e, nesse rápido movimento, dobram os corpos para a frente e para trás, tanto quanto permite a solidez dos seus rins: tornam a dobrar-se e, sempre lentamente, três passos à frente, três passos atrás, vão avançando e retrocedendo, como a quererem possuir-se".

A palavra *maxixe* foi bem absorvida pelo teatro, provavelmente introduzida pelo ator Francisco Correia Vasques, segundo avalia José Ramos Tinhorão. O famoso ator Vasques, certamente, viu nos requebros do maxixe uma grande oportunidade de atrair mais público para os seus espetáculos. Mas, havia tal preconceito contra o gênero que os compositores arranjavam outros nomes para designar a música que faziam. Até Chiquinha Gonzaga, figura notável não só pela sua contribuição à nossa música como também pela batalha que travou contra os preconceitos da sua época, jamais identificou qualquer obra como maxixe (geralmente, chamava de tango), embora fosse uma maxixeira de mão cheia. Segundo a sua biógrafa Edinha Diniz, assim ela "evitava um desastre comercial, pois nenhum pai de família se dignaria a comprá-la e nenhuma mocinha ousaria executá-la". Pura hipocrisia de uma sociedade tradicionalmente hipócrita. Numa reportagem publicada, anos depois (1911), o Correio da Manhã lembrou do grande sucesso de Chiquinha no século anterior:

"Chiquinha Gonzaga, como era chamada, gozou lá pelos tempos em que a monarquia precipitava para o ocaso sua época, de notoriedade, no gênero de música dançante; escrevia habaneras, tangos, chulas e maxixes. No maxixe ninguém lhe levava as lampas. De cada vez que o editor punha à venda uma nova composição de Chiquinha, havia nas casas de família, nos clubes dos bairros aristocráticos e da Cidade Nova, forte reboliço. As moças não dançavam senão aos repequiniques que a Chiquinha escrevia, sempre com poucos acidentes em clave; os rapazes presenteavam as namoradas com músicas de Chiquinha; as charangas carnavalescas, os tocadores de violino e harpa deliciavam os bebedores de café, com inspirações bailantes de Chiquinha. Por toda a parte onde a gente topasse um cego a esfregar rabeca ou assobiar na flauta, ouvia-se infalivelmente a música mélica da famosa Chiquinha Gonzaga".

"O maxixe foi o primiero passo dado para a nacionalização da nossa música popular. Chiquinha Gonzaga, a grande maestrina brasileira, compreendeu perfeitamente o ritmo desse gênero musical", escreveu Mário de Andrade.

467. *Lalau de Ouro (Hilário Jovino Ferreira)* e seus filhos. Rio de Janeiro, 1885c. In: Jota Efegê. *Figuras e coisas do carnaval carioca*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1982

468. *Baiano*. Arquivo Brício de Abreu. Seção de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional



467



468



469

Enquanto o maxixe enfrentava o preconceito e, ainda assim, assumia o seu lugar de dança da moda, nos subterrâneos da sociedade iam acontecendo fatos que produziriam um novo gênero musical urbano – o samba. Mais uma vez, uma contribuição dos negros. Foi o resultado da convivência da comunidade baiana com os cariocas no Rio de Janeiro. Os baianos chegaram à cidade, primeiramente, com a decadência da cultura do café, no Vale do Paraíba, no Estado do Rio. Os fazendeiros da região, que haviam comprado quantidades imensas de escravos na Bahia, foram obrigados a emancipá-los, quando o café da região entrou em crise e eles não tinham condições sequer de alimentar a mão-de-obra escrava. Outra leva de baianos aconteceu na década de 90, quando vieram para o Rio de Janeiro os soldados que, na Bahia, se incorporaram às tropas do governo que combatiam Antônio Conselheiro.

A comunidade baiana no Rio de Janeiro se instalou numa região já ocupada pela população negra, a Cidade Nova e adjacências, e, rapidamente, foi implantando a sua marca na então capital do país. Uma parte dos baianos instalou-se num morro ao lado da Cidade Nova e deu-lhe o nome de Favela o mesmo nome de uma elevação existente na região de Canudos. O Morro da Favela acabou dando nome aos aglomerados de casas populares que começavam a formar-se no Rio de Janeiro – as favelas. Os baianos trouxeram também as suas religiões, os seus hábitos, seus ritmos e seu folclore. Com o tempo, alguns deles iam assumindo posições de liderança na comunidade negra carioca, como aconteceu com o ex-tenente da Guarda Nacional Hilário Jovino Ferreira, morador do bairro da Saúde e fundador do primeiro rancho carnavalesco carioca, em 1893, o Rei de Ouro, "se bem que já existisse o Dois de Ouro, mas sem organização própria", conforme entrevista que concedeu ao "Diário Carioca", em 1933.

As mulheres baianas também desempenhavam um papel especial e muitas delas ficaram famosas. Eram as famosas tias festeiras, como Tia Sadata, fundadora do Rancho da Sereia, Tia Dadá, Tia Gracinda, Tia Amélia (mãe do compositor Donga), Tia Presciliana de Santo Amaro (mãe do compositor e ritmista João da Baiana) e várias outras. A mais famosa de todas foi, sem dúvida, Tia Ciata. Seu nome verdadeiro era Hilária Batista de Almeida e seu apelido foi grafado de várias maneiras, como Seata, Asseata e Assiata. Chegou ao Rio de Janeiro com cerca de 20 anos de idade, na década de 1870, e foi morar na Rua da Alfândega, na casa de um baiano chamado Miguel que, segundo remanescentes da época, era uma espécie de cônsul da Bahia no Rio de Janeiro. Sabe-se também que Tia Ciata instalou-se com um tabuleiro na Rua Sete de Setembro e que freqüentava muito as festas da sua comunidade, onde se destacava não só pela beleza como também pela graça com que dançava. Conheceu o médico negro João Batista da Silva – mais tarde, chefe de gabinete do Chefe de Polícia, na época em que Venceslau Brás era Presidente da República – e com ele teve 26 filhos.

O casal morou na Rua Visconde de Itaúna (a casa e a rua desapareceram muitos anos depois, dando passagem à Avenida Presidente Vargas), na Praça Onze. Tinha seis quartos, um longo corredor e, no quintal, um abacateiro que vivia pelado, tantas eram as folhas que lhe tiravam para fazer o chá que curava a ressaca das intermináveis festas que Tia Ciata promovia, com a participação dos compositores e instrumentistas daquela comunidade

469. *João da Baiana*. Seção de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, RJ

470. *Donga* depondo no Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro. Abril Imagens

471. *Ismael Silva*. Seção de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, RJ



470



471

472. *Ismael Silva e as Irmãs Yáras* no show "O Samba nasce no Coração". Boite Casablanca, Rio de Janeiro. Arquivo Brício de Abreu. Seção de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, RJ



472



473

473. *J. B. da Silva (Sinhô). Jura!* Capa de partitura. Seção de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, RJ

negra, como Sinhô, Caninha, Donga, Heitor dos Prazeres, Marinho que Toca (tocava cavaquinho e ensinou a Donga a batida do samba no violão), Mauro de Almeida, João da Mata, João da Baiana, Pixinguinha, Didi da Gracinda, Tenente Hilário, João Cândido, Getúlio da Praia e outros mais.

E como eram as festas na casa de Tia Ciata e do seu Miguel e nas casas das demais tias? O compositor e violonista Donga (1889-1974), que se chamava, na realidade, Ernesto Maria Joaquim dos Santos, em depoimento prestado à sua filha Lígia Santos, fez uma descrição das reuniões, das quais era um dos mais habituais freqüentadores:

"Conforme a quantidade de pessoas, ou qualidade, uns preferiam brincar no quintal, onde se realizavam os batuques, principalmente os mais velhos, com os seus pandeiros, e as baianas, estas ostentando balangandãs, camisu, cabeção de crivo, saias bordadas e anáguas de crivo gomadas. Os calcanhares bem arranhados com cacos de telha. Combinava-se se o samba seria corrido ou partido alto.

Se fosse partido alto, os veteranos ficavam perto dos tocadores, raiadores e das cantoras de chulas, estas com seus panos da Costa, ou chales de rica confecção. Assim que acabava a parte cantada, as baianas davam início à dança, rodando três vezes em torno dos músicos, fazendo o *miudinho* (mexendo os quadris) e deixando cair o chale até a cintura. Os sapateados das baianas arrancavam aplausos. O conjunto musical era composto de pandeiro, prato e faca de mesa, um ou dois violões, cavaquinho sem palheta e dois ou três cantores. Quando o samba era muito importante, aparecia o maior flautista do gênero, João Flautim".

Foi na casa da Tia Ciata que nasceu o "Pelo telefone", primeiro samba gravado. Antes dele, outros discos foram lançados com a palavra samba e quase sempre não eram sambas, mas foi o "Pelo telefone", registrado como samba, que lançou no mercado o novo gênero musical. A partir dele é que foram surgindo gravações de samba. Quer dizer: foi o "Pelo telefone" que desencadeou o processo.

Donga registrou o "Pelo telefone", em seu nome, no segundo livro de registro de direitos autorais da Biblioteca Nacional, folha 217, no dia 27 de novembro de 1916. O registro recebeu o número 2.295. Em janeiro de 1917, o "Pelo telefone" era gravado pela Banda Odeon e, em seguida, pelo cantor Baiano, na Casa Édison.

A primeira referência encontrada na imprensa ao "Pelo telefone" saiu no "Jornal do Brasil" de 8 de janeiro de 1917 e foi escrito pelo jornalista Francisco Guimarães, o Vagalume, um dos pioneiros da crônica carnavalesca e autor, mais tarde, de um precioso livro chamado "Na roda do samba". Eis a nota, escrita no estilo jornalístico da época:

"Descíamos a Rua do Ouvidor, em demanda da Avenida Rio Branco, quando nos encontramos com o companheiro Mauro de Almeida, o conhecido Peru dos Pés Frios, companheiro inseparável de Morcego. O comprade Mauro é como os bondes da Light, anda sempre apressado, a distribuir pilhérias, a contar casos do Brasil e da Argentina, enfim é hoje um dos mais finos e mais espirituosos dos nossos carnavalescos. Entende bem do riscado, porque é um excelente e competente cronista carnavalesco e escritor teatral.

O compadre Mauro vinha de braço com o Sr. Ernesto dos Santos, Donga, e, nos apresentando, disse:

– Aqui tem o Donga, é nosso irmão, é do cordão, é igual. Tem direito a continência com marcha batida.

– Que deseja o Sr. Donga?

– Apenas uma notícia de que acabo de compor um tango-samba carnavalesco, "Pelo telefone", com letra de Mauro.

"Pelo telefene" vai ser sucesso carnavalesco deste ano, pois já foi distribuído às bandas militares".

De fato, foi um grande sucesso. Além de ter sua partitura distribuída às bandas militares – que também animavam o carnaval da época – foi cantado no desfile dos Democráticos, a grande sociedade carnavalesca que contava com a simpatia popular. O jornalista Prudente de Moraes Neto assistiu à entrada dos Democráticos na Avenida Rio Branco e contou, anos depois, que a música provocou um grande delírio no público.

– Era uma música diferente – recordava-se Prudente de Moraes Neto, crítico literário, cronista político, poeta bissexto e Presidente da Associação Brasileira de Imprensa, na época mais negra da ditadura militar de 1964, quando a ABI se transformou num dos grandes bastiões na luta pela democracia.

Antes do carnaval, porém, a autoria do "Pelo telefone" já estava sendo colocada em dúvida e vários autores foram aparecendo. Por precaução, Donga tratou de voltar à Biblioteca Nacional e lá obteve um atestado, datado de 30 de maio de 1917, confirmando que o samba era seu. Ao que tudo indica, o "Pelo telefone" era uma coletânea de temas cantados na casa de Tia Ciata, com uma primeira parte criada pelo próprio Donga com ajuda da letra de Mauro de Almeida. Mas a dúvida sobre a autoria da música não tira do compositor o papel importante como pioneiro do samba e como criador de músicas muito bonitas, reunidas, em parte, na época de sua morte num disco produzido pela Gravadora Marcus Pereira. Além disso, foi um violonista esplêndido, dono de um ponteado que raríssimos instrumentistas conseguiram reproduzir. E foi um dos integrantes da primeira geração do samba urbano, ao lado de China (irmão de Pixinguinha), Heitor dos Prazeres, Sinhô e Caninha (José Luís de Moraes). O maior destaque daquela geração foi Sinhô – José Barbosa da Silva – detentor do título de O Rei do Samba. Nascido a 18 de setembro de 1888, no Rio de Janeiro, estudou flauta, piano e cavaquinho. Seu primeiro emprego foi o de pianista da Sociedade Danças Clóvis Invencível, considerada a primeira gafieira do Brasil e fundada em 1906. Depois, trabalhou muitos anos na Kananga do Japão e na Casa Beethoven, onde tocava para os compradores de partituras musicais. Durante a década de 20, não houve um ano que não tivesse um samba de sucesso de Sinhô, que morreu no dia 4 de agosto de 1930, depois de sofrer uma hemoptise a bordo da barca que o conduzia da Ilha do Governador para a Praça Quinze.

Embora fosse daquela mesma geração, Pixinguinha não era exatamente um homem de samba. Ele próprio contou que, nas festas descritas por Donga, não ia para o quintal. "Eles (os sambistas) faziam os seus sambas lá no quintal e eu e meus choros na sala de visitas. Às vezes, eu ia no terreiro fazer um contracanto com a flauta, mas não entendia nada de samba", disse ele em seu depoimento ao Museu de Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

Pixinguinha (Alfredo da Rocha Viana Filho – 1897-1973) era, na verdade, um continuador da obra de Henrique Alves de Mesquita e Antônio Calado, compondo e tocando flauta de maneira genial. Em 1919, formou o conjunto Oito Batutas, constituído por ele mesmo na flauta, Donga (violão), China (violão e voz), Nélson Alves (cavaquinho), Raul Palmieri (violão), Luís Pinto da Silva (bandola e

474. *Ataulfo Alves e Suas Pastoras* (à direita). Rio de Janeiro, 1960. Seção de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, RJ

475. *Cartola*. Rio de Janeiro, 1964. Arquivo Brício de Abreu. Seção de Música e Arquivo Sonoro, Biblioteca Nacional, RJ





475

reco-reco), Jacob Palmieri (pandeiro) e José Alves Lima (bandolim e ganzá). Esse conjunto estreou em abril daquele ano na sala de espera do Cine Palais, em plena Avenida Rio Branco, para indignação dos racistas (como o maestro, compositor e pianista Júlio Reis) que não se conformavam com a apresentação, num ponto tão nobre da cidade, de um conjunto integrado pela metade de negros e, além disso, tocando músicas nada adequadas a um ambiente tão fino.

A manifestação do maestro Júlio Reis, através do jornal "A Rua", teve respostas imediatas, sendo a principal delas a do jornalista Xavier Pinheiro, na "Revista da Semana", lembrando que o maestro não tolerava, "pela sua fina educação artística, que o violão, o cavaquinho, o reco-reco, o chocalho e a flauta interpretem as modinhas, as chulas, os sambas e os tangos e outras composições que tenham cunho nacional, na sala de espera de qualquer cinema da Avenida, porque isso é ofensivo aos ouvidos educados da grande maioria da nossa sociedade".

"O defensor da nossa sociedade aristocrática está enganado na apreciação da orquestra dos Oito Batutas – prosseguiu Xavier Pinheiro. Aqueles rapazes "morenos" que levam horas a cantar encantadoras modinhas (...) são sempre ouvidos com atenção e muita gente vai ao Cine propositadamente para ouvir esses corretíssimos intérpretes da música e das canções nacionais".

Além de Xavier Pinheiro, os Oito Batutas tinham outros admiradores, como o milionário Arnaldo Guinle, o pianista e compositor Ernesto Nazareth e Rui Barbosa. Sobre este último, Donga falou em seu depoimento no Museu da Imagem e do Som:

– Puxa... com aquela cabeçorra e um pescoço pequininho, dizia lá de sua poltrona: "Como é, como é? E o "Bentevi"? Ele era assíduo. O "conterrâneo" chegava no seu carro e ficava para apreciar o "Bentevi".

"Bentevi" era uma canção de Catulo da Paixão Cearense (dedicada à memória do jurista Clóvis Bevilaqua), cantada por China e que foi incorporada ao repertório dos Oito Batutas:

"Gente eu vou mi embora!
Eu não posso mais, não
É pru via dum passo
Que eu mi vou cá do sertão
Ah! Ah! Ah! Ah! não se ria, não", etc.

Em 1922, Pixinguinha foi para Paris com os Oito Batutas e novamente os nossos racistas se assanharam e manifestaram o seu horror, através dos jornais. O leitor Leon Faranda revelou o seu repúdio em carta ao jornal "O Paiz". O poeta Hermes Fontes afirmou em artigo que os músicos "estragaram o sentimento brasileiro" em Paris. E até Gilberto Amado, um intelectual com pretensões renovadoras, foi extremamente injusto com Pixinguinha e seu grupo, quando defendeu, na Câmara dos Deputados, uma ajuda governamental para que Heitor Villa-Lobos fosse para a Europa:

– Negar a Heitor Villa-Lobos 40 mil contos de réis para que possa tomar passagem e ir à Europa, que nos manda, todos os anos, maestros e pseudo maestros, às vezes abaixo da nossa cultura, negar a Villa-Lobos o direito de ir à Europa mostrar que não somos apenas os "Oito Batutas" que lá sambeiam, é negar que pensamos musicalmente, é uma atitude não digna da Câmara dos Srs. Deputados brasileiros.

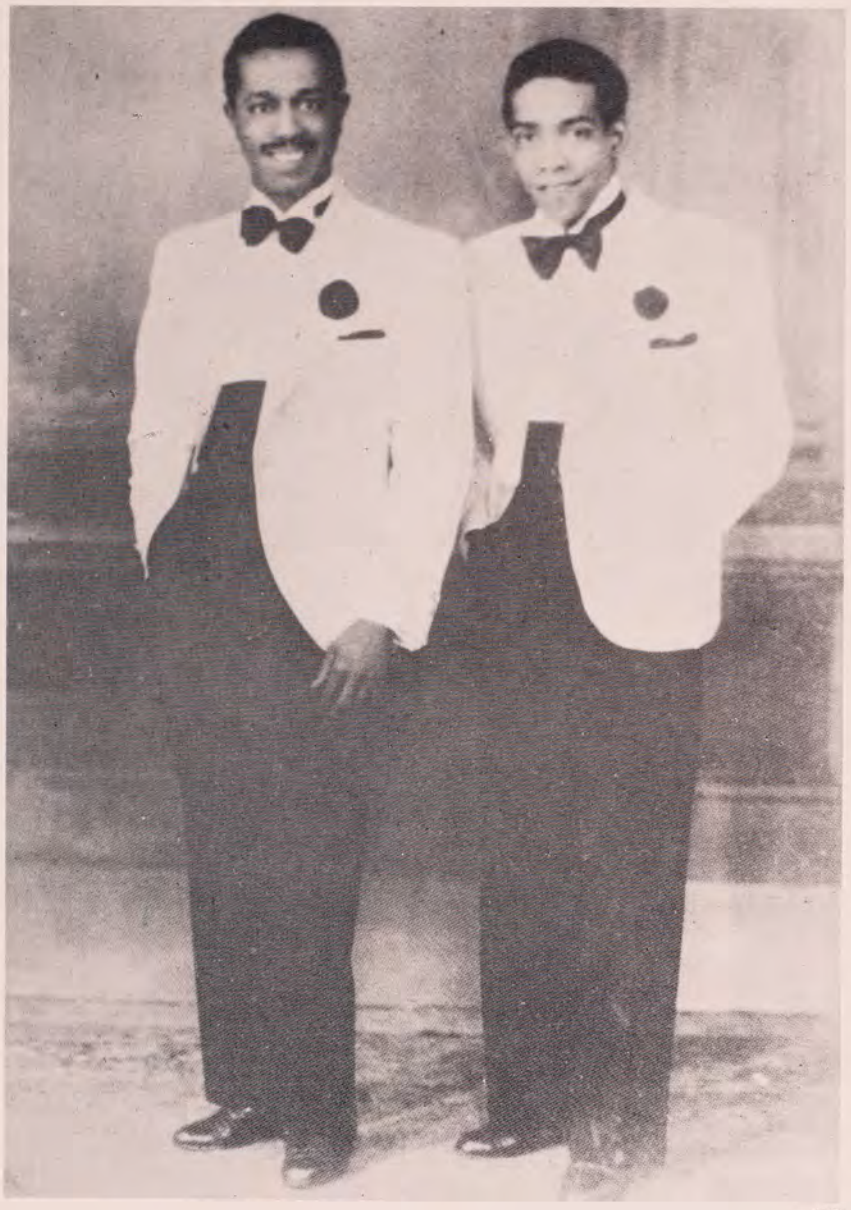
O fato é que, apesar de tudo, os Oito Batutas ficaram vários meses em Paris e fizeram sucesso. E eram tão bons (sem qualquer patriotismo, seria difícil encontrar, em todo o

476. *ZICARTOLA* – Casa de Samba – Brasil. Cartaz de Heitor dos Prazeres. In: Marília T. Barbosa da Silva & Arthur L. de Oliveira Filho. *Cartola – Os tempos idos*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983



476

477. *Dupla Verde-Amarelo – Wilson Batista e Erasmo Silva.* Rio de Janeiro, 1935. In: Bruno Ferreira Gomes. *Wilson Batista e sua época.* Rio de Janeiro, FUNARTE, 1985



477

mundo, um flautista com as virtudes de Pixinguinha) que, ao voltarem da Europa, já estavam contratados para uma outra viagem internacional, à Argentina, onde cumpriram uma temporada de cinco meses. Foi um sucesso indiscutível e que pode ser comprovado pelas críticas da imprensa local. Uma delas foi publicada no jornal "El Tribuno":

"El personaje de la noche fué sin duda el negro Alfredo Viana, que hace en la flauta maravillas de ejecución. Es realmente admirable como, en una zamba por ejemplo y sin perder en ningún momento el compás, imita los trinos de todos pájaros de la selva carioca, arrancando al instrumento modulaciones desconocidas, ora débiles, ora agudas y penetrantes, subyugando al auditorio con esa su rara maravilla imitación".

No "La Razon", o jornalista que assinava como Musmée, deixou a crítica de lado e dedicou uma poesia inteira "al flautista Alfredo Viana": "Negro, tu tienes dos alas/y volando por los nidos/recogiste los sonidos/en caprichosas escalas!/Fugitivo en los ramajes/ peregrino, pobre nauta,/que robaste con flauta/todos los trinos salvajes./Negro por el sol ardiente/que en amorosos excesos,/te ha quemado con los besos/que iluminaron tu mente./Vuelve... cóndor tropical/a tu bosque, a tus montañas/y devoras esas entrañas/ con tu flauta colosal!"

Até morrer, no dia 17 de fevereiro de 1973, Pixinguinha atuou em nossa música com uma participação que o colocava acima e à margem de qualquer comparação. Foi um instrumentista genial (na flauta e no saxofone), um compositor maravilhoso e um dos criadores da orquestração brasileira. Por isso, mereceu do crítico e historiador Ary Vasconcelos o seguinte conceito: "Se você tem 15 volumes para falar de toda a música popular brasileira, fique certo de que é pouco. Mas se dispõe apenas do espaço de uma palavra, nem tudo está perdido. Escreva depressa: Pixinguinha".

Uma das grandes transformações vividas pela música popular brasileira ocorreu na passagem das décadas de 20 para 30. A nossa música incorporava-se, definitivamente, à sociedade de consumo, com a modernização da oferta e, em conseqüência, com um substancial aumento da procura. O disco já existia entre nós desde 1902, mas foi naquela fase que as gravadoras adaptaram-se às novas tecnologias, abandonando o antigo sistema mecânico de gravação e adotando o processo elétrico. Ao mesmo tempo, chegavam ao Brasil as modernas vitrolas e os novos aparelhos de rádio, que obrigaram o comércio a introduzir o sistema de venda a crédito. As emissoras de rádio, até então muito frágeis, ganharam um novo potencial e passaram à condição de divulgadoras de música. Afinal, era o próprio Brasil que se modernizava, entrando na era industrial. Foi um processo que, na política, teve a sua resposta com a Revolução de 30, que abalou a hegemonia política da agricultura, simbolizada pelo poderio dos chamados barões do café.

As modificações no disco e nas emissoras de rádio conduziram a uma ampliação do nosso universo musical em nível de consumo. As gravadoras foram atrás de novas formas musicais, recolhendo músicas de todo o país e estimulando o aparecimento de uma nova geração de cantores e compositores. Surgiram nomes como os de Carmem Miranda, Sílvio Caldas, Mário Reis, etc., na interpretação, e de criadores como Noel Rosa, Ari Barroso, João de Barro, Lamartine Babo e tantos outros. Uma das comunidades musicais convertida em fornecedora de matéria-

prima foi exatamente uma comunidade negra, localizada no Rio de Janeiro, ainda na Cidade Nova e adjacência, ampliada para os subúrbios e para as favelas que acabavam de se formar. Nessa região, nascia um novo tipo de samba, forçado pelo aparecimento, na mesma época, das escolas de samba. Ou seja: o samba dessa gente não era mais influenciado pelo maxixe como o que predominou desde o "Pelo telefone" e atravessou toda a década de 20. O foco principal do novo samba era o bairro Estácio de Sá, de onde saía a primeira escola de samba – a Deixa falar – além de uma geração muito talentosa de compositores, liderada por Ismael Silva e por Alcebíades Barcelos, o Bide. O aparecimento desse novo tipo de samba gerou, evidentemente, muitas polêmicas, pois, enquanto os jovens sambistas diziam que o samba antigo não era samba – mas maxixe – os velhos acusavam os novos de fazerem marchas – e, não, samba. O fato é que os cantores e as gravadoras foram em busca daqueles jovens compositores, responsáveis, com o tempo, pelo formato definitivo que o samba assumiu.

O curioso é que, então, aqueles mesmos sambistas eram perseguidos pela polícia, pois cantar, dançar e tocar o samba, na década de 20, ainda era motivo de perseguição policial. João da Baiana, o grande pandeirista e integrante, durante dezenas de anos, dos conjuntos formados por Pixinguinha, contava que os sambistas da época valiam-se das casas onde se praticavam cultos religiosos para cantarem sambas. É que as religiões de origem negra já haviam conquistado o direito ao culto e algumas casas obtiveram licença da polícia para funcionar. Como os policiais eram incapazes de identificar a diferença existente entre as músicas religiosas e o samba, a religião passou a abrigar os sambistas. Nem sempre dava bom resultado, como me contou João da Baiana.

– A polícia descobriu nosso truque e, de vez e quando, ela aparecia na macumba ameaçando a gente: "Recebemos uma denúncia de que aqui se canta samba". Ia todo mundo preso.

Juvenal Lopes, compositor, mestre-sala da primeira escola e presidente da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira nos anos 60, também falava da perseguição policial naquela época. Num depoimento gravado, lembrou de uma noite de inverno em que, em companhia de uma amiga chamada Teresa, tocadora de violão, cantava samba numa macumba do Morro do Urubu. A reunião estava indo bem:

– Era um tal de apanhar instrumentos, pandeiros, pratos com faca, que o samba estava começando – narrou Juvenal. A Teresa estava tocando violão e eu fiquei tentando tirar um samba. Aí me lembrei do Delegado do 23º Distrito, Abelardo da Luz, que, de vez em quando, dava umas incertas na gente. Tirei um samba:

Cruz credo
Credo em cruz
Aí vem o delegado
Abelardo da Luz

– Quando o samba estava na melhor, bateram na porta, dizendo que não adiantava fugir, pois a casa estava cercada. Ninguém correu. Era o delegado Abelardo da Luz. Fez a gente descer o morro com um frio danado. Nem chegamos a comer, a tomar café, coisíssima nenhuma. Fomos do Morro do Urubu até o 23º Distrito, a pé, debaixo de pau e de bengalada. E o delegado Abelardo da Luz obrigando a gente a cantar o samba sem parar. Tinha que cantar no ritmo. Ou cantava no ritmo ou levava bengalada. Na delegacia,

478. *Ataulfo Alves e Suas Pastoras*. Foto Halfeld, Rio de Janeiro. Seção de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, RJ



478

subimos a escada, o delegado chamou o Francelino e avisou: "Outra vez, vocês vão ficar uma porção de tempo". Foi dar umas voltas e a gente ficou lá, morrendo de fome. Voltou e tornou a falar: "Outra vez que você botar essa molecada dentro de casa e vir com essa vagabundagem de samba, eu boto vocês no xadrez. Não tem Nicanor do Nascimento, nem nada". O Nicanor, na época, era o deputado que arranjava as licenças para as casas de macumba. E repetia: "É você no xadrez e a licença do lado de fora. No meu distrito não quero saber disto".

Quisesse ou não o delegado Abelardo da Luz, o samba acabou tomando conta do gosto e dos ouvidos dos brasileiros. E alguns daqueles sambistas perseguidos tornaram-se famosos e até abriram um novo mercado de trabalho, que abrangia não só os compositores como também os ritmistas das escolas de samba, que passaram a atuar nos estúdios de gravação. A primeira vez, por sinal, que esses ritmistas entraram numa gravação aconteceu com o samba "Na Pavuna", de Almirante, grande sucesso do carnaval de 1930. Mas não foi fácil. Além da repressão policial, havia tanto o preconceito quanto a própria ignorância da sociedade. O samba das escolas parecia surgir dos subterrâneos da cidade ou de algum local muito longínquo, indicando a existência do problema racial e uma separação muito grande das classes sociais. No entanto, a sede de algumas escolas de samba localizava-se ao lado do Centro da Cidade, numa demonstração de que a distância social é, quase sempre, maior do que a distância geográfica. Um bom exemplo dessa separação é o tom das notas dos jornais chamando a atenção dos leitores para o primeiro desfile de escolas de samba, realizado na Praça Onze, no carnaval de 1932, promovido pelo jornal "Mundo Sportivo". Diziam coisas assim: "O público que conhece a música do "malandro" pelo disco ainda não sentiu, talvez, o sabor que tem a melodia na boca do próprio "malandro". (...) Na competição, entrarão instrumentos que nem todos conhecem. A "cuíca", por exemplo, ainda não foi ouvida por nós com a atenção devida. Dizem que uma caixa de charuto usada por uma "alta patente" do samba vale, às vezes, uma orquestra completa. (...) Com seus instrumentos bárbaros (*sic*), as escolas conseguem verdadeiros milagres, efeitos impressionantes. (...) Escolas existem que apresentarão mais de cem bocas cantando com a sinceridade que os cantores de samba põem na voz para maior repercussão das palavras". No ano seguinte, foi o jornal "O Globo" que promoveu o desfile e a reportagem publicada depois do carnaval indicava que as escolas de samba continuavam algo muito distante: "Estamos satisfeitos – publicou "O Globo" – por termos proporcionado à cidade o espetáculo mais estranho do carnaval de 1933".

Vinte e cinco anos depois, as escolas de samba constituíam-se na maior atração do carnaval do Rio de Janeiro e, hoje, são raras as cidades brasileiras com mais de 100 mil habitantes que não disponham de pelo menos uma escola de samba. Fala-se até, e quase sempre com razão, da existência de uma espécie de imperialismo carioca, através do qual o Rio de Janeiro impõe ao país a sua forma de brincar o carnaval, graças às transmissões dos desfiles das escolas pelas emissoras de televisão para todo o Brasil. Foi, de fato, um crescimento muito grande. O compositor Alvaiade, da Portela, numa entrevista que me concedeu, lembrou do temor do tesoureiro da sua escola, nos primeiros anos da década de 30, quando contou os integrantes da Portela, para comprar as passagens do trem que os levaria ao desfile da velha Praça Onze: "Meu Deus! Isso não é mais uma escola de samba, é um rancho. Nunca vi tanta gente numa escola de samba!" É que, naquela época, o carnaval organizado projetava-se pelas grandes sociedades, que tinham um público geralmente formado por representantes da classe média, e pelos ranchos, responsáveis pelo carnaval popular. Hoje, cada escola desfila com média de 3.500 figurantes. O seu êxito é explicado pelo fato de se terem transformado numa síntese do carnaval carioca, em sua forma, e do próprio carnaval brasileiro, em seu conteúdo. Formaram várias gerações de compositores, dentre os quais se destacam alguns dos maiores nomes de todos os tempos do nosso samba, como Cartola, Ismael Silva, Alcebíades Barcelos, Ataulfo Alves, Silas de Oliveira, Paulo da Portela, Zé Kéti, Martinho da Vila e muitos outros, quase sempre negros. Mostram o ritmo samba através de baterias de 300, 400 integrantes, e a dança. Em seu conteúdo, contam com o chamado enredo, através do qual absorvem qualquer manifestação musical ou folclórica do país. Assim é possível ser vista numa escola de samba uma apresentação de capoeira, de maracatu ou de bumba-meu-boi – e tudo isso enfeitado pelas cores e pelas formas criadas pelos artistas encarregados da elaboração das fantasias e das alegorias. Sem dúvida, as escolas de samba são das mais expressivas manifestações da contribuição negra à arte popular, embora, a partir dos anos 60, tenham sido apropriadas, em grande parte, por uma parcela da população branca de classe média. Essa apropriação, também não há dúvida, tem provocado alterações visíveis na própria fisionomia das escolas.

A influência que elas exercem em todo o país, via TV, esbarra particularmente em duas regiões brasileiras: no eixo Recife-Olinda, em Pernambuco, e em Salvador, Bahia, cujos carnavais possuem características tão fortes quanto peculiares. Em Pernambuco, prevalecem o frevo e o maracatu, este um gênero de origem negra. Em Salvador, os afoxés, além dos blocos e das músicas afrobaianas, fazem do seu carnaval uma festa que só vive se houver participação (o do Rio tem participação, mas as escolas de samba convocam para a contemplação). Ou seja: em Pernambuco e na Bahia, todos os foliões são artistas. No Rio, são divididos em artistas e platéia.



479

479. *Ala dos Compositores da Mangueira*. Em pé, da esquerda para a direita: Quedinho, Adolfo Polonês, Nego, Geraldo da Pedra, Zé Ramos, Massu, Cartola, Carlos Cachaça, Zagaia e Alfaiate. Sentados: Aluísio, Edson, Odaléa, Zeca e Baiano. In: Marília T. Barbosa da Silva & Arthur L. de Oliveira Filho. *Cartola – Os tempos idos*.



480

480. *Francisco de Paula Brito.* Desenho e litografia de Louis-Alexis Boulanger. Col. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, RJ

Oswaldo de Camargo

Se a poesia no Brasil – conforme escreveu Manuel Bandeira na sua *Apresentação da Poesia Brasileira* – começa com as produções dos catequistas da Companhia de Jesus: autos e poemas avulsos, todos de intenção edificante, o negro demoraria ainda a ser tema nesse gênero, após os primeiros ensaios de poetas brancos pretendendo ao menos um tom brasileiro. O negro, nos dois primeiros séculos de nossa história literária, não se alça à condição de assunto digno para nossos escritores. Só no século XVII nasceria em Salvador, infância na Bahia e estudos de leis em Coimbra, a primeira grande figura da poesia brasileira, Gregório de Mattos (1633-16?), e que, situando o Brasil, falaria de negros e mulatos. Gregório de Mattos, o temido "Boca do Inferno", foi contra tudo, zombou de tudo. Se não perdoou brancos que pretendiam o reconhecimento de fidalgos, não excluiu de chacotas negros e mulatos:

...ser mulato
ter sangue de carrrapato
cheirar-lhe a roupa a mondongo
é cifra de perfeição,
milagres do Brasil são.

Mas, em outros passos se apaixona por negras. Como nos versos: "À Antônia, moça parda de Parnamirim, chamada vulgarmente Catona":

Catona é moça luzida
que a pouco custo se asseia,
entende-se como feia
Mas é formosa entendida

É parda de tal talento
que a mais branca e a mais bela
pudera trocar com ela
a cor pelo entendimento.

Se, já em 1650, Henrique Dias, negro, escreveu um texto – "Sou tratado com pouco respeito", tornando-se assim possivelmente o testemunho do primeiro negro letrado brasileiro, negros escrevendo Literatura – e Literatura "negrista" – demoraria muito a acontecer. Não era plausível, como norma para a Literatura, tal temática. Por quê? Porque a condição de escravo representava, e gritantemente, o vazio social. E repetimos Marcel Mauss: "o escravo não tem personalidade. Não tem corpo, não tem antepassado, nem nome, nem cognome, nem bens próprios. O escravo entendido como corpo sem *persona* é, por definição, o próprio vazio social".

Ninguém escreve sobre o *vazio*. Só quando – é o caso do escravo brasileiro – se decide, acidentalmente, resgatar esse escravo da exceção. Portanto, se o *homem,* o *humano,* foi desde a Antigüidade assunto de eleição na Bíblia, em Homero, Sócrates, Virgílio, Horácio, não poderia sê-lo no Brasil do século XVII, por exemplo, quando o negro, circundado de *escravitude,* despira-se da condição de humano.

E essa condição de homem escapou a brancos e mulatos que se guindaram à condição de escritores no século XVII. Assim o mestiço Silva Alvarenga (1749-1814), nascido em Vila Rica, escreveu sem negros em sua obra. Não há marcas de sua condição racial e conseqüências dela nem em *O Desertor das Letras,* nem no seu livro mais famoso, *Glaura,* cujo subtítulo é "Poemas eróticos de um americano".

O negro circundado de brasilidade só começa a acontecer na obra do mulato Domingos Caldas Barbosa, cujo nascimento, para os estudiosos, oscila entre 1738-1740. Filho de português e africana, teria nascido no Rio de Janeiro ou na Bahia. É – no dizer de Manuel Bandeira – "o primeiro brasileiro onde encontramos uma poesia de sabor inteiramente nosso". Assim em "Lundum de Cantigas Vagas":

Xarapim eu bem estava
alegre nest'aleluia
mas para fazer-me triste
veio Amor dar-me na cuia

Tem nhanhã certo nhonhô,
não temo que me desbanque,
porque eu sou calda de açúcar
e ele apenas mel de tanque.

A estréia de Caldas Barbosa se deu em 1775 com a *Coleção de Poesias.* Mas permanece nas Letras Brasileiras devido à *Viola de Lereno, coleção de cantigas oferecidas aos amigos.* Faleceu em 1800, em Lisboa.

Outros autores mulatos apareceram no século de Caldas Barbosa. Um, de que a história literária guardou o nome, é Evaristo da Veiga (1799-1837), mas, como Silva Alvarenga, sem marcas de africanidade. Foi autor de hinos, jornalista e também deputado.

José da Natividade Saldanha (1795-1830) nasceu em Pernambuco. Era "quase negro e filho de um padre" – escreve Silvio Romero. Luziu mais pela inteligência, não lhe tendo sobrado tempo para revelar todo o vigor do seu talento. De Saldanha: *Poemas oferecidos aos amigos e amantes do Brasil* (1822), *Poesias* (1825) e *Discurso sobre a Tolerância* (1826).

Quando morre Saldanha, em 1830, está aberto o campo para o negro, em maior número, na Literatura Brasileira. O homem já não é clássico, é romântico. Inclui-se, então, nos interesses de escritores – poetas, romancistas e contistas – a classe social mais baixa. Por isso desfila, nesta leva, o negro. O escravo – se não o homem, ao menos o escravo – tem agora algo digno de interesse...

Um branco, Trajano Galvão de Carvalho (Maranhão, 1830-1864), é o primeiro, no Romantismo, a se interessar pelo negro escravo no cenário campesino, aliás é mais por isso que este poeta é lembrado até hoje, tendo sido citado por Sílvio Romero como um escritor que "se coloca no meio da escravidão, mete-se entre os cativos e senhores, assiste ao viver daquele mundo especial das fazendas e engenhos, e narra sem grandes adornos as cruezas que se dão. São pequenos esboços, nos quais circula a verdade".



481



482

481. *José da Natividade Saldanha* Litografia.In: *Poesias de José da Natividade Saldanha.* Pernambuco, Editor-proprietário J.W. de Medeiros, 1875

482. *Antonio Gonçalves Teixeira e Sousa.* Litografia de Heaton & Rensburg. In: *Brazil Theatro*, Rio de Janeiro, 3º fasc., 1905-1907



483



484

483. *Laurindo Rabelo.* Litografia. Seção de Icnonografia da Biblioteca Nacional, RJ

484. *Francisco Otaviano de Almeida Rosa.* Daguerreótipo, 1855c. Col. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, RJ

O Romantismo e os ventos dele, que sopraram no Brasil, transformando nossa Literatura, como que tornou mais ousados autores de origem africana. Se o índio se tornara matéria de escrita dos brancos (não deve o Indianismo no Brasil muito às teorias de Rousseau ou de Chateaubriand?), com a nova Escola Literária, por que não se lembrar também do negro?

Nessa esteira o mulato Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa (Rio de Janeiro, 1812-1861), escreveu o seu poema *A Independência do Brasil*, narrando as peripécias que acompanham o fato histórico. Os dois heróis do poema: Gonzaga, branco; Nunes, mulato. Quando Gonzaga é morto por um português, Nunes sacrifica a própria vida para vingá-lo, depois de ter posto em fuga um bando de atacantes. Teixeira, mulato, cria um herói mulato no Romantismo. De Teixeira e Sousa ficaram, ainda, para a história literária do Brasil, vários livros, quase todos rabiscados à pressa, e visando à ascensão econômica do autor. Mas – bem ou mal – *O Filho do Pescador* (1843) – aceita-o a maior parte dos críticos e historiadores de Literatura Brasileira – é o primeiro romance brasileiro. O poeta de *A Independência do Brasil* escreveu ainda, entre outras obras, *Cânticos Líricos* (1841-1842); *Tardes de um Pintor* ou as *Intrigas de um Jesuíta* (romance, 1848-1855); *Maria* ou *A Menina Roubada* (romance, 1859).

Morreu, no Rio de Janeiro, em 1861.

A mulata Maria Firmina dos Reis, nascida no Maranhão, em 11 de novembro de 1825, é um caso de extremo interesse. É considerada por alguns estudiosos como "a primeira romancista brasileira". Escreveu *Cantos à Beira-Mar*, poesias, e dois romances: *Úrsula* e *A Escrava.*

Faleceu em 1915, no Maranhão.

Vêem-se poucos negros e mulatos escrevendo. E entre esses poucos há os que, apesar do tisnado da pele, não se detiveram a referir-se às conseqüências de se ter, no Brasil, origem africana. Assim, enquanto um Joaquim Nabuco, ou José Bonifácio, o Moço, estão ao lado de negros como Luís Gama e José do Patrocínio, lutando pela Abolição e sancionando sua atitude com textos plenos de identidade negra, Laurindo Rabelo (Rio, 1826-1864), e Francisco Otaviano se ausentaram por completo. Ambos, é verdade, deixaram nome em nossa Literatura. Francisco Otaviano (1825-1889), o negociador como ministro plenipotenciário no Prata, do tratado da Tríplice Aliança do Brasil, Uruguai e Argentina contra o ditador Solano Lopez, é o poeta da famosa sextilha "Ilusões da Vida", onde se lê:

Quem passou pela vida em branca nuvem
E em plácido repouso adormeceu;
Quem não sentiu o frio da desgraça,
Quem passou pela vida e não sofreu:
Foi espectro de homem, não foi homem,
Só passou pela vida, não viveu.

Nem se imiscua Gonçalves Dias no interesse de revelar a porção negra de sua origem. Maranhense, nascido em 1823, filho de mãe escrava, mestiça de índio e negro, Gonçalves Dias acerca-se da temática negra – podemos dizer – apenas em dois poemas: *A Escrava* e *A Meditação*. Faleceu no naufrágio do navio Ville de Boulogne, em 1864.

Francisco de Paula Brito (1809-1861), o que ajudou Teixeira e Sousa no começo de sua carreira, dando-lhe emprego e publicando-lhe poemas e romances, foi poeta, contista, teatrólogo. Na qualidade de contista é um dos precursores do gênero no Brasil.

Era natural do Rio de Janeiro, filho do carpinteiro Jacinto Antunes Duarte e de d. Maria Joaquina da Conceição Brito. Foi da "Tipografia Fluminense de Brito & Cia." que saíram a partir de 1833, as edições de *O Mulato* ou *O Homem de Cor*, no dizer de Eunice Ribeiro Gondim, biógrafa do escritor, "o primeiro jornal brasileiro dedicado à luta contra o preconceito de raça". Livros de Paula Brito: *Anônimas* (1859), *O Triunfo dos Indígenas* (teatro), *Os Sorvetes* e *O Fidalgo Fanfarrão* (cenas cômicas, infelizmente desaparecidas).

Mas o grande salto rumo à consciência de um ser-aqui-negro foi dado por Luís Gama.

Nascido em Salvador (Bahia), em 1830, filho de Luísa Mahin, africana livre, e de um fidalgo português, a 10 de novembro de 1840 foi vendido pelo pai. Levado ao Rio de Janeiro e, depois a São Paulo, mais tarde se tornaria advogado e abolicionista, aliás um dos precursores do movimento de libertação do negro no Brasil. Foi poeta satírico, ferino, mordaz. Livro dele: *Primeiras Trovas Burlescas de Getulino.*

Entre essas trovas se encontra a famosa sátira "Quem sou eu?", também conhecida por "Bodorrada":

Se negro sou, ou sou bode,
pouco importa. O que isto pode?
Bodes há de toda casta,
pois que a espécie é muito vasta...
Há cinzentos, há rajados,
baios, pampas e malhados,
bodes negros, bodes brancos...

(Excerto de Bodorrada)

Faleceu em São Paulo (Capital), a 24 de agosto de 1882.

Se no dizer de Raymond Sayers *(O Negro na Literatura Brasileira)*, "Gonçalves Dias e outros poetas lamentaram o escravo, os poetas de cor local viram-no como de cor característica, e Luís Gama começou a amarga batalha literária por sua libertação", Castro Alves (Bahia, 1847 – 1871), negro em menor grau, é o "Poeta dos Escravos". Tornou-se, na opinião de um poeta negro brasileiro, "a voz, a consciência, o espírito do movimento abolicionista. Ergueu-se até os limites do possível". *Navio Negreiro* e *Vozes da África* são poemas basilares saídos do clima de exaltação e protesto do movimento abolicionista. Assim, esta denúncia, em *Vozes da África:*

Hoje em meu sangue a América se nutre
condor, que transformara-se em abutre,
ave da escravidão.
Ela juntou-se às mais... irmã traidora!
Qual de José os vis irmãos, outrora,
venderam seu irmão!

Castro Alves faleceu em Salvador, a 6 de julho de 1871.

Outra figura negra que se ergue, ao lado de Luís Gama e de Castro Alves, é José do Patrocínio (1853-1905).

Nascido no Rio de Janeiro, foi romancista, orador de dons estupendos, abolicionista inflamado. Escreveu *Os Retirantes, Pedro Espanhol, Mota Coqueiro,* romances. Figura influente, fez sua campanha pró-Abolição sobretudo no jornal por ele fundado, *A Cidade do Rio.* De Patrocínio, pela ocasião de sua morte, falou, comovido, Olavo Bilac:

Há certos homens que não podem desaparecer sem um abalo profundo e um desequilíbrio geral; o seu desaparecimento é, na ordem moral, o que seria, na ordem física, o desaparecimento de um continente tragado pelas águas.

485. *Gonçalves Dias.* Litografia de Henrique Fleiuss. Seção de Iconografia da Biblioteca Nacional, RJ

486. *Francisco de Paula Brito.* Litografia. In: *Poesias de Francisco de Paula Brito.* Rio de Janeiro, Typographia Paula Brito, 1863



485



486

487. *Machado de Assis*. Foto de juventude. Arquivo *O Estado de São Paulo*
488. *Castro Alves*. Foto do poeta aos 20 anos, em 1867. Seção de Iconografia da Biblioteca Nacional, RJ



487



488

Outro jornalista, negro como Patrocínio, é José Ferreira de Menezes (1845). Foi abolicionista, e dos mais fortes.

Nascido no Rio de Janeiro, fez o curso de Ciências Jurídicas e Sociais na Faculdade de Direito de São Paulo, tornando-se promotor público. Escreveu, entre outras produções, *o Punhal de Marfim, O Tropeiro, Jaques Serafim, Poverino* (contos e pequenos romances) saídos no *Jornal das Famílias*. Nunca publicou livros.

Faleceu no Rio de Janeiro a 6 de janeiro de 1881.

A mão mulata de Machado de Assis, escrevendo...

O nascimento de Machadinho (deviam, no começo, chamá-lo assim, pois era diminuto, franzino, um molequinho no Morro do Livramento...) situa-se no mesmo biênio de outros dois afro-brasileiros importantes para as Letras e o pensamento brasileiro: o mulato Tobias Barreto, Recife (PE, 1839) e o negro Silvério Gomes Pimenta (Congonhas do Campo, MG, 1840). É mão um tanto esquecida do negro... mas firmíssima de escritor a dissecar, na porção por ele escolhida, a sociedade do Rio de Janeiro do seu tempo. Nasceu do mestiço Francisco José de Assis e de d. Maria Leopoldina Machado de Assis, portuguesa dos Açores. Machadinho esteve cercado de mulatos e negros, no começo da carreira: a madrasta Maria Inês, negra; os mestiços Paula Brito, Teixeira e Sousa... Seu primeiro poema em letra de forma foi publicado por Paula Brito, na *Marmota Fluminense*. Título: *Ela*. Data: 12 de janeiro de 1855.

A verdade é que, antes de sua "transfiguração", Machado de Assis foi contemplado como uma possibilidade de negro... Daí a frase de José do Patrocínio, irritado com seu irmão de cor que não assumia: "Ele odeia sua própria raça! Rebela-se contra sua cor!"

De Machado de Assis, entre outros livros: *Quase Ministro* (teatro), 1864; *Contos Fluminense* (1870); *Ressurreição* (romance), 1872; *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881); *Quincas Borba* (1891); *Poesias Completas* (1901).

Faleceu no Rio de Janeiro, a 29 de setembro de 1908.

Hemetério José dos Santos – outro negro ligado às Letras, sobretudo como pedagogo, tem o nome fortemente jungido ao de Machado. Como detrator dele... Por quê? Porque – conforme afirmava Hemetério no *Almanaque Garnier* de 1910 – "desprezara Machado a madrasta, a mulher de cor, logo que o casamento e a posição social o levaram para outro ambiente, ao lado de gente branca. Mostra-se indiferente ao problema da escravidão, ao destino de seus irmãos de cor que não lhe merecem mais do que "pálidas aquareladas", ao contrário do que se dera com Macedo, Bernardo Guimarães, Gonçalves Dias, Manuel Antônio de Almeida, Agrário de Menezes, Trajano Galvão, Artur e Aluízio de Azevedo, Nabuco, Sílvio Romero, Rui Barbosa." Evidente exagero, e nisso concordamos – com Brito Broca (*A Vida Literária no Brasil – 1900*), mas a verdade é que, conforme escreveu M. Cavalcante Proença no *Jornal de Letras*, novembro de 1956, Hemetério "se apaixonara pelo problema dos negros, socialmente recalcados. Gostava de contar que chegara no Rio, preto, pobre, provinciano, e vencera. Cogitou de associações de homens de cor, parece mesmo que o preconceito racial o estimulava a elevar-se, a adquirir cultura para, com isso, desmoralizar as prevenções contra os negros, bem vigentes no seu tempo."

Do mulato Antônio Gonçalves Crespo (Rio de Janeiro, 1846 – Lisboa, 1883), que foi en-

viado aos 14 anos para Portugal, lá escrevendo toda a sua obra – *Miniaturas, Noturnos* – como marcas de sua brasilidade e temática negra podemos assinalar *A Sesta, A Negra, A Canção, Ao Meio-Dia, As Velhas Negras, Ao Rabequista Eugênio Degremont.* Mulato, e já famoso, considerava-se negro. E escreveu a Machado de Assis carta datada de Coimbra, 6 de junho de 1871, onde se lê: "A V. Exa. já eu conhecia de nome há bastante tempo. De nome e por uma certa simpatia que para si me levou, quando me disseram que era... de cor como eu... Será?"

Canção, de Gonçalves Crespo, com música de autor desconhecido, virou modinha, das mais conhecidas no Brasil:

Mostraram-me um dia na roça dançando
Mestiça formosa de olhar azougado
Co' um lenço de cores nos seios cruzados
Nos lobos da orelha pingentes de prata
Que viva Mulata!
Por ela o feitor
Diziam que andava perdido de amor.
(Excerto de "Canção")

O negro João da Cruz e Sousa (1861-1898) é a figura central do Simbolismo brasileiro. Nascido em Florianópolis, Santa Catarina, educado com esmero pela família do ex-senhor de seus pais, o Marechal Xavier de Sousa, escreveu sua obra mais importante no Rio de Janeiro, onde passou a morar a partir de 1890. É de seus dois livros: *Missal* – prosas líricas – e *Broquéis,* que se costuma datar o início do Simbolismo no Brasil. "Antes de ser simbolista" – afirma Manuel Bandeira – "Cruz e Sousa foi parnasiano, defendendo os dois dogmas (que jamais renegou) essenciais do Parnaso: a arte pela arte e a necessidade de seguir as regras técnicas mais exigentes na elaboração do poema. Ora, ele viu que esses dogmas significavam um meio de luta contra suas heranças africanas. "Eu trazia como cadáveres todos os empirismos preconceituosos e não sei quanta camada morta, quanta raça d'África curiosa e desolada. Surgindo de bárbaros, tinha de domar outros mais bárbaros ainda, cujas plumagens de aborígenes alacremente flutuavam através dos estilos... O temperamento entortava muito para o lado da África: era necessário endireitar inteiramente para o lado da Regra, até que o temperamento regulasse a arte como um termômetro." "Cruz e Sousa" – ainda Manuel Bandeira – "sentia nitidamente que a arte era um meio de abolir a fronteira que a sociedade colocava entre os filhos de escravos africanos e os filhos de brancos livres; é por isso que foi logo ao tipo que lhe pareceu mais ariano de-todos."

"Quis, pelo menos, provar à 'ditadora Ciência das hipóteses' a capacidade do negro para o 'entendimento artístico da palavra escrita', para o Sonho Branco, e daí uma série de admiráveis sonetos cujos fechos de ouro o mostram na 'imortal atitude'."

Erguer os olhos, levantar os braços,
Para o eterno Silêncio dos Espaços
e no Silêncio emudecer olhando.

.....

Sorrindo a céus que vão - se desvendando.
A mundos que se vão multiplicando
A portas de ouro que se vão abrindo!
(Manuel Bandeira, *Apresentação da Poesia Brasileira – Simbolistas*, págs. 109-110).

Cruz e Sousa – já afirmamos anteriormente – é o eu negro desentranhado no século XIX, com o *Emparedado* e quase toda a sua obra, e é no caminho dele que segue grande



489



490

489. *José do Patrocínio.* Seção de Iconografia da Biblioteca Nacional, RJ

490. *Luís Gama.* Seção de Iconografia da Biblioteca Nacional, RJ



491



492

491. *Cruz e Sousa* – Autor do Missal. Portrait-charge de Pereira Neto. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, nº 516, 1888

492. *Gonçalves Crespo*. Litografia. Seção de Iconografia da Biblioteca Nacional, RJ

número de escritores negros à busca de sua melhor expressão.

Faleceu em Sítio, Minas Gerais, em 19 de março de 1898.

O mulato Olavo Bilac, natural do Distrito Federal (1865) foi o mais popular dos poetas de sua geração. "Foi" – assinala Edgard Cavalheiro – "o reabilitador do poeta brasileiro, considerado até então um sujeito de longa cabeleira, olhar fundo e muitas caspas a caírem pela gola do paletó". Feio quadro.

Era afro-brasileiro, mas não há vestígios dessa herança na sua obra. Foi, além de poeta, prosador e cronista exímio. Publicou, entre outros livros, *Poesias* de 1888, pela Livraria Teixeira & Irmãos e *Ironia e Piedade*, de 1916. Faleceu Bilac em 1918, quando se imprimia seu último livro, *Tarde*.

Não é possível deixar de assinalar – quando se lembram os nomes mais comumente citados – alguns, de mão escrevente negra ou mulata, que estão a merecer, neste campo, mais acurado estudo e – quem sabe? – descoberta e aprofundamento críticos. Entre eles o mulato Alberto de Oliveira (1857 - Palmital do Saquarema, Estado do Rio, e Niterói, 1937), que escreveu, entre outros livros, *Canções Românticas, Meridionais, Sonetos e Poemas, Cheiro de Flor, Ruínas que falam*. André Rebouças (Cachoeira, Bahia, 1838 e Funchal (Ilha da Madeira), 1898). Foi abolicionista e engenheiro notável. Dele, *Diário e Notas Autobiográficas*, texto escolhido e anotações, por Ana Flora e Inácio José Veríssimo. Em 1879, unindo-se a Joaquim Nabuco e José do Patrocínio, fundou o "Centro Abolicionista da Escola Politécnica". Escreveu também para jornais do Rio de Janeiro, devendo ser lembrada, de Rebouças, a série de artigos publicados na *Gazeta da Tarde*, de José do Patrocínio, intitulados "Abolição Imediata e Sem Indenização".

Na Filosofia, o mulato Tito Lívio de Castro (Rio de Janeiro, 1864-1890). É autor de *A Mulher e a Sociogenia*, tese de doutoramento em Medicina. Farias Brito (Povoado de Ibiapaba, Ceará, 1862 - Rio de Janeiro, 1917) é o maior filósofo brasileiro de fins do século passado. Era filho de negro e mãe cabocla. Deixou, entre outros livros, *Finalidade do mundo* e *Verdade como Norma de Conduta*.

Manoel Querino – lembra Arthur Ramos, no seu *O Negro na Civilização Brasileira* – não foi apenas um líder negro. Foi um estudioso das questões etnográficas e sociológicas relativas ao negro no Brasil.

Nasceu na Bahia, na cidade de Santo Amaro, a 28 de junho de 1851 e faleceu a 14 de fevereiro de 1923. Foi republicano, liberal e distinguiu-se no movimento abolicionista da Bahia. Com vários companheiros assinou naquela província o Manifesto Republicano de 1870 e fundou os jornais *A Província* e *O Trabalho*, onde defendeu os seus ideais republicanos. Combateu em vários núcleos e com vários colaboradores, todos empolgados pela campanha abolicionista na Bahia.

Quando, após a morte de Nina Rodrigues, em 1906, os estudos científicos sobre o negro ficaram interrompidos por um largo espaço de tempo, a única voz que se levantou, na Bahia, cheia de entusiasmo e de emoção, em defesa do negro, foi a de Manoel Querino. Pôs-se ele a estudar os múltiplos problemas da psicologia e da sociologia do negro brasileiro: religiões, tradições, folclore, sobrevivências sociais, culinárias... *A Raça Africana e seus costumes na Bahia* (1916), por exemplo, é uma das obras mais consideráveis que existem sobre o negro no Brasil, sendo de assinalar-se também o volume *Costumes Afri-*

canos no Brasil, com prefácio e notas de Arthur Ramos.

O mulato Bernardino da Costa Lopes, nasceu em Boa Esperança, província do Rio de Janeiro, em 19 de janeiro de 1859. De berço humilde, iniciou a vida como caixeiro. Escreveu *Cromos, Pizzicatos, Dona Carmem, Brasões, Val de Lírios, Plumário.* Faleceu a 18 de setembro de 1916, no Hospício dos Alienados, no Rio de Janeiro.

Auta de Sousa, poeta, negra, é natural de Macaíba (RN), tendo nascido em 12 de setembro de 1876. Morreu moça, com 24 anos, e começou a escrever com 14. Era irmã do poeta simbolista Henrique Castriciano – Macaíba (RN), 1874 – Natal, 1947 – poeta simbolista de *Iriações, Ruínas, Mãe, Vibrações.*

Horto é o livro único de Auta, publicado, em 1900, com prefácio de Olavo Bilac. Lírica e doce, seus versos muitas vezes soam como cantigas populares:

Causam-me tantos martírios
As tuas mãos adoradas
Com estes dedos de fadas,
Tão formosos e pequenos...
Que eu chamaria dois lírios
se houvesse lírios morenos!

O negro Silvério Gomes Pimenta, nascido paupérrimo em Congonhas do Campo, um ano após Machado de Assis (1840), com privilegiada inteligência, unida a tenaz esforço, chegou a padre, teólogo, poeta, esplêndido pregador e, em 1896, bispo de Mariana. O livro clássico de Dom Silvério é *A Vida de D. Viçoso.*

Faleceu em Mariana (MG), em 30 de agosto de 1920.

Sete anos antes que se realizasse o projeto da Abolição, nasce, a 13 de maio de 1881, numa sexta-feira, o futuro romancista Afonso Henriques de Lima Barreto. Era mulato e assumiu, como Luís Gama, essa condição. Autor importante e permanente não só na Literatura Brasileira em geral, mas também na Literatura chamada Negra. Apesar de uma vida beirando a tragédia, escreveu obra extensa e variada: romances, contos, diários, crítica, entre os quais os mais citados são *Recordação do Escrivão Isaías Caminha* (romance), *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (romance), *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* (romance), *Histórias e Sonhos* (contos)e *Clara dos Anjos,* romance póstumo editado em 1948.

Faleceu em 1º novembro de 1922.

Uma confissão dele:

"Nasci pobre, nasci mulato... Pairei sempre no ideal; e se este me rebaixou aos olhos dos homens, por não compreenderem certos atos desarticulados de minha existência, entretanto elevou-me aos meus próprios, perante a minha consciência, porque cumpri o meu dever, executei a minha missão, fui poeta! Para isso fiz todo o sacrifício. A Arte só ama a quem a ama inteiramente, só e unicamente; e eu precisava amá-la, porque ela representava não só a minha redenção, mas toda a dos meus irmãos, na mesma dor."

Uma opinião sobre Lima Barreto, assinada pelo crítico Jackson de Figueiredo:

"Lima Barreto é, entre nós, na verdade, o tipo perfeito do analista social, mas um analista que combate, que não ficou como Machado de Assis, por exemplo, no círculo de uma timidez intelectual esquiva ao julgamento. Ele não se limita a mostrar todos os fundos da cena, o que vai pelos bastidores da vida; toma partido, assinala os autores que falam a linguagem da verdade, mostra o que há de falso, de mentiroso na linguagem dos ou-



493



494



495

493. *Olavo Bilac.* Portrait-charge de Pereira Neto. *Revista Illustrada,* Rio de Janeiro, nº 536, 1889

494. *Auta de Sousa.* In: Laudelino Freire (org.). *Sonetos brasileiros,* Rio de Janeiro, F. Briguiet & Cia., c. 1917

495. *Henrique Castriciano de Sousa.* In: *Sonetos brasileiros*

496. *Antonio Joaquim de Sousa Carneiro.* Foto de Lindemann, Salvador, BA

497. *Manuel Querino.* O colono preto como factor da civilização brasileira. Capa da 1ª edição.

498. *Bernardino da Costa Lopes.* In: *Sonetos brasileiros*

499. *Hemetério dos Santos.* In: *Sonetos brasileiros*

500. *Manuel Raimundo Querino*

501. *Lima Barreto.* Desenho de D. Ismailovitch. Col. Jaime Adour da Câmara

502. *Lima Barreto.* Recordações do escrivão Isaias Caminha. Capa da 1ª edição

503. *D. Silvério Gomes Pimenta.* Seção de Iconografia da Biblioteca Nacional, RJ



498



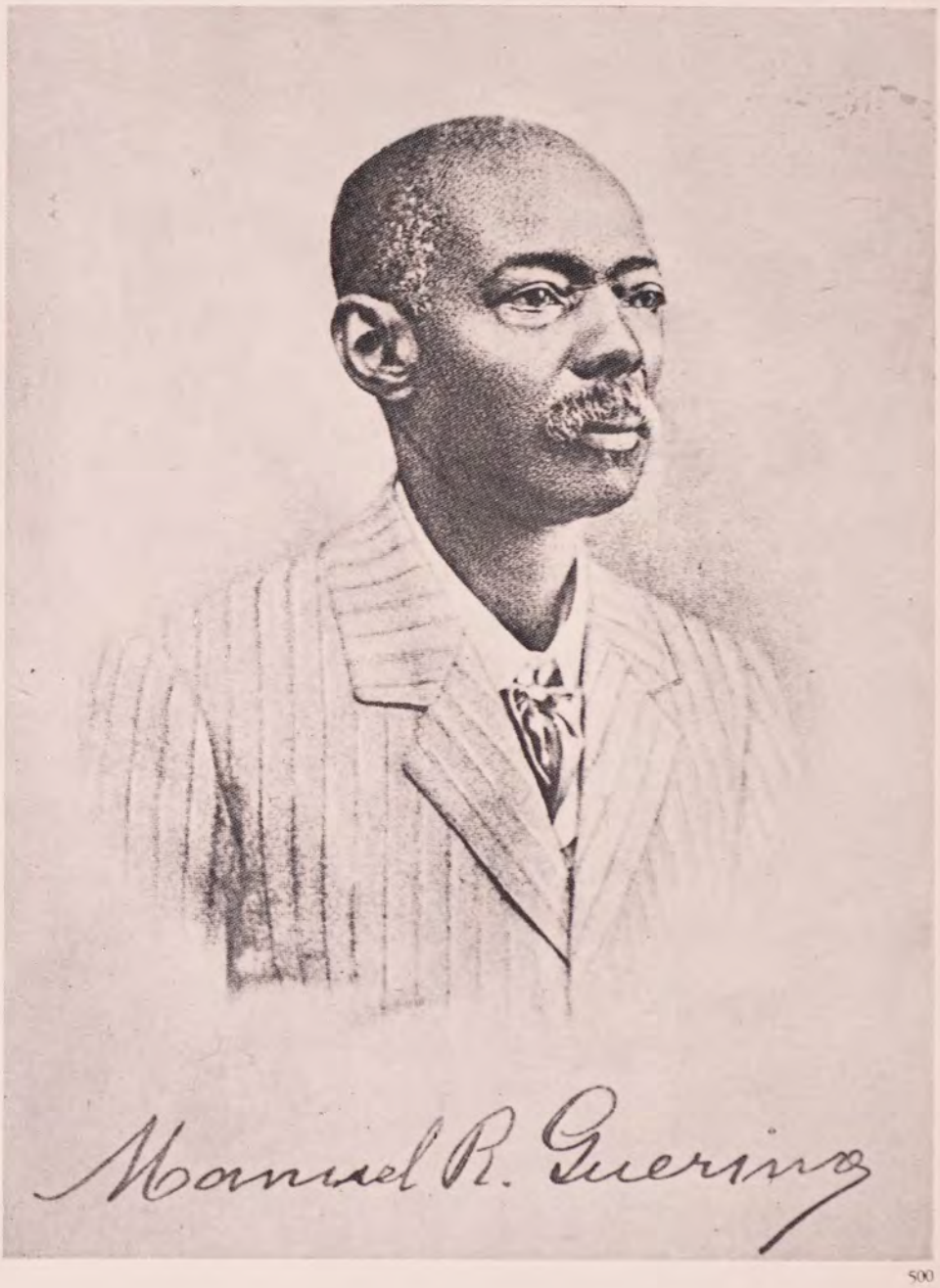
499



496



497



500

tros (...). Não tem as delicadezas, as intenções filosóficas de Machado de Assis, veladas pelo sorriso do cético. Antes é um forte, arremete, chicoteia os vendilhões da dignidade nacional."

Poucos têm falado de Sousa Carneiro (Antônio Joaquim de ...), pai de Edson Carneiro. Nascido na Bahia, publicou *Meu Menino,* romance baiano do último quarto do século XIX, *Mãe Salu,* e o importante *Furundungo,* romance baiano do primeiro quarto do século XX, com elucidário de mais de 800 termos do calão brasileiro. A edição é de 1834 e está merecendo uma nova tiragem.

Laura Rosa, poeta, é de São Luís do Maranhão, 1884. Foi a segunda mulher a eleger-se para a Academia Maranhense de Letras. Publicou *Promessas* (contos) e *Castelos no Ar* (poemas).

Mário de Andrade, poeta, romancista, musicólogo, folclorista, crítico, nasceu em São Paulo (Capital), em 1893. Mulato, como Cassiano Ricardo, Raul Bopp, Jorge de Lima, está necessitando quem o defina como negro e, entre os escritores do Modernismo no Brasil, assinale sua mão afro-brasileira escrevendo. É o romancista do famoso *Macunaíma, Herói sem Caráter.* Foi o primeiro poeta a usar sistematicamente o verso livre no Brasil. Faleceu a 25 de fevereiro de 1945, em São Paulo (Capital).

Vê-se, portanto, que a mão afro-brasileira prossegue escrevendo, desde os primórdios da Literatura Brasileira. Mesmo que, muitas vezes, a identidade não transpareça, nítida, indicando intenções "negristas".

A partir da morte de Cruz e Sousa, em 1898, como que se estende um amplo silêncio de vozes negras e mulatas, na Poesia. De um poeta apenas temos conhecimento que, negro, em alguns casos denotando essa marca, publicou livro: Pedro Nunes (Negro), autor de *Inspirações Negreiras – à memória inesquecível de Sérvulo Dourado.* É negro escuro esse Pedro Nunes, que deu a lume seu livro em 1918, com poemas compostos em 1914, 17, a maioria. De assinalar às páginas 86 e 87 os dois sonetos encimados do título. "Palavras a um Branco", de um dos quais damos estes versos:

Esse vulto chué plebeu, vão... negligente
que em mim vedes, senhor, (escutai a verdade)
Neste mundo não há – Grandeza ou Majestade,
A quem o seu chapéu levanta, servilmente...

Vindo de lama e pó – da terra ignara e escura,
Vou em busca de luz... aqui... ali... além...
Sem ligar importância à vossa vã brancura! ...

Faltam dados sobre esse poeta, um negro, ao que parece escrevendo solitariamente no Rio de Janeiro das primeiras duas décadas deste século.

Após a eclosão do Modernismo, em 1922, Lino Guedes, negro, descendente de escravos, é o primeiro poeta surgindo com livros. Nasceu em Socorro (SP), em 1897. É já um poeta afro-brasileiro escrevendo especificamente para a coletividade. Começou sua carreira intelectual como jornalista, em Campinas (SP).

Muito citados são os versos de Lino, em *Novo Rumo:*

Negro preto cor da noite
Nunca te esqueças do açoite
Que cruciou tua raça.

Em nome dela somente
Faze com que nossa gente
Um dia gente se faça!



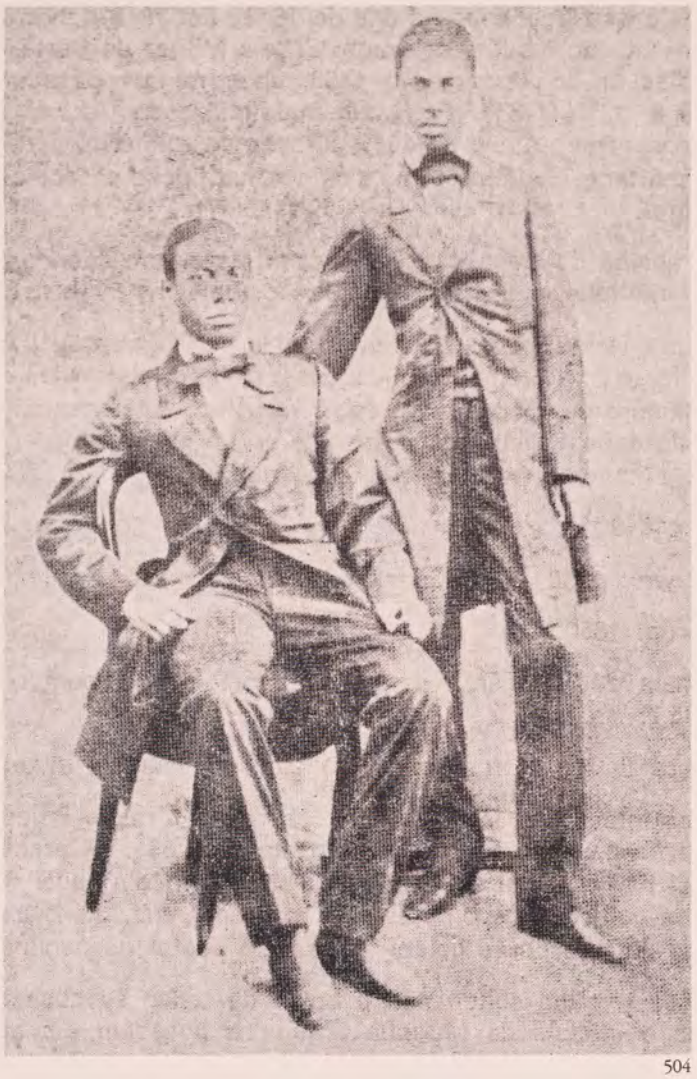
501



502



503



504

Negro preto, negro preto
Sê tu um homem direito
Como um cordel posto a prumo!
É só do teu proceder
Que por certo há de nascer
A estrela do novo rumo!

Lino Guedes faleceu em São Paulo, em 4 de março de 1951.

A data do nascimento de Solano Trindade seria 1908, em Recife (PE). Solano: "vento forte africano". Poeta, pintor, teatrólogo, ator e folclorista, começou a escrever, já como negro, em 1930. *Poemas de uma vida simples*, estréia em livro, é de 1944 (1ª edição); *Seis Tempos de Poesia*, de 1958. Em 1961, *Cantares ao meu povo*, com uma reunião de poemas anteriores.

A influência de Solano Trindade continua nítida e forte. É um sinaleiro de caminhos. Dele, muitos poemas são antológicos, sobretudo *Quem tá Gemendo?*, *Sou Negro*, *Navio Negreiro*, *Cantiga*, *Muleque*.

Em *Sou Negro* ele afirma e confirma identidade:

Sou Negro
meus avós foram queimados
pelo sol da África
Minha alma recebeu o batismo dos atabaques, gonguês e tambores agogôs.
Na minh'alma ficou
o samba
o batuque
o bamboleio
e o desejo de libertação...

Solano Trindade faleceu no Rio de Janeiro, em 19 de fevereiro de 1974.

No campo do romance, na trilha de autores negros ou mulatos como Lima Barreto e Sousa Carneiro, só em 1951 seria publicado o sofrido *A Maldição de Canaan*, de Romeu Crusoé. Nascido em Petrolina (PE), em 14 de março de 1915, Crusoé é também autor de *O Castigo de Oxalá* (teatro, 1952).

Se o teatro de temática negra tem alguma dívida para com alguém, esse alguém é Abdias Nascimento – Franca (SP), 1914. Foi ele o grande animador e agitador, em torno e sobre o teatro negro e, ligada às suas posições, inúmeras vezes polêmicas, muita idéia ganhou forma. Sem Abdias, no que diz respeito ao teatro negro, haveria, sem dúvida, pouco mais que o vazio. Além da publicação de sua peça teatral *Sortilégio*, de 1951, Abdias coletou também peças de teatro com temática negra e as publicou no livro *Dramas para Negros e Prólogo para Brancos* (1961). É ainda, aos 74 anos, um forte agitador de idéias.

São esses, mulatos, negros e "trigueiros", os que bordaram a rota para o negro que hoje escreve.

Em 1958, Carlos Assumpção – Tietê (SP), 1927, publicou o poema *Protesto*, que repercute até hoje:

Mesmo que voltem as costas
às minhas palavras de fogo
não pararei de gritar, não pararei,
não pararei de gritar.
Senhores,
Eu fui enviado ao mundo
Para protestar
Mentiras, ouropéis, nada
Nada me fará calar.

504. *André e Antonio Rebouças*. Paris, 1861. In: Sydney M.G. dos Santos. *André Rebouças e seu tempo*. Rio de Janeiro, S.c.p., 1985

505. *Artista não identificado*. Maria Firmina dos Reis. Busto em bronze. São Luís, MA

O poema repercutiu em todos os "festivais de palavra" de negros, comuns nos fins da década de 50 e começo de 60, em São Paulo. Só em 1982 Assumpção editaria seus poemas em livro, com o mesmo título: *Protesto*.

Deóscoredes M. dos Santos (Mestre Didi) é – no dizer de Muniz Sodré – "porta-voz autorizado da tradição negra na Bahia, uma memória viva e atuante do passado afro-brasileiro". Em 1946 publicou um primeiro vocabulário yorubá - português, vindo após, em livros, seus contos, tais como *Contos Negros da Bahia*, de 1961, *Contos de Nagô*, de 1963 e *Contos Crioulos da Bahia*, 1974.

Portanto, livros escritos por mão afro-brasileira hoje aparecem em todas as partes do Brasil.

Mas, para terminar esse exíguo mapeamento, assinalaríamos alguns autores pós-Carlos Assumpção que acrescentam algo a essa Literatura chamada Negra. Autores, quase todos jovens, que já marcam na Literatura Brasileira a afirmação de Modernidade negra nas Letras:

Oliveira Silveira – Touro Passo (RS), 1941, que, entre outros livros importantes de poemas escreveu *Roteiro dos Tantãs*, de 1981. Seu primeiro livro, *Germinou*, é de 1962.

Joel Rufino dos Santos, nascido no Rio de Janeiro, também em 1941, é polígrafo notável. Autor de ensaios históricos, novelas e contos infanto-juvenis, entre seus escritos assinalamos o *O Dia em que o Povo Ganhou* , (1975), *Quatro Dias de Rebelião* (romance, 1979) e *Este Perverso Sonho da Igualdade* (teatro, 1983).

De Adão Ventura chega à 5ª edição *A Cor da Pele*, poemas. Adão é mineiro, de Serro, e nascido em 1946. Poeta forte, denso, contido, voz mineira e mão negra escrevendo; Paulo Colina – Colina (SP), 1950, além de poeta excelente de *A Noite não Pede Licença*, é também contista. Organizou a fundamental coletânea *Axé – Antologia Contemporânea da Poesia Negra Brasileira*, de 1982. Recebeu o "Prêmio APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte – de Literatura: Melhor livro de poesia do ano.

Os Cadernos Negros têm editado poemas e contos, com persistência, desde 1978. Trabalho valioso que merece respeito, apesar dos equívocos. É o documento mais prolongado fixando a palavra do negro falando de si, *literagindo*, como negro.

Abelardo Rodrigues – Monte Azul Paulista (SP), 1951, é o poeta de *Memórias da Noite*, livro ainda solitário do autor. É voz inusitada, com metáforas ousadas, tendo merecido alguns de seus poemas várias traduções.

Cuti (Luiz Silva) nasceu em Ourinhos (SP), em 1951. É poeta, contista, teatrólogo. Poeta forte, experimental, satírico. Estreou em *Batuque de Tocaia*, de 1972. *Quizila* (contos) é de 1987. *Suspensão* (teatro), de 1983.

José Carlos Limeira, nascido na Bahia, é também de 1951. Entre seus livros, *O Arco-Iris Negro* (1979) e *Atabaques* (1984), ambos em co-autoria com Ele Semog (Nova Iguaçu (RJ), 1952). De Semog o mais recente até esta data é *Curetagem* (poemas líricos), 1986.

São alguns autores negros, mulatos, pois outros há. Todos com experiências de Arte e marcas de raça. Arte, interpretando um povo e demarcando um espaço que se vem conquistando aos poucos.

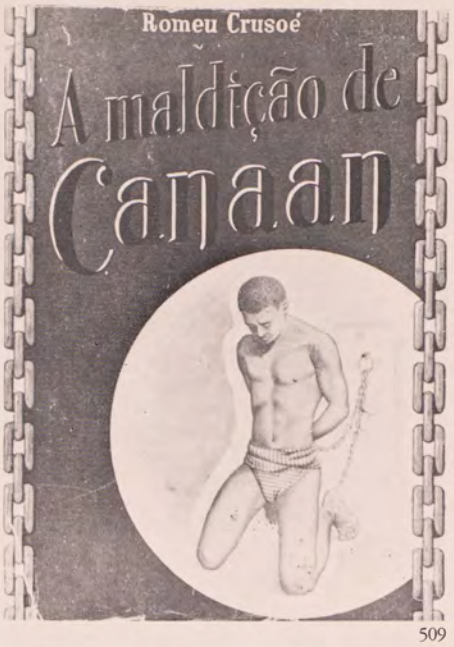
A Literatura Brasileira que o negro brasileiro segue escrevendo hoje, falando de si e de seu povo, é a voz que chegou, após muito tempo de mudez. É alma e identidade, enfim, reveladas. Liberdade inscrita em Palavras.



505



506



509



507



510



508



511

506. *Cuti*. Quizila. Contos. Capa da 1ª edição
507. *Cadernos Negros*. Contos. Capa da 1ª edição
508. *Oliveira Silva*. Roteiro dos Tantãs – Poesia. Capa da 1ª edição
509. *Romeu Crusoé*. A Maldição de Canaan. Capa da 1ª edição
510. *Deoscóredes M. dos Santos*. Contos de Nagô. Capa da 1ª edição
511. *Paulo Colina*. A noite não pede licença. Capa da 1ª edição
512. *Atores do Teatro Experimental Negro de São Paulo*. Primeiro ensaio da peça *Vigília de Pai João*, de Lino Guedes (à direita) e por ele dirigida. Foto de 1945. Arquivo Iconographia



512

513. *Fernando Pinto,* Carro alegórico e figurinos, 1987. Escola de Samba Mocidade Independente, RJ. Foto de Jorge Rosenberg. Abril Imagens

514. *Escola de Samba Beija-Flor,* RJ. Alegoria. Foto de Ricardo Beliel. Abril Imagens



513

O Barracão e o Carnavalesco

Haroldo Costa



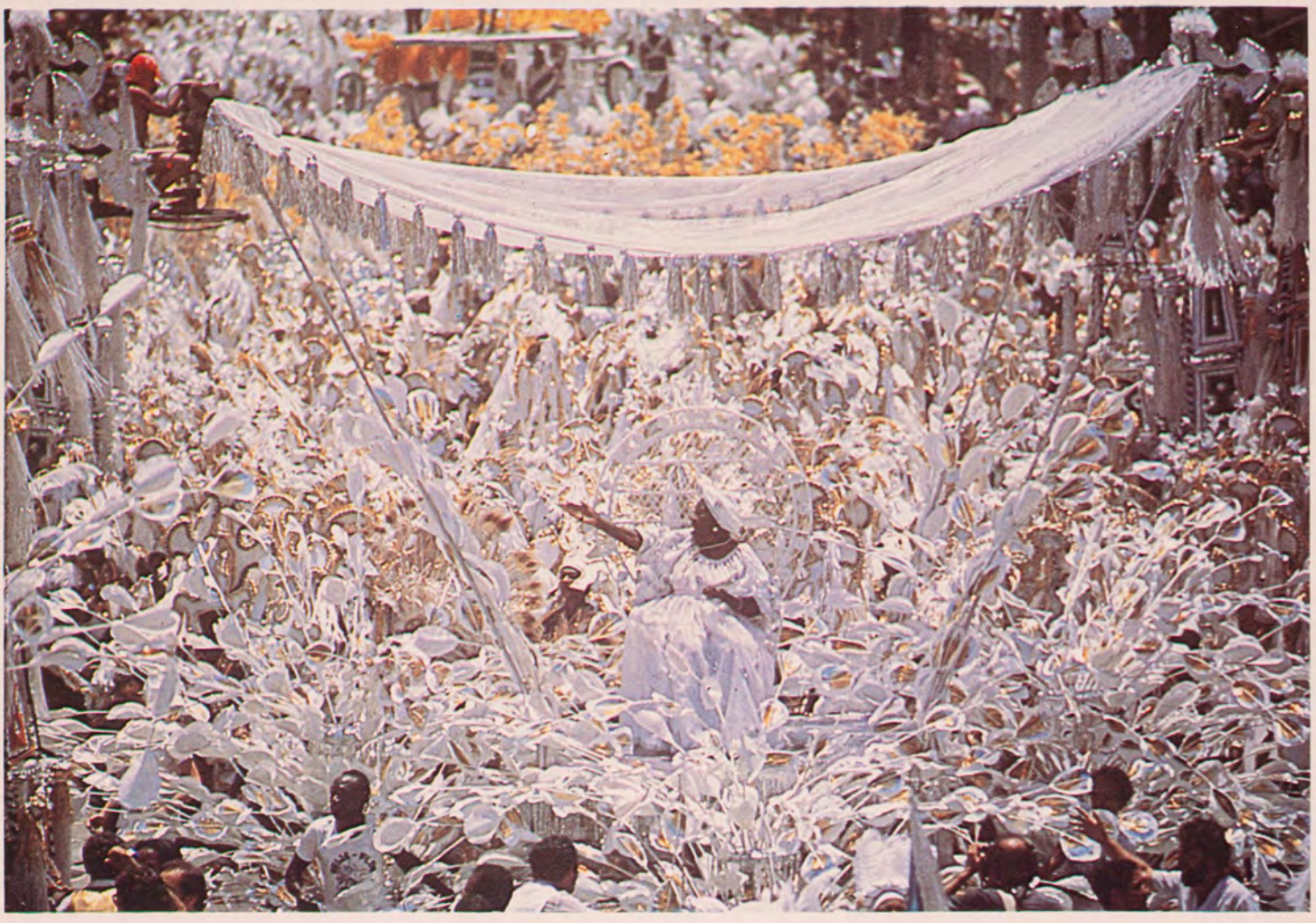
514

O carnaval carioca nos seus primórdios era uma transposição do modelo europeu que aqui se instalou durante o período colonial. Era a violência do entrudo, a elegância dos bailes de máscaras, as batalhas de flores, em tudo estava presente a maneira européia de brincar o carnaval. O fato que determinou uma verdadeira e profunda mudança naquela forma foi a entrada do negro na brincadeira. Esta participação, que só fez crescer desde então, se dava não apenas no aspecto do contingente humano, gente que aderia à folia, mas também, e diria quase especialmente, na feição estética que a festa passou a ter. Quando no carnaval de 1888 surgiu nas ruas do Rio de Janeiro a Sociedade Carnavalesca Triunfo dos Cucumbis, instalava-se a partir dali um jeito novo, uma contribuição renovadora, um dado revolucionário nos festejos que, até então, não tinha incorporado a população negra. A julgar pelos depoimentos de viajantes como Debret, Koster, Thomas Ewbank, para citar apenas alguns, nota-se que no início o negro era apenas um coadjuvante que enchia os limões de cheiro para as guerras do entrudo ou acudiam o senhor ou senhora quando, encharcados de água e outros líquidos menos inocentes, e melados de polvilho e tinta, voltavam para casa. Estavam na periferia da festa, como de resto em tudo mais.

Os Cucumbis, variante dos Congos, tinham um toque de fantasia e imaginação porque os negros que deles participavam vestiam trajes de indisfarçável origem tribal. Eram penas e cocares misturados com calças e camisas bordadas com galões dourados, miçangas e colares com presas de animais. E o mais importante era que todo este material era manufaturado pelos próprios participantes, acrescentando o seu poder criativo àquela que seria, em breve, a nossa maior manifestação de cultura de massas. Era a mão negra no carnaval.

A partir dos grupos de Cucumbis, verdadeiramente o nosso carnaval já não foi o mesmo. A influência da presença negra se fez sentir nos contornos rítmicos que iam tomando novas formas, nos instrumentos e nos trajes. Não se tratava apenas de uma mão-de-obra disponível para a confecção dos objetos, era bem mais que isto. Cada um era impregnado pela emoção e pelo sentido estético que definia a sua própria importância no âmbito da festividade. E foi isto que passou a ocorrer desde lá. O artista negro, o artesão negro, vincou a sua marca nos instrumentos, nas fantasias e nas alegorias. Ontem nos cordões e nos ranchos, hoje nos blocos e nas escolas de samba. É um mundo colorido, rico de emoções que se desborda sobre a visão e a sensibilidade de tantos quantos tenham a ventura de vê-lo. Este grande milagre se opera na transformação dos elementos. Pela mão negra os ingredientes adquirem formato e contextura novas, herança secular de uma raça que, nas suas várias etnias, manteve o ponto comum do uso social da criação artística. Da máscara ao instrumento musical.

515. *Clementina de Jesus*. Escola de Samba Beija-Flor, RJ.
Foto de Ricardo Chaves. Abril Imagens



515

516. *Fernando Pinto,* Ala das Baianas. Figurinos. Escola de Samba Mocidade Independente. Foto de Maria Augusta Rodrigues. Abril Imagens



516



517



518

No universo carnavalesco fantasia é mais que o disfarce que esconde, é o ato que revela a vastidão do imaginário, usando o material mais vulgar, mais inesperado e transformando-o em objetos de comovente beleza. É como fazer resplandecer de uma sucata o brilho inesperado de uma jóia rara. A conhecida máxima de Lavoisier – "na natureza nada se perde, tudo se transforma" – tem na utilização dada nas escolas de samba a alguns materiais a sua incontestável confirmação. Rolhas de garrafa, tampinhas, bacias, latas vazias, pontas de folhas de flandres, serragem, sacos usados, caixas de sapatos, papel laminado de maço de cigarro, são apenas alguns dos elementos que se transformaram em coisas inimagináveis. E este grande tacho onde a alquimia dos feiticeiros do carnaval opera a transformação chama-se barracão. E que é o barracão? O espaço onde reina o mais legítimo espírito popular. Enfeitado com bandeirinhas coloridas, recortadas e coladas em vários fios de barbante pode servir para uma festa junina ou para um ritual aos deuses que também vieram nos navios negreiros. Despojado e precário, acumulando isopor, prego, compensado e alumínio, é o lugar onde o carnaval das escolas de samba toma jeito e forma, e não só forma, mas o perfil do próprio carnaval. É no barracão que se juntam todas as informações ancestrais que são realmente o grande caldo cultural que anima a arte popular do nosso país.

Grandes momentos de criação já foram derramados na pista dos desfiles por carnavalescos de várias escolas e com diversos enredos. Desde os tempos da escola de samba *Vai Como Pode*, nome anterior da *Portela*, quando no primeiro concurso oficial de escolas de samba em 1935 venceu com o enredo *O Samba Dominando o Mundo*, muita coisa aconteceu. Sob a liderança de Paulo da Portela, Antônio da Silva Caetano criou, desenvolveu e realizou aquele enredo que, a partir dali mudou o conceito de apresentação das escolas de samba. Neste período figuras e fatos de nossa história foram resgatados e reestabelecidos pelos sambistas e carnavalescos. Basta que lembremo-nos de *Quilombo dos Palmares*, enredo de Fernando Pamplona para os *Acadêmicos do Salgueiro* (1960), *Aleijadinho*, também de Fernando Pamplona para o *Salgueiro* (1961), *Chica da Silva*, que Arlindo Rodrigues fez para o *Salgueiro* (1963), *Bahia de Todos os Deuses*, ainda de Arlindo para o *Salgueiro* (1969), *Cinco Bailes Tradicionais na História do Rio*, de Armando Iglesias para o *Império Serrano* (1965), *A Criação do Mundo na Tradição Nagô*, enredo de Joãozinho Trinta para a *Beija-Flor* (1978), *Mamãe eu Quero Manaus*, enredo criado por Fernando Pinto para a *Mocidade Independente de Padre Miguel* (1984), que já tinha demonstrado a sua enorme criatividade no ano anterior com o enredo *Como era Verde o Meu Xingu* e que tornou a deslumbrar com *Ziriguidum no Ano 2001* (1985), todos para a *Mocidade Independente*.

O que impressiona qualquer pessoa que visite um barracão é a alegria com que as pessoas trabalham ali. Elas têm consciência que estão misturando o seu suor, a sua esperança e o seu talento numa obra que é de todos. Uma obra comum a todos, uma obra que é o seu próprio retrato. O retrato da sua alegria, da sua angústia, da sua esperança. O retrato da sua maneira particular de ser. Por estas e outras razões é que o barracão assume esta função, esta qualidade, este envolvimento místico. Ele não tem uma conformação física que determine a sua existência. Tem, isto



519



520



521

517. *Arlindo Rodrigues, Chica da Silva*. Figurinos, 1963. Coreografia de Mercedes Batista (Minueto). Escola de Samba Salgueiro. Arquivo *O Globo*

518. *Joãozinho Trinta, As Minas do Rei Salomão*. Alegorias e figurinos, 1975. Escola de Samba Salgueiro, RJ. Foto de Luis Pinto. Arquivo *O Globo*

519. *Arlindo Rodrigues*, Iemanjá. Figurinos e alegorias de *Bahia de Todos os Deuses*, 1969. Escola de Samba Salgueiro, RJ. Arquivo *Manchete*.

520. *Tia Maria Romana*. Escola de Samba Salgueiro, RJ. Arquivo *Manchete*

521. *Seu Neca da Baiana* desfilando na Escola de Samba Salgueiro, RJ, 1964 (*Chico Rei*). Arquivo *O Globo*



522



523

sim, um ar, um clima, uma ambientação que promove o encontro do povo consigo mesmo.

No barracão a mão negra estende a generosidade da sua aptidão em – sem ser mágica – fazer do sonho uma realidade, mesmo que esta realidade dure pouco. Dure o tempo do desfile de uma escola de samba.

522. *Fernando Pamplona, Do Iorubá à luz do mundo, a aurora dos deuses*, 1978. Escola de Samba Salgueiro, RJ. Arquivo *Manchete*

523. *Arlindo Rodrigues*, Alegorias. Barracão da Escola de Samba Salgueiro, RJ. Arquivo *Manchete*

524. *Fernando Pinto* ao lado de um de seus objetos expostos na Galeria Cesar Aché, RJ. Foto de Ricardo Chaves. Abril Imagens

525. *Fernando Pinto*, Sapo, s.d. Tecido, lantejoulas, plástico, fibra de vidro. Col. Cesar Aché, RJ



524



525



526

Uma Informação Sobre o Teatro Experimental do Negro

Abdias do Nascimento

Entre as metas substantivas inseminando a fundação do Teatro Experimental do Negro – TEN, no Rio de Janeiro, em outubro de 1944, figurava em primeiro lugar o resgate do legado cultural africano no Brasil. O que então se valorizava e divulgava em termos de cultura afro-brasileira, batizado de "reminiscências", eram o mero folclore e os rituais do candomblé, servidos como alimento exótico pela indústria turística. No mesmo sentido devemos inscrever a exploração do samba, criação dos negros, pela classe dominante branca.

A proposta de trabalho do TEN abrangia não somente a formação de atores, atrizes e diretores como também a criação de uma literatura dramática na qual o negro e a mulher negra ultrapassassem o nível dos estereótipos ditados por essa visão convencional da cultura negra: das mães pretas lacrimogêneas e dos pais João domesticados ou exauridos pelo banzo. Nesses dramas, os negros corporificariam os heróis e protagonistas de sua própria história, recriando no palco seu drama cotidiano tão carregado de tragédia e poesia, de esperança, coragem e afirmação vital.

O TEN visava a estabelecer o teatro, espelho e resumo da peripécia existencial humana, como um fórum de idéias, debates, propostas e ação visando à transformação das estruturas de dominação, opressão e exploração raciais implícitas na sociedade brasileira, dominante, nos campos da sua cultura, economia, educação, política, meios de comunicação, justiça, administração pública, empresas particulares, vida social, e assim por diante. Um teatro que ajudasse a construir um Brasil melhor, efetivamente justo e democrático, onde todas as raças e culturas fossem respeitadas em suas diferenças, mas iguais em direitos e oportunidades.

Outro objetivo do TEN era o combate ao racismo como a primeira contradição com que o povo negro se defronta frente à sociedade convencional de nosso país. No teatro esse racismo atuava discriminando o negro e a mulher negra dos nossos palcos, e ditando a norma de se brochar de negro um ator ou atriz branca, quando o papel contivesse certo destaque cênico ou alguma qualificação dramática. Intérprete negro só se utilizava para imprimir certa cor local ao cenário, em papéis ridículos, brejeiros e de conotações pejorativas.

Devemos ter em mente que até o aparecimento de "Os Comediantes" e de Nélson Rodrigues, que procederam à nacionalização do teatro brasileiro em termos de texto, dicção, encenação e impostação do espetáculo, nossa cena vivia da reprodução de um teatro de marca portuguesa que em nada refletia uma estética emergente de nosso povo e de nossos valores de representação. Esta verificação reforçava a rejeição do negro como personagem e intérprete, e de sua vida própria, com peripécias específicas no campo cultural e religioso, como temática da nossa literatura dramática.

526. *Abdias Nascimento* (Otelo) e *Ruth de Sousa* (Desdêmona) em *Otelo*, de Shakespeare. Teatro Fênix, RJ. Col. Ruth de Sousa

Essa omissão do negro e sua cultura no meio teatral, porém, não existia num vácuo. Antes refletia o quadro global da sociedade brasileira, que em todos os seus aspectos revela o mesmo teor racista. Progressivamente desmascarada e hoje bastante desacreditada, a falácia da chamada "democracia racial" em nenhum outro aspecto da vida brasileira revela tão ostensivamente sua impostura como no teatro, na televisão e no sistema educativo. Aqui temos o verdadeiro bastião do racismo e da discriminação racial à moda brasileira. No exterior a ânsia eurocentrista da elite brasileira propagandeia uma imagem tão distorcida da nossa realidade étnica que podemos classificá-la como uma radical deformação. Essa elite se auto-identifica exclusivamente como branco-européia, em contrapartida nega o trabalho e a contribuição intelectual e cultural do negro, ou invoca nossas "origens africanas" apenas na medida de interesses imediatos, sem entretanto modificar sua face primeiramente européia na representação do país no mundo todo. Da mesma forma, a cultura "brasileira," articulada pela mesma elite eurocentrista, invoca da boca para fora a "contribuição cultural africana", enquanto mantém inabalável a premência de sua identificação e aspiração aos valores culturais europeus e/ou norte-americanos. O teatro não é exceção. Para ele, como para essa cultura como um todo, a humanidade do negro e da mulher negra apenas não existia. Como, então, considerá-los como personagens, respeitá-los como intérpretes ou valorizar suas experiências de vida como temática digna de uma literatura dramática?

Por tudo isso era urgente uma ação simultânea dentro e fora do teatro com vistas à mudança da mentalidade e do comportamento dos artistas, autores, diretores e empresários, mas também entre lideranças e responsáveis pela formação de consciências e opinião pública. Neste sentido o TEN organizou o Comitê Democrático Afro-Brasileiro, para atuar a nível político junto à Convenção Nacional do Negro (São Paulo 1945 e Rio 1946), que propôs à Constituinte de 1946 a discriminação racial como crime de lesa-pátria com uma série de medidas práticas em prol de sua eliminação. Realizou ainda o TEN o histórico I Congresso do Negro Brasileiro, no Rio em 1950, cujo documentário está publicado no livro *O Negro Revoltado* (2ª edição da Nova Fronteira, 1982). Afim de atingir a alienação estética da sociedade convencional, um Concurso do Cristo Negro foi realizado sob a responsabilidade do sociólogo Guerreiro Ramos, no Rio em 1955. O Instituto Nacional do Negro, a cargo também de Guerreiro Ramos, realizava um trabalho pioneiro de psicodrama visando a desenvolver uma terapia para a consciência dilacerada do negro vitimado pelo racismo.

Em outras oportunidades tenho me referido ao fato inspirador da criação do TEN. Me encontrava em Lima, no Peru, com os poetas Efraín Tomás Bó, Godofredo Tito Iommi e Raul Young, argentinos, e o brasileiro Napoleão Lopes Filho, e uma noite fomos assistir à

527. *Aguinaldo Camargo* (Brutus Jones) em *O Imperador Jones,* de Eugene O'Neill. Direção de Abdias Nascimento. Arquivo Iconographia

528. *Léa Garcia e Abdias Nascimento* numa cena de ensaio de *Sortilégio,* de Abdias Nascimento, 1957. Arquivo Iconographia



527

peça de Eugene O'Neill *O Imperador Jones.* O papel-título foi desempenhado pelo ator argentino Hugo E'Evieri, branco, que se brochava de preto. Durante o transcorrer da peça eu me perguntava a razão daquela caricatura de um personagem tão denso de significações. Se aquela distorção merecia ser rejeitada em Buenos Aires, onde o negro praticamente não existe, ou em Lima onde ele existe escassamente, o que dizer do Brasil onde o negro é a maioria do nosso povo e é o excluso dos nossos palcos?

As contradições étnicas da sociedade brasileira me conduziram a várias indagações. E se o *Imperador Jones,* de Lima, constituíu uma provocação para aprofundá-las, o TEN do Rio de Janeiro significou uma tentativa de responder a uma variedade de interrogações e perplexidades. Pela resposta da imprensa e de outros setores da sociedade, constatei, aos primeiros anúncios da criação deste movimento, que sua própria denominação surgiu em nosso meio como um fermento revolucionário. Era previsível o seu destino polêmico, numa sociedade que há séculos tentava esconder o sol da verdadeira prática de preconceitos de cor e da discriminação racial com a peneira furada do mito da "democracia racial." Mesmo os movimentos culturais aparentemente mais abertos e progressistas como a Semana de Arte Moderna, de São Paulo, em 1922, sempre evitaram até mesmo mencionar o tabu das nossas relações raciais e o fenômeno de uma cultura afro-brasileira à margem da cultura convencional do país.

Polidamente rechaçada pelo então festejado intelectual mulato Mário de Andrade, de São Paulo, minha idéia de um Teatro Experimental do Negro recebeu as primeiras adesões: Aguinaldo de Oliveira Camargo, companheiro e amigo desde o Congresso Afro-Campineiro que realizamos juntos em 1938; o pintor Wilson Tibério, há tempos radicado na Europa; Teodorico dos Santos, José Herbel e Claudiano Filho. A estes cinco se juntaram logo depois, Sebastião Rodrigues Alves, militante negro, Arinda Serafim e Marina Gonçalves, empregadas domésticas, Oscar Araújo, José da Silva, Ruth de Souza, Antonieta, Antonio Barbosa, motorista, Natalino Dionísio, enfim, cerca de seiscentas pessoas, entre homens e mulheres, se inscreveram no curso de teatro que o TEN instituíu para dar início às suas atividades. Imediatamente verificamos que a maioria dos inscritos era de analfabetos. Estabelecemos então um curso de alfabetização a cargo do estudante de direito Ironides Rodrigues, e outro de iniciação à cultura geral lecionado pelo advogado Aguinaldo Camargo. Enquanto as primeiras noções de interpretação ficavam a meu cargo, o TEN abriu o debate dos temas que interessavam ao grupo, convidando palestrantes entre os quais a professora Maria Yedda Leite, o professor Rex Crawford, adido cultural da Embaixada dos Estados Unidos, o poeta José Francisco Coelho, o escritor Raimundo Souza Dantas, o professor José Carlos Lisboa.

Após seis meses de debates, de aulas e exercícios práticos de atuação em cena, estávamos em condições de apresentar publicamente o elenco do TEN. Escolhemos *O Imperador Jones* como peça de estréia, por não existir um texto brasileiro que traduzisse as intenções que nos guiaram à fundação do grupo. A 8 de maio de 1945, uma noite histórica para o teatro brasileiro, o estreante ator Aguinaldo Camargo pisou o palco no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e numa interpretação inesquecível viveu o trágico Brutus Jones de O'Neill. A crítica saudou com entusias-





529. *Aguinaldo Camargo, José Herbel, Abdias Nascimento, Teodorico dos Santos* e o pintor *Wilson Tibério* por ocasião da fundação do TEN, 1945

mo o aparecimento do Teatro Experimental do Negro e do grande ator negro Aguinaldo Camargo, comparando-o em estatura dramática a Paul Robeson, que também desempenhou o mesmo personagem nos Estados Unidos. Os cenários desse espetáculo foram de Enrico Bianco, um pintor branco que deu sua colaboração como o fizeram muitos outros amigos do TEN, o fotógrafo José Medeiros, o diretor teatral Willy Keller, o cenógrafo Santa Rosa, o diretor Léo Jusi, assim como o ator Sady Cabral que encarnou o "Smithers" de *O Imperador Jones.*

Ao *Imperador Jones* seguiram-se outros textos de O'Neill *(Todos os filhos de Deus têm asas, O moleque sonhador* e *Onde Está marcada a cruz)*; textos de autores brasileiros escritos especialmente para o TEN (*Aruanda,* de Joaquim Ribeiro, *O Filho Pródigo,* de Lúcio Cardoso, *Filhos de Santo,* de José de Morais Pinho, *Sortilégio,* de Abdias Nascimento, *Rapsódia Negra,* de Abdias Nascimento). Inspiramos e estimulamos vários autores a escreverem peças para elenco negro: Rosário Fusco, *Auto da Noiva;* Nélson Rodrigues, *Anjo Negro;* Antonio Callado, *Pedro Mico;* Romeu Crusoé, *O Castigo de Oxalá;* Ironides Rodrigues, *Sinfonia da Favela.* Quase todas as peças mencionadas estão incluídas em minha antologia de teatro negro-brasileiro, intitulada *Dramas para negros e prólogo para brancos,* edição do Teatro Experimental do Negro (1961); e uma seleção de críticas reunidas no volume *Teatro Experimental do Negro – Testemunhos* foi editado em 1966 pela GRD.

Na sua introdução a este volume o escritor Efraín Tomás Bó sublinha a perspectiva negra de concepção do mundo, uma cosmovisão antiga e atual: "... o negro, negro que é, tem olhos e ouvidos e consciência para perceber o mundo e qualificá-lo, reinterpretando-o com seus calejados olhos e ouvidos negros de hoje." Em sua importante obra *Introdução Crítica à Sociologia Brasileira,* Guerreiro Ramos escreve:

"O Teatro Experimental do Negro foi, no Brasil, o primeiro a denunciar a alienação da antropologia e da sociologia nacional focalizando os povos de cor à luz do pitoresco, ou do histórico puramente, como se se tratasse de elemento estático ou mumificado. Esta denúncia é um *leitmotif* de todas as realizações do TEN, entre as quais seu jornal *Quilombo,* a Conferência Nacional do Negro (1949) e o Primeiro Congresso do Negro Brasileiro realizado em 1950."

No seu ensaio "O negro desde dentro", no livro *TEN-Testemunhos*, Guerreiro Ramos conclui sobre a meta principal do TEN: "Revelar a negrura em sua validade intrínseca, dissipar com seu foco de luz a escuridão de que resultou nossa total possessão pela brancura, é uma das tarefas heróicas da nossa época."

Fiel à sua orientação pragmática e dinâmica, o TEN evitou sempre adquirir a forma anquilosada e imobilista de uma instituição acadêmica. A estabilidade burocrática não constituía o seu alvo. O TEN atuou sem descanso como um fermento provocativo, uma aventura da experimentação criativa, propondo caminhos inéditos ao futuro do negro, ao desenvolvimento da cultura brasileira. Para atingir esses objetivos o TEN se desdobrava em várias frentes: tanto denunciava as formas de racismo sutis e ostensivas, como resistia à opressão cultural da brancura; procurou instalar mecanismos de apoio psicológico para que o negro pudesse dar um salto qualitativo para além do complexo de inferioridade a que o submetia o complexo de superioridade da sociedade que o condicionava. Foi assim que o TEN instaurou o processo dessa revisão de conceitos e atitudes visando à libertação espiritual e social da comunidade afro-brasileira. Processo que está na sua etapa inicial, convocando a conjugação do esforço coletivo da presente e das futuras gerações do negro brasileiro.

530. *Abdias Nascimento* (Pai) e *Aguinaldo Camargo (Manassés)* em *O Filho Pródigo*, de Lúcio Cardoso. Direção de Abdias Nascimento e cenário de Santa Rosa. Col. Abdias Nascimento



530


Para
Ruth
a
simpatica
bem branca
Mercedes
Rio
47.

Haroldo Costa



532

Ao longo de nossa história teatral a presença do negro tem sido episódica e ocasional. Grupos artísticos negros têm sido raros, não obstante a sua valiosa colaboração. No que diz respeito à dança também o quadro não é diferente. Seria exaustivo discorrer sobre a maciça participação do negro na estrutura das várias danças brasileiras, o que não se pode ignorar, porém, é a falta de um processo contínuo de formação profissional que garanta a transformação daquela evidência numa realidade na arte dos nossos dias.

Excetuando-se a Companhia Negra de Revistas, que fez muito sucesso nos anos trinta, e um ou outro bailarino que, só ou em dupla, atuava nos cassinos, o primeiro conjunto de danças basicamente negro que teve vida contínua no Brasil foi o *Brasiliana*, que até hoje se apresenta em vários países europeus. Nascido em 1949 com a denominação de *Grupo dos Novos*, sendo uma dissidência do *Teatro Experimental do Negro*, transformou-se num acontecimento realmente importante. O grupo não foi formado de maneira pré-concebida ou com objetivos comerciais, o seu aparecimento deveu-se à inquietação juvenil dos seus componentes, que eram estudantes, empregadas domésticas, biscateiros, operários e comerciários. A sua primeira sede foi o Café Lamas, no Largo do Machado, onde foi fundado; dali passou para o quintal de uma casa de cômodos da Rua do Catete, até que foi ensaiar nos fundos da Livraria Askanasy, na Rua da Quitanda, de propriedade de Miecio Askanasy.

O objetivo inicial do grupo era montar um espetáculo intitulado *Rapsódia de Ébano*, escrito por mim, que contava a história de um antropólogo francês de nome Paul Poucarrie que, ciceroniado por um jovem negro chamado Tião, fazia uma viagem retrospectiva da chegada dos escravos ao Brasil até aos dias contemporâneos. Não sabíamos quem faria o papel do antropólogo, mas o Tião nós sonhávamos que poderia ser Grande Otelo.

A grande originalidade do nosso grupo foi que as pessoas que aderiam, algumas para dançar ou cantar, outras apenas para nos dar apoio, tinham em comum uma grande paixão pela arte brasileira em suas diversas formas e manifestações. Éramos, sem termos consciência naquele momento, um fator aglutinador em torno de dados importantes como o resgate do repertório folclórico e a integração de negros e brancos na dança brasileira. Também sob este aspecto houve muita originalidade em nosso grupo. Nasceu miscigenado para poder reproduzir fielmente as manifestações folclóricas do nosso povo.

O surgimento do Grupo dos Novos, que pouco depois adotaria o nome de *Teatro Folclórico Brasileiro*, ganhou a simpatia de artistas como Paschoal Carlos Magno – um entusiasmado incentivador – a coreógrafa Maryla Gremo, o cineasta Alberto Cavalcanti, o cenógrafo Eduardo Loeffler, os figurinistas Nilson Pena e Sansão Castelo Branco, o poeta Solano Trindade, o advogado Dirceu de Oliveira e Silva, os bailarinos Suzie Voss e Batista, entre outros, muitos outros . Antes mesmo de uma

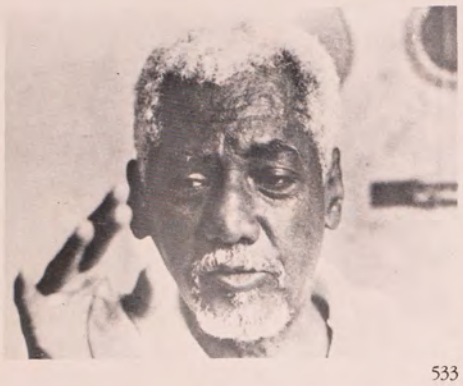
531. *Mercedes Batista*. Foto de Halfeld. Rio de Janeiro, 1947. Col. Ruth de Sousa

532. *Haroldo Costa*. Brasiliana – Teatro Folclórico Brasileiro. Foto de Bernard Rouget. Casablanca, Marrocos, 1953

533. *Solano Trindade* (Recife, PE 1908 – Rio de Janeiro, RJ 1974)

534. *Candomblé*. Teatro Popular Brasileiro, 1958. Arquivo Iconographia

535. *Dança de Oguns*. Teatro Popular Brasileiro, 1958. Arquivo Iconographia



533



534



535

temporada normal em teatro, o grupo apresentou-se em ocasiões especiais para personalidades estrangeiras como o prof. Pasteur Valéry-Radot e o ator Jean-Louis Barrault, obtendo de todos palavras de elogio e incentivo. Sem nenhum apoio oficial, sem nenhum patrocinador endinheirado, o *Teatro Folclórico Brasileiro* foi abrindo o seu próprio caminho com a determinação, o talento e a paixão dos seus componentes.

Sem praticamente nenhum antecedente profissional no campo do teatro ou da dança, os integrantes do TFB possuíam uma inegável predisposição para a coreografia, porque os quadros do espetáculo não eram reproduções de danças folclóricas, mas sim adaptações que não lhes tiravam o sabor de autenticidade. Trilhávamos, sem saber, o caminho dos mais importantes grupos folclóricos do mundo. E o mundo era o nosso destino. No Rio de Janeiro estreamos em fins de janeiro de 1950 no Teatro Ginástico. A nossa maioridade artística, porém, aconteceu em São Paulo, onde atuamos tanto no Teatro Municipal da capital como em pequenos teatros de pequenas cidades do Interior.

Numa "tournée" pela America do Sul, que foi do Uruguai à Venezuela, vivendo inenarráveis peripécias, o Teatro Folclórico Brasileiro teve outros títulos como *Ballet del Brasil* e *Ballet Folklorico del Brasil*, mas só tornou-se *Brasiliana* quando estreou em Barcelona (Espanha) em março de 1953. Em todos os países visitados – foram 25 na América do Sul, Europa e África do Norte na primeira viagem – o elenco foi saudado pela imprensa e pelos círculos intelectuais de todos os lugares como uma poderosa manifestação do nosso acervo cultural. Estes bailarinos, bailarinas, e músicos que percorreram o mundo naquela ocasião eram pessoas que não só vinham das camadas populares, como já assinalamos, como também mantinham as suas peculiaridades. As tradições folclóricas lhes ofereciam de um lado as formas religiosas, de outro as formas de diversão. Facilmente poderiam ser encontradas nas sessões de Macumba ou Candomblé, nos salões de bailes ou nas agremiações carnavalescas. Armados de tambores e agogôs com seus sons estridentes e agressivos, eles podiam estar cantando para os orixás ou entoando um samba. A nossa idéia era transpor para o palco as cerimonias religiosas e as festas populares, resguardando tanto quanto possível a espontaneidade própria das manifestações folclóricas de massa. Desta maneira, nós queríamos levar para o palco o próprio povo brasileiro e fazê-lo o personagem principal. Ao mesmo tempo autor e ator.

A nossa *Brasiliana* por ter contingente majoritariamente negro não se inseria na dênominação de "Ballet Negro", porque a nossa meta era mostrar a pluralidade das contribuições culturais que dão o perfil brasileiro. Sob este aspecto a *Brasiliana* também tinha uma feição original, negros e brancos, misturados, perseguiam o mesmo objetivo, animados pelas mesmas idéias. Negros, brancos e mestiços se entrelaçam democraticamente na vida brasileira e quando esta convivência é trincada, trata-se geralmente de ações individuais, que não abalam a união criada pelo próprio povo. Livre da escravidão há 100 anos, graças a um dos movimentos mais importantes da história do Brasil, o negro brasileiro vive ainda hoje numa situação econômica precária e esta sombra se estende sobre a sua vida cultural e social.

A *Brasiliana* por sua definição e pelo seu trabalho sempre esteve engajada na luta pela valorização do negro, pelo desenvolvimento de sua auto-estima e provando, na prática,

536. *Candomblé – Três Iansãs*. Brasiliana – Teatro Folclórico Brasileiro, 1956. Arquivo Iconographia



536

537. *Brasiliana – Teatro Folclórico Brasileiro.* REVUE, Amsterdam, 1953

538. *Obaluayê!* Conjunto Afro-Brasileiro. Capa de disco. À direita, seu fundador, o Maestro Abigail Moura

539. *Brasiliana – Teatro Folclórico Brasileiro.* Foto da capa do programa, por ocasião da apresentação na Grande Salle du Comptoir (Lausanne, Suíça, 1953)









537

que juntos, negros e brancos, podem demonstrar que somos um só povo neste universo sem fronteiras, sem idioma e sem cor que se chama Arte.

Enquanto viajávamos pelo mundo, o nosso exemplo frutificava no Brasil. Surgiram o *Teatro Popular Brasileiro* e o *Grupo Folclórico Mercedes Baptista*. O poeta Solano Trindade, pernambucano que conhecia todos os encantos do folclore da sua terra, que havia montado para o Teatro Folclórico Brasileiro os quadros *Pregões do Recife* e *Maracatu Nação Elefante*, por discordar da linha que, a seu ver, era "excessivamente teatral" fundou o *Teatro Popular Brasileiro*. O seu espetáculo adotou uma linguagem mais folclórica, não obstante participou do famoso show de Silveira Sampaio *No País dos Cadillacs*, fato que muito colaborou para projetar o grupo.

Por sua vez a bailarina Mercedes Baptista, que naquela época tinha a originalidade de ser a única integrante negra do Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, depois de ter travado conhecimento com o Ballet de Katherine Dunham, quando da apresentação desta companhia no Rio de Janeiro, e até tendo feito um estágio nos Estados Unidos, partiu para desenvolver o seu próprio caminho. Um caminho novo, diferente daqueles que foram absorvidos pela Brasiliana e pelo Teatro Popular Brasileiro. O Ballet de Mercedes Baptista, como ficou conhecido, sempre esteve mais perto do modelo da sua inspiradora, aquele que nos Estados Unidos classificam de étnico. Foi, sem dúvida, uma experiência muito interessante que enriqueceu o nosso cenário coreográfico.

E como é a realidade dos dias atuais? A *Brasiliana* voltou ao Brasil algumas poucas vezes e estabeleceu-se na Europa onde até hoje se apresenta. O *Teatro Popular Brasileiro* morreu com o seu criador. O *Ballet de Mercedes Baptista* está desativado, a sua fundadora continua dando aula na academia de danças que mantém no Rio de Janeiro. Infelizmente existem poucos grupos de dança negro-brasileira. Salvam-se, como exemplo, o *Ballet Popular do Recife*, o grupo *Olorum Baba Mim* liderado pela bailarina Isaura de Assis e a *Orquestra Afro-Brasileira,* de Salvador que, não obstante esta denominação, nada tem a ver com o grupo musical que durante muitos anos atuou no Rio de Janeiro e que foi organizado pelo falecido maestro *Abigail Moura*.

Onde se pratica hoje em dia a dança afro-brasileira? Nos grupos de afoxês e blocos afros, em Salvador e nas escolas de samba do Rio de Janeiro, além dos festejos do calendário folclórico no seu local de origem. Mas é muito pouco, convenhamos. Continua sendo um projeto urgente a criação de um conjunto de danças brasileiras para que possa ser abrangido todo o espectro de nossa riqueza coreográfica.



538



539

540. *Maracatu de Pernambuco*. Brasiliana – Teatro Folclórico Brasileiro, 1958. Arquivo Iconographia



541. *Orungã e Iemanjá*. Grupo Mercedes Batista e Ballet Oficina. Foto de Ney Robson. FUNDACEN/Arquivo Fotográfico, RJ

542. *Orungã e Iemanjá*

543. *Mercedes Batista*. Foto de Ney Robson. FUNDACEN/ Arquivo Fotográfico



541



543



542

544. *Ítalo Blay* em *Macumba*, com coreografia sua. Teatro Folclórico do Rio de Janeiro, 1958. Arquivo Iconographia



544

O Negro na formação cultural do Brasil: Tentativa de Nominata e Iconografia

Carlos Eugênio Marcondes de Moura

Nominata: lista ou relação de nomes. Quase uma camisa-de-força para o muito que se teria a dizer sobre a participação do negro em nossa formação cultural. Como toda tentativa deste tipo, corre necessariamente o risco da omissão, ainda que só aborde personalidades já falecidas. Semelhante levantamento alcançará resultados abrangentes na medida em que for empreendido por equipes multidisciplinares atuantes em todo o país, em constante intercâmbio de informações. Possa um dia uma nominata, como a que agora se propõe, assumir as dimensões de um dicionário biográfico e, mais do que isto, de uma alentada enciclopédia sobre o negro.

No momento o que se pode constatar com espanto é a inexistência de grandes centros de estudos inteiramente voltados para a cultura negra, que superem o âmbito meramente universitário. É impossível ignorar a presença de milhares de organizações culturais, políticas e religiosas negras, de significativa atuação em todo o país, e que prestariam valiosíssima contribuição para o melhor conhecimento da realidade do negro, quando se encarasse com seriedade a implantação de tais centros. Essas organizações muito teriam a revelar, a opinar e suas colocações modificariam conceitos e interpretações de, por exemplo, uma certa historiografia oficial.

A oralidade, uma das formas de transmissão da cultura, modo privilegiado através do qual o negro retém suas tradições, apenas começa a ser abordada, enquanto instrumento de trabalho. Nela está o grande interesse de duas recentes publicações, a do padre Tiago Thorlby, *A Cabanagem na fala do povo* (São Paulo, Edições Paulinas, 1987) e a de Mattias Röhrig Assunção, *A Guerra dos Bem-Te-Vis – A Balaiada na memória oral* (São Luís, SIOGE, 1988), em que os autores recorrem à memória individual, da comunidade e regional, junto aos núcleos campesinos do interior do Pará e Maranhão.

O livro do padre Thorlby evoca aquele movimento em que pela primeira vez, na história do Brasil, o povo em armas assumiu o poder. Para isso ele entrevistou 74 depoentes, entre 20 e 111 anos, dos quais 62 eram negros, mestiços e cafuzos. Exclusivamente apoiado na oralidade, enquanto método de pesquisa, o autor abandonou o enfoque triunfalista e apologético da Igreja tradicional e o enfoque crítico-científico das teses universitárias, que deram lugar à fala dos que se lembram de um passado carregado de repressão e violência, quando "um dia a paciência dos pobres se esgotou e se levantava contra os grandes. Se levantaram contra os grandes. Foi. Houve isso. Uma revolta, uma invasão. A revolta dos Cabanos."

Através da memória popular, Röhrig reconstruiu a visão do povo a respeito da Balaiada, movimento democratizante ocorrido no Maranhão e Piauí, nas décadas de 1830 e 1840, no qual o negro teve a mais ampla participação. A pesquisa, segundo o autor, demonstrou a existência de uma forte consciência histórica por parte da comunidade e a memória oral expressou de maneira marcante e emocionante certos episódios e grandes evoluções da história do Maranhão, servindo até mesmo para que essa história passe a ser ensinada de outra perspectiva.

Um dos capítulos mais perturbadores é aquele referente ao "tempo do cativeiro", com os sub-itens "trabalho, violência, resistência." Röhrig refere-se ao profundo traumatismo coletivo da escravidão, que marcou muitas gerações e que na área do Maranhão e do Pará se revestiu de particular brutalidade, o que a história sempre afirmou e é comprovado através dos depoimentos colhidos e transcritos.

Destes amplos painéis da história de coletividades voltamos a conceituar a tentativa de nominata, tão personalizada. Os ensaios de Manoel Querino, Gilberto Freyre, Artur Ramos, Abdias Nascimento e Oswaldo Camargo, sobre a presença do negro nas artes plásticas, na literatura e sobre a ascensão social do mulato no segundo reinado, listados na bibliografia, serviram de ponto de partida para a organização deste levantamento. As obras de referência constituíram fonte inestimável de informação.

Encontramos, nos autores consultados, menção a personalidades em evidência na História, cujas origens também negras foram escamoteadas, omitidas e até mesmo veementemente negadas por seus descendentes ou por uma historiografia tergiversada, o que não é estranhável, num país em que o "branqueamento" se constitui em ideologia de cooptação. Tal atitude encontra paralelo no horror e no fascínio que o brasileiro sente diante da Genealogia, afinal de contas mera disciplina auxiliar da História, que possibilita amplas reconstituições. Encarada por certos progressistas como manifestação de esnobismo, antidemocrática, é vista por outros com sarcasmo, desconfiança e medo. Medo de que o encadeamento das gerações vá terminar "na cozinha ou na sacristia", isto é, que revele as origens também negras de nosso povo ou a licença de costumes de parte de nosso clero que, no passado, preencheu funções adâmicas... Foi por ignorar tais restrições que o jovem pesquisador Luís Gonzaga Piratininga, apoiado na oralidade e na documentação existente em arquivos de família, públicos, eclesiásticos e cartoriais, reconstituiu a história de oito gerações de uma família negra da cidade de São Paulo, que teve sua origem em escravos da Ordem Beneditina, desde 1780. Sua investigação mostrou a existência de um modelo de família estruturada em torno da mulher, padrão que se repetiu ao longo das gerações e ele recuperou importantíssima documentação histórica, reunida e guardada com grande zelo por seu trisavô, ex-escravo do Convento de São Bento, homem de confiança e procurador dos monges beneditinos. De especial interesse é o conjunto de fotografias de negros livres, pertencentes a uma pequena classe média citadina (década de 1860-1870) e que foge àquela visão do escravo fotografado mero objeto de curiosidade, do negro-cartão-postal.

A tentativa de nominata muito se enriqueceu com a prospecção da iconografia (litografias, retratos, fotogravuras, caricaturas e *portraits-charges*) que acompanha este e outros escritos da presente publicação. Quase toda ela se encontra guardada nas esplêndidas coleções do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, na Seção de Iconografia e Seção de Música e Arquivo Sonoro, da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro) e no Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo. Esta iconografia, em alguns casos, comprovou as observações de Gilberto Freyre, ao comentar as atividades por assim dizer para-artísticas do pintor, do desenhista ou do fotógrafo, quando ele alterava por meio de retoques ou idealizações, traços raciais, dando sua contribuição ao falseamento da História, sobretudo de personalidades em evidência na vida social, política e econômica do século XIX e início deste, de origem sabidamente negra. Já não seria o caso do caricaturista, "médium" cruel, ferino, irônico, cuja pena registra as representações sociais da coletividade, imbuídas de evidente racismo. Angelo Agostini, um dos maiores caricaturistas de nosso passado, mostra, nas páginas de sua *Revista Illustrada* (1876-1898), conhecidos políticos do Império sob a aparência de macaquinhos buliçosos e de tias baianas que vendem em seus tabuleiros mungunzá e outras iguarias da culinária afro-brasileira, em clara alusão à negrice dos personagens representados. Cumpre, aliás, comentar a postura desse grande artista, que colocou a *Revista Illustrada* a serviço da campanha abolicionista, dando-lhe a mais generosa cobertura e que era, ao mesmo tempo, inequivocamente racista. É o que prova, entre dezenas de outras imagens, a de um negro e a de um chinês, na página de rosto da publicação, com a seguinte legenda: *"Preto e Amarello. É possivel que haja quem entenda que a nossa lavoura só pode ser sustentada por essas duas raças tão feias! Mau gosto".* (nº 258, de 1881) Ao se referir à morte prematura do pintor Estêvão Silva, o articulista da revista, A. de Almeida, escreve sobre o *"negro de talento", "preconceitos de raça afastaram-n'o do convivio social... porque em sua alma nobre de artista o dissabor havia trancado a janella que dá para o mundo. D'ahi a melancolia expansiva de sua sentimentalidade. A maneira comedida, a atonia fluidica do olhar, a synthese da phrase e a pungencia ferina do riso, indicavam o representante de uma raça que desapparece aos poucos, dotado de todos os elementos para galgar posições evidentes, para vencer como homem que deveria vencer, caso entre elle e a sociedade não se interpozesse a tristissima contingencia da raça. Convencido da improficuidade da luta nesse terreno secundario para a arte, Estêvão Silva abandonou-o minado pela dôr de não ter nascido branco."* (nº 633, novembro de 1891) Essa dor, na verdade, seria causada pela destruição da auto-estima, promovida por uma sociedade cruel, e não pela impossibilidade de ser – ou tornar-se – "branco".

Como se vê, são muitas as perspectivas que se oferecem, quando se pretende estabelecer



545

545. *Emmy La Grua*. Desenho de S.A. Sisson, litografado por Paula Brito e L. Therier. Col. particular, SP

uma singela nominata. Ela surge como um esboço – às vezes nem mesmo isso – de trajetórias individuais. Agrupadas, essas trajetórias sugerem alguns temas que merecem pesquisas mais detidas e que enriqueceriam a história social e cultural do negro: por exemplo, a presença, na vida literária das primeiras décadas do século XIX, de um significativo contingente de tipógrafos, editores e livreiros de origem negra, que encontram em Francisco de Paula Brito (1809-1861), também escritor, sua figura mais expressiva. Em sua Imperial Typographia Dous de Dezembro ele tinha como colaborador o talentoso litógrafo Louis Therier, que fizera vir de Paris. É de ambos a imagem da cantora lírica/italiana Emmy La Grua, aqui reproduzida, datada de 1855 e que estreara nesse mesmo ano, no *Otelo*, de Verdi. Chama a atenção o engajamento de médicos baianos na vida política do Império, como Lino Coutinho, que participou das Guerras da Independência e foi ministro ou a singular figura de Francisco Sabino Álvares da Rocha Vieira, o revolucionário que deu seu nome à Sabinada e deveria ser ministro da malograda República Baiense. Alguns médicos ofereceram importante contribuição ao avanço da ciência, como o mineiro Conselheiro Joaquim Cândido Soares de Meireles, fundador da Academia de Medicina do Rio de Janeiro (1831) e seu filho Saturnino Soares de Meireles, médico alopata, que aderiu à homeopatia e fundou o primeiro Instituto Hahnemanniano do Brasil. O baiano Juliano Moreira foi o grande inovador da psiquiatria em nosso país e alcançou reconhecimento internacional.

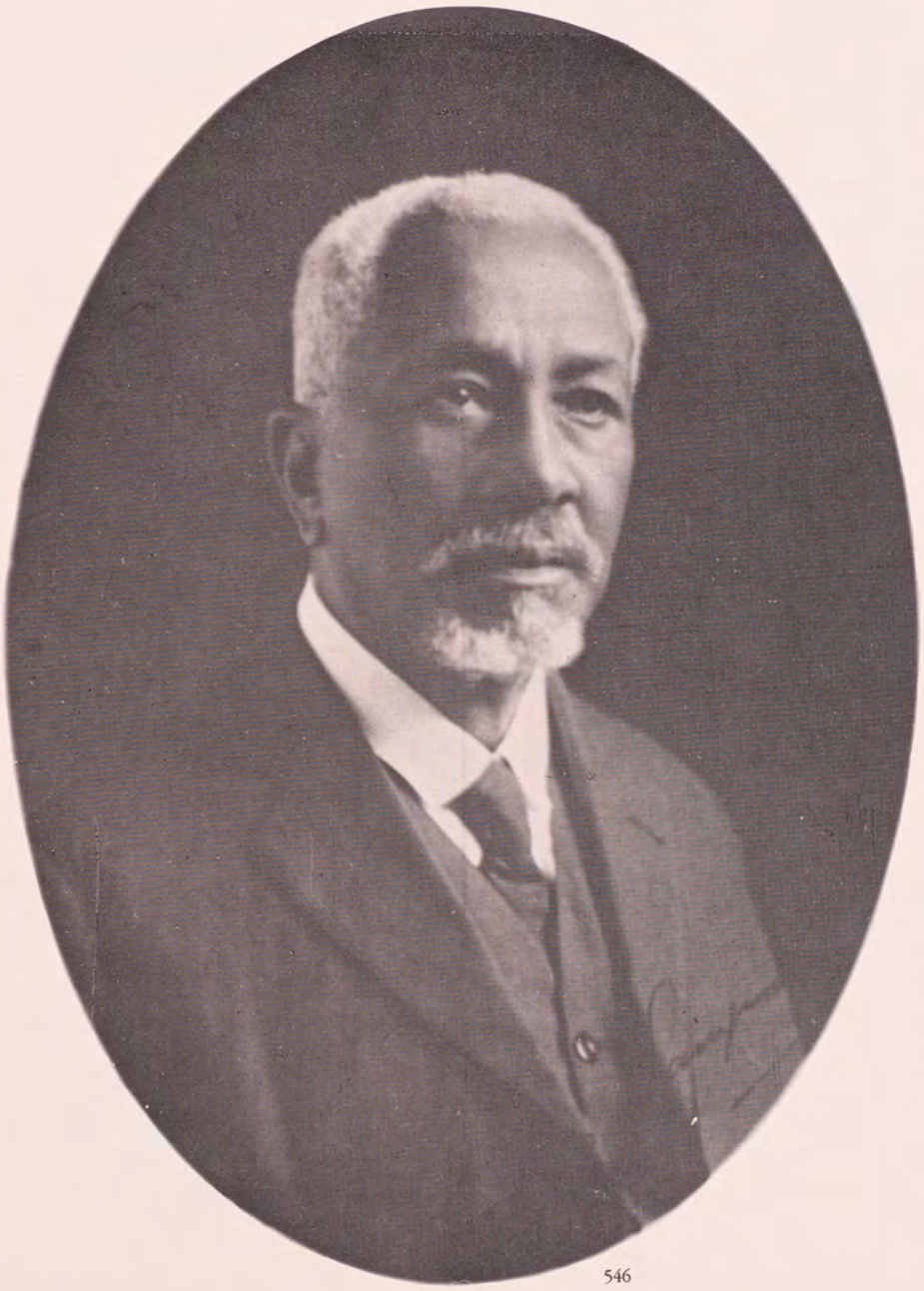
Tema a ser aprofundado é o da reconstituição histórica da vida religiosa do negro, sobretudo através da atuação das grandes sacerdotisas e sacerdotes do candomblé, na Bahia e no Rio de Janeiro, além da presença dos alufás e imamis muçulmanos, cuja existência Artur Ramos e João do Rio mencionam e que foram por eles entrevistados.

É preciso revalorizar figuras como Francisco Corrêa Vasques, um dos grandes atores cômicos do século XIX, Xisto Bahia, igualmente grande ator e compositor de deliciosos lundus e modinhas, além de Eduardo das Neves e Benjamin de Oliveira, palhaços negros, muito apreciados em sua época.

A atuação, nas décadas de 1920 e 1930, de companhias de revistas inteiramente negras (Bataclan Negra, Companhia Negra de Revistas e Companhia Mulata Brasileira) e de suas estrelas Rosa Negra, Bartira Guarany, Jandira Aimoré e Índia do Brasil, nomes emblemáticos de deliciosa negrice e caboclice, foi objeto de uma ou outra crônica. Cumpre registrar, pouco antes dessa época, a atuação na Europa e principalmente na França, de figuras como Plácida dos Santos, os Dois Geraldos (Geraldo de Magalhães e Nina Teixeira) e os Oito Batutas (entre eles, Pixinguinha) que, a partir de 1896 e durante a década de 1920, divulgaram a música popular brasileira (lundus, tanguinhos, sambas) e aquela "dança excomungada", o sensualíssimo maxixe, sobre o qual escreveu com tamanho encanto esse admirável cronista negro que foi Jota Efegê.

Para concluir, destacaríamos a contribuição da mulher negra à literatura, a começar por Maria Firmina dos Reis (1825-1917), conhecida apenas regionalmente – e, ainda assim, mal – em seu Maranhão natal, autora do romance *Úrsula*, o primeiro livro abolicionista escrito por uma mulher. Outra maranhense, a poetisa Laura Rosa, foi a primeira mulher a entrar para a Academia de Letras de seu Estado, na década de 1930. A lista se amplia com os nomes de Chica Barbosa, famosa cantadeira paraibana e das poetisas, contistas e romancistas Auta de Sousa, Adelaide de Castro Alves Guimarães, Ruth Botelho Guimarães, Joana dos Anjos, Anajá Caetano, Aline França, Juliana Gongolo, Geni Mariano Guimarães, Carolina Maria de Jesus, Lygia Santos, Mirian Alves, entre tantas outras, e de Nair Theodora de Araújo, a primeira mulher negra a ter uma livraria (Contexto, em São Paulo), sem esquecer Marilene Felinto, estimada pela crítica como importante e recente revelação literária.

546. *Teodoro Sampaio*. Photographia Plus Ultra, 1937. Col. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, RJ



546

1. Arquitetura e Engenharia

1.1. Arquitetos

RODRIGUES, Antonio Fernandes
Mariana, MG séc. XVIII – Gravador – Ativo em Lisboa

1.2. Engenheiros

REBOUÇAS FILHO, Antonio Pereira
Salvador, BA 1839 – São Paulo, SP 1874. Engenheiro militar, Diretor Técnico da Estrada de Ferro Campinas-Rio Claro, autor de memórias técnicas, relatórios e estudos de engenharia
SAMPAIO, Teodoro Fernandes
Bom Jardim, Mun. de Santo Amaro, BA 1855 – Rio de Janeiro, RJ 1937. Geógrafo, cartógrafo, urbanista, arquiteto, historiador, sociólogo, literato, tupinólogo e político. Um dos organizadores da Escola Politécnica de São Paulo
SILVA, Alfredo Índio do Brasil e
RS 1853 – Entre Santo Antonio e Manaus, AM 1883. Engenheiro da Comissão de Estudos da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré

2. Ciências Sociais

2.1. Sociólogos

RAMOS, Alberto Guerreiro
Um dos grandes nomes da sociologia no Brasil. Deputado

3. Cinema

3.1. Atores

GOMES, Eliézer
Conceição de Macabu, RJ 1920 – Rio de Janeiro, RJ 1979
PIMENTEL, Jurandir
? BA – São Paulo, SP 1962. Protagonista do filme *Bahia de Todos os Santos*, de Trigueirinho Neto
RIBEIRO, Milton
Um dos protagonistas do filme *O Cangaceiro*, de Lima Duarte

3.2. Críticos

RODRIGUES, Ironides
Fal. 1987

3.3. Técnicos

MOURA, Ulisses Alves
? c. 1931 – ? 1983

4. Dança

GUERECY, Oyá
São Paulo, SP ? – Santos, SP ?

5. Diplomacia

ALVES, Manuel
Embaixador de D. João VI e D. Pedro I. Tomou parte ativa na Sabinada, em 1837. Cavalheiro da Ordem de Cristo. Recolhido às galés do Arsenal da Marinha, ali morreu
CRUZ, Antonio Gonçalves, o Cabugá
Recife, PE 1770 – Chuquisaca, Bolívia 1833. Participou da Revolução de 1817. Após a Independência foi nomeado Cônsul-Geral do Império do Brasil junto ao governo americano, para tratar do reconhecimento do novo Estado. Não chegou a tomar posse, pois nunca lhe veio às mãos a carta de nomeação. Encarregado de Negócios e Cônsul-Geral na Bolívia em 1831
GAMA, Domício da
Maricá, RJ 1863 – Rio de Janeiro, RJ 1925. Jornalista e embaixador

6. Educação

ABREU, Luciana de
Porto Alegre, RS 1847 – ? Professora primária, conferencista e abolicionista. Seus biógrafos a consideram a primeira mulher a discursar em público defendendo os direitos de seu sexo
BARROS, Antonieta de
Florianópolis, SC 1901 – Idem 1952. Jornalista, escritora, primeira mulher eleita à Assembléia Legislativa de Santa Catarina (1935)

7. Esporte

7.1. Box

BARBOSA Jr., Romeu
Pugilista, despediu-se dos ringues em 1953

7.2. Capoeira

BIMBA, Mestre
Fal. Salvador, BA
PASTINHA, Mestre
Fal. Salvador, BA

7.3. Futebol – Jogadores

FAUSTO, Maravilha Negra
Fal. Palmira, MG 1939
FRIEDENREICH, Artur, El Tigre
São Paulo, SP 1892 – Idem 1969. Ator de cinema
GARRINCHA
Pau Grande, RJ 1933 – Rio de Janeiro, RJ 1983. Campeão mundial

7.4. Futebol – Técnicos

GLÓRIA, Otto

8. Filologia

MURICI, João da Veiga
Salvador, BA 1806 – Idem 1890. Autor de compêndios de gramática, lecionou francês, latim, português, grego e filosofia. Compositor, flautista e violonista
NASCENTES, Antenor
Rio de Janeiro, RJ 1886 – ? 1972. Autor de vários compêndios de gramática. Professor e advogado

9. Filosofia

MENEZES, Tobias Barreto de
Campos do Rio Real, SE 1839 – Recife, PE 1889. Poeta, fundador da Escola Condoreira. Lente da Faculdade de Direito do Recife, dedicou-se à crítica filosófica, religiosa, política e jurídica

10. Folclore

MACULELÊ, Popó do
Criador de um grupo de maculelê em Salvador, Ba
MARTINHO, Mestre
? PA 1835 – Belém, PA 1922. Festeiro do Divino em Belém de 1848 a 1916
MENEZES, Bruno de
? PA – Manaus, AM ? Escritor, jornalista e poeta, autor de várias obras sobre o folclore paraense

11. Fotografia

AMARAL, Libânio do
Olinda, PE ? – ? Irmão do pintor Crispim do Amaral e do caricaturista Amaro do Amaral. Pintor, fotógrafo em Manaus (1890-1900) e no Rio de Janeiro (Atelier Hubner e Amaral)

12. Geografia

NASCIMENTO, Sílvio
Belém, PA ? – Idem ?

13. Indústria

REIS, João Manso Pereira dos
? MG? GO? 1750 – Angra dos Reis, RJ 1820. O Químico de alcunha. Sua indústria de porcelana funcionou na Ilha do Governador, RJ, mas não foi adiante por falta de capitais e mão-de-obra especializada. Aperfeiçoou-se em trabalhos de charão

14. Invenções

LUCAS, Padre Dr. José Joaquim



547



548

Vigário do bairro de Inhaúma, no Rio de Janeiro, na década de 1930. Inventou máquina de escrever música

SOUSA, Júlio Cesar Ribeiro de
São José do Acará, PA 1843 – Belém, PA 1887. Jornalista e poeta satírico. Inventou um aerostato a que deu o nome de Balão Planador. Em 1881 apresentou ao Instituto Politécnico do Brasil sua "Memória sobre a navegação aérea". Em Paris fez construir os aerostatos "Vitória", "Santa Maria de Belém" e "Cruzeiro", com os quais realizou experimentos na capital francesa e no Rio de Janeiro

15. Jornalismo

BARREIROS, Anaxágoras
? PA – Belém, PA ? – Jornalista esportivo, atuante na capital paraense na década de 1940

BITTENCOURT, Cel. Aurélio
Secretário da Presidência nos governos Júlio de Castilhos e Borges de Medeiros, RS

CASTRO, Apulcro de
Redator de "O Corsário", assassinado no Rio de Janeiro em 25 de outubro de 1883

MAGALHÃES NETO, José Vieira Couto de
São Paulo, SP 1910 – Idem 1937. Poeta e orador

NASCIMENTO, Deocleciano
Fundou em São Paulo em 1915 o jornal *O Menelick*, o primeiro órgão da imprensa negra no país

ROCHA, Justiniano José da
Rio de Janeiro, RJ 1812 – Idem 1862. Bacharel em Direito, Deputado à Assembléia Nacional, professor do Colégio D. Pedro II e da Escola Central. Fundou sete jornais no Rio de Janeiro.

ROSA, Francisco Otaviano de Almeida
Rio de Janeiro, RJ 1825 – Idem 1889. Poeta, deputado, senador, enviado extraordinário e ministro plenipotenciário ao Rio da Prata, onde negociou o Tratado da Tríplice Aliança. Colaborou na redação da Lei do Ventre Livre (1871). Diretor do "Diário Oficial" e de várias publicações. Cognominado "A Pena de Ouro" da imprensa brasileira

SANTA CRUZ, Pânfilo
? BA – Salvador, BA

VEIGA, Evaristo Ferreira da
Rio de Janeiro, RJ 1799 – Idem 1837. Livreiro, tradutor, poeta, membro do Instituto Histórico da França e da Arcadia Romana. Dirigiu o "Jornal Fluminense" e foi o mais importante jornalista de sua época

16. Literatura

16.1. Cantadores

ADERALDO, Cego

ASSIS, Manuel Tomás de
Alagoa Nova, PB 1899. Por mais de 55 anos imprimiu e vendeu seus folhetos

AZULÃO
? PE 1890

BARBOSA, Chica (Chica Barroso)
Patos, PB fins do séc. XIX – ? PB 1916

CAETANO, Manuel
? PB, falecido em 1903, um dos mais notáveis poetas populares de seu estado

CALUÊTE, Francisco Romano
Teixeira, PB 1840 – Idem 1891

CALUÊTE, Veríssimo Romano
Teixeira, PB 1842 – Idem ? Cangaceiro

CATINGUEIRA, Inácio da
Catingueira, PB 1845 – Idem 1881. Ex-escravo, célebre por seus desafios

PRETINHO, Zé
Crato, CE ? – Criador do galope à beira-mar

QUEIMADAS, Fabião das
Santa Cruz, RN 1848 – Idem 1928. Escravo, com o dinheiro que ganhava em cantorias, comprou sua alforria, a de sua mãe e de uma sobrinha, com quem casou

RIO PRETO
Cangaceiro, terror da ribeira do Rio do Peixe, PB, no século passado

SANTO AMARO, Cuíca de
Salvador, BA? – Idem 1965. Intitulava-se Poeta Proletário, Repórter-Poeta e Ele o Tal. Ator de cinema

16.2. Conto, crônica, ensaio, romance e teatro

ALMEIDA, Joaquim Garcia Pires de
Rio de Janeiro, RJ 1844 – ? 1873. Dramaturgo e poeta

ANDRADE, Mário de
São Paulo, SP 1893 – Idem 1945. Crítico literário, musical e de artes plásticas, contista, romancista, folclorista, musicólogo. Um dos chefes do Movimento Modernista. Fundou o Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo e foi um dos fundadores do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

ASSIS, Machado de
Rio de Janeiro, RJ 1839 – Idem 1908. Romancista, poeta, cronista, jornalista, crítico literário e teatral, dramaturgo, tradutor, primeiro presidente da Academia Brasileira de Letras

BARRETO, Lima
Rio de Janeiro, RJ 1881 – Idem 1922. Comediógrafo, um dos maiores romancistas de sua geração

BELMONTE
São Paulo, SP 1896 – Idem 1947. Caricaturista, cronista, historiador

CARNEIRO, Antonio Joaquim de Sousa
? BA – Salvador, BA ? Romancista, folclorista, professor da Escola Politécnica da Bahia

CARNEIRO, Édson de Sousa
Salvador, BA 1912 – Rio de Janeiro, RJ 1972. Advogado, et-

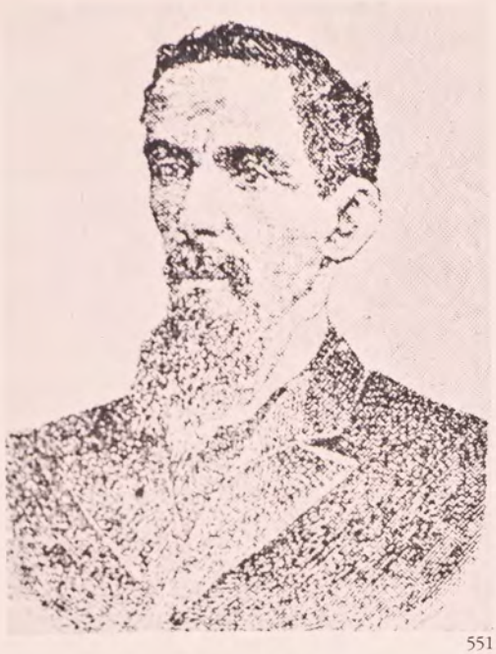
547. *Domingos da Guia*. Abril Imagens
548. *Garrincha*. Foto de Walter Firmo. Abril Imagens
549. *Friedenreich*. Caricatura de Rasmussen. Abril Imagens
550. *Tobias Monteiro*. Litografia. Col. Biblioteca Nacional, RJ



549



550



551



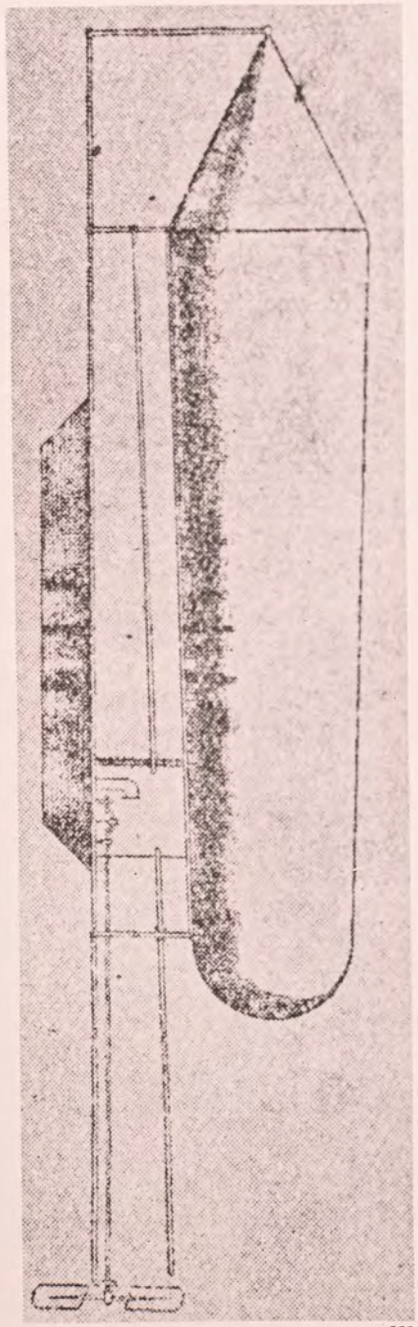
553

551. *Julio Cesar Ribeiro de Sousa*. In: Jorge Hurley: *Noções de história do Brasil e do Pará*. Belém, Instituto Lauro Sodré, 1938

552. O aeróstato *Victória*

553. *Padre dr. José Joaquim Lucas*. Foto de Augusto Malta. Col. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

554. *Evaristo Ferreira da Veiga*. In: John Armitage, *A História do Brazil, desde a chegada da real familia de Bragança em 1808, até a abdicação do imperador D. Pedro I, em 1831*. Rio de Janeiro, Typ. Imp. e Const. de J. Villeneuve e Comp., s.d.



552



554

555. *Justiniano José da Rocha. Decalque de portrait* por Louis-Alexis Boulanger, 7.X.1842. Col. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, RJ

556. *Mário de Andrade*. Retrato a óleo de Cândido Portinari. Col. Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, SP



555



556

nólogo, folclorista, autor de importantes estudos sobre as religiões negras
COLAÇO, Felipe Neri
? PE 1813. Bacharel em Direito
DEIRÓ, Eunápio
Santo Amaro da Purificação, BA 1829 – ? 1910. Orador, jornalista, historiador, literato, deputado à Assembléia Provincial e Geral
EFEGÊ, Jota
Rio de Janeiro, RJ 1902 – Idem 1987. Grande cronista dos antigos carnavais cariocas e da música popular brasileira
FERRAZ, Geraldo
Campos Novos, SP 1905 – São Paulo, SP ? Crítico de arte, romancista
FUSCO, Rosário
São Gonçalo, Mun. de Rio Branco, MG 1910 – Cataguazes, MG 1977. Dramaturgo, romancista
GARCIA, Antonio José Nunes
Rio de Janeiro, RJ ? – Idem ? Tipógrafo, dramaturgo, poeta, ourives
GÓES, Fernando
? 1915 – São Paulo, SP 1979. Ensaísta, organizou antologias sobre o conto brasileiro
JURANDIR, Dalcídio
Vila de Ponte de Pedras, Ilha de Marajó, PA 1909 – ? Romancista
JESUS, Carolina Maria de
Sacramento, MG 1914 – São Paulo, SP ? Cronista, seu livro *Quarto de Despejo* foi adaptado para o teatro e encenado em São Paulo
PATROCÍNIO FILHO, José do
Rio de Janeiro, RJ 1885 – Paris, França 1929. Cronista, empresário teatral, escreveu revistas musicadas. Roteirista de cinema, um dos primeiros produtores de cinema do Brasil
PEREIRA, Nunes
São Luís, MA 1893 – Rio de Janeiro, RJ 1985. Etnólogo e folclorista
QUERINO, Manuel Raimundo
Santo Amaro da Purificação, BA 1851 – Salvador, BA 1923. Artista plástico, professor de desenho industrial, folclorista, historiador de arte, fundou jornais e participou da campanha abolicionista
REIS, Maria Firmina dos
São Luís, MA 1825 – ? 1917. Professora de primeiras letras. Seu romance *Úrsula* passa por ser o primeiro livro abolicionista escrito entre nós
ROCHA, Lindolfo Jacinto
Grão Mogol, MG 1862 – Salvador, BA 1911. Magistrado, jurista, poeta e romancista
SOUSA, Antonio Gonçalves Teixeira e
Cabo Frio, RJ 1812 – Rio de Janeiro, RJ 1861. Poeta, dramaturgo, publicou em 1843 *O Filho do Pescador*, considerado o primeiro romance brasileiro de certo valor literário

16.3. Oratória parlamentar e sacra

VIEIRA, Padre Antonio
Lisboa, Portugal 1608 – Salvador, BA 1697. Celebrizou-se por seus sermões e foi ardente defensor da liberdade dos índios
VIEIRA, Cardoso
? PA – Rio de Janeiro, RJ 1883. Jornalista, filólogo

16.4. Poesia

ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva
São João del Rei, MG 1749 – Rio de Janeiro, RJ 1814. Capitão-Mor das Milícias dos Homens Pardos. Advogado, professor régio de retórica e poética, músico (rabequista), participou da Inconfidência Mineira
ALVES, Antonio de Castro
Fazenda Cabeceiras, Curralinho, BA 1847 – Salvador, BA 1871. Cognominado "O Poeta da Abolição". O maior representante da Escola Condoreira e um dos maiores vultos do Romantismo brasileiro
ALVES, Guilherme de Castro
Fazenda Cabeceiras, Curralinho, BA 1852 – ? 1877
BARBOSA, Padre Domingos Caldas
Rio de Janeiro ? BA ? c. 1740 – Lisboa, Portugal, 1809. *Lereno Selinuntino*. Dramaturgo, Capelão da Casa de Suplicação em Lisboa, recebido na Arcadia Romana. Guitarrista e violista, acompanhava-se em modinhas de sua autoria
BÉLSILVA
Aparecida do Norte, SP 1911 – São Paulo, SP 1976
BILAC, Olavo
Rio de Janeiro, RJ 1865 – Idem 1918. Jornalista, um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras. Abolicionista, republicano, poeta parnasiano
CAMPOS, Astério Barbosa de
Amargosa, BA 1880 – ? Poeta simbolista
CASTRO, Galdino de
Salvador, BA 1882 – ? Poeta simbolista, médico
COSTA, Cyro
? 1879 – ? 1937. Historiador
CRESPO, Antonio Cândido Gonçalves
Rio de Janeiro, RJ 1846 – Lisboa, Portugal 1883. Poeta parnasiano, viveu quase a vida toda em Portugal
DIAS, Antonio Gonçalves
Caxias, MA 1823 – MA 1864, em naufrágio. Poeta romântico, dramaturgo, jornalista, professor, formado em Direito em Coimbra. Primeiro catedrático de História do Brasil no Colégio Pedro II, na Corte
DIAS, Teófilo Odorico de Mesquita
Caxias, MA 1857 – São Paulo, SP 1889. Advogado e jornalista

FONTES, Hermes
Buquim, SE 1888 – Rio de Janeiro, RJ 1930. Jornalista e letrista
GALVÃO, Trajano
Vila de N. Srª de Nazaré, Mearim, MA 1830 – São Luís, MA 1864
GAMA, José Basílio da
Vila de São José (atual Tiradentes), MG 1741 – Lisboa, Portugal 1795. Cursou aulas de Direito em Coimbra. Entrou aos 23 anos para a Arcádia Romana. Um dos fundadores da Academia Literária, no Brasil (1780)
GUEDES, Lino Pinto
Socorro, SP 1897 – São Paulo, SP 1951. Jornalista, considerado o precursor da negritude no Brasil. Contista, romancista, ensaísta, biógrafo
GUIMARÃES, Adelaide de Castro Alves
Salvador, BA 1854 – Rio de Janeiro, RJ 1940
KILKERRY, Pedro Militão
Santo Antonio de Jesus, BA 1885 – Salvador, BA 1917. Advogado
LIMA, Jorge de
União dos Palmares, AL 1895 – Rio de Janeiro, RJ 1953. Médico, vereador, deputado estadual, professor da Universidade do Distrito Federal e da Universidade do Brasil
LOPES, Bernardino da Costa
Rio Bonito, RJ 1859 – Rio de Janeiro, RJ 1916. Poeta parnasiano, pseudo-simbolista
MANGABEIRA, Francisco Cavalcanti
Salvador, BA 1879 – Gurupi, MA 1904. Médico
MEIRELES FILHO, Saturnino Soares de
Rio de Janeiro, RJ 1878 – Idem 1906. Poeta simbolista
MONTENEGRO, Fábio
Santos, SP 1891 – Idem 1920
RABELO, Laurindo José da Silva
Rio de Janeiro, RJ 1826 – Idem 1864. Médico militar, dramaturgo, poeta satírico e lírico
RABELO, Pedro Carlos da Silva
Rio de Janeiro, RJ 1868 – Idem 1905. Contista, romancista, membro da Academia Brasileira de Letras
REGO, João de Deus
? PA – ? Publicou *Primeiras rimas*, seu livro de estréia, em 1888
RICARDO, Cassiano
São José dos Campos, SP 1895 – São Paulo, SP 1974. Poeta modernista, ensaísta
ROSA, Laura
Caxias, MA ? – ? MA. Foi a primeira mulher a entrar para a Academia Maranhense de Letras, na década de 1930
SALDANHA, José da Natividade
? PE 1795 – ? Colômbia 1830. Bacharel em Direito por Coimbra, professor de Humanidades em Bogotá, Colômbia, condenado à morte por sua participação na Revolução de 1824. Fugiu para os Estados Unidos e de lá passou para a França, Inglaterra, Venezuela e Colômbia
SOUSA, Henrique Castriciano de
Macaíba, RN 1874 – Natal, RN 1947. Primeiro presidente da Academia Riograndense de Letras
SOUSA, João de Cruz e
Desterro (atual Florianópolis), SC 1861 – Sítio, MG 1898. Poeta simbolista, jornalista, engajou-se na campanha abolicionista
TITARA, Major Ladislau dos Santos
Capuame, BA 1801 – Rio de Janeiro, RJ 1861. Participou das Guerras da Independência, na Bahia. Compositor
TRINDADE, Solano
Recife, PE 1908 – Rio de Janeiro, RJ 1974. Folclorista, fundador do Teatro Popular Brasileiro. Em 1936 fundou a Frente Negra Pernambucana e o Centro de Cultura Afro-Brasileiro

16.5. Editores e livreiros

16.5.1. Editores

BRITO, Francisco de Paula
Rio de Janeiro, RJ 1809 – Idem 1861. Tipógrafo, editor, jornalista, tradutor, dramaturgo, litógrafo e poeta. Editou cinco jornais, entre eles *O Homem de Cor* (1833), título alterado mais tarde para *O Mulato ou O Homem de Cor*, primeiro jornal brasileiro dedicado à luta contra os preconceitos de raça

16.5.2. Livreiros

ARAÚJO, Nair Theodora de
Dores do Indaiá, MG 1931 – São Paulo, SP 1984. Atriz do Teatro Experimental do Negro. Proprietária da Livraria Contexto, em São Paulo
BRITO, Silvino José de Almeida
Em 1831 possuía loja de encadernação e livros no Rio de Janeiro, que vendeu a seu primo Francisco de Paula Brito
VEIGA, João Pedro da
Por volta de 1823 abriu livraria no Rio de Janeiro, em sociedade com seu irmão Evaristo Ferreira da Veiga
VEIGA, Lourenço Xavier da
Rio de Janeiro, RJ 1806 – Campanha, MG 1863. Livreiro no Rio de Janeiro, professor de Francês, História e Geografia em Campanha, aí fundou dois jornais

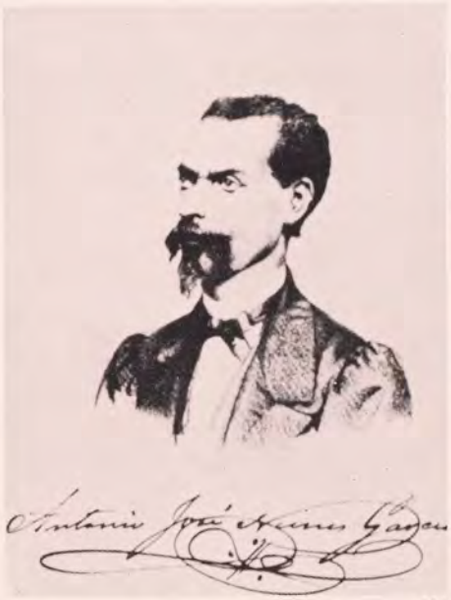
17. Magistério

17.1. Idiomas

ALAKIJA, Porfírio Maxwell Assumpção
? Nigéria – Salvador, BA ? – Professor de Inglês na capital baiana nas primeiras décadas deste século, colaborador de Nina Rodrigues
CARMO, José Santana do
? BA – São Paulo, SP ? – Professor de Japonês da Aliança Cultural Brasil-Japão, em São Paulo



557



558



559



560



561

557. *Édison Carneiro*
558. *Antonio José Nunes Garcia*. Litografia de S.A. Sisson. In: Mauro Gama. *José Maurício, o padre-compositor*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983
559. *Padre Antonio Vieira*. In: *Cartas selectas do Padre Antonio Vieira*. Ordenadas e correctas por J.I. Roquette. Paríz, em casa da Vª J.P. Aillaud, Monlon & Cie., 1856
560. *Galdino de Castro*. In: *Sonetos brasileiros*
561. *Astério Barbosa de Campos*. In: Sonetos brasileiros



562



563



564



565



566

562. Francisco Cavalcanti Mangabeira. In: *Sonetos brasileiros*

563. Cruz e Sousa. In: *Sonetos brasileiros*

564. *Ladislau dos Santos Titara*. Litografia de Aranha Leal. In: Manoel Raimundo Querino. *Artistas bahianos (Indicações biographicas)*

565. Pedro Militão Kilkerry. In: Augusto de Campos. *Revisão de Kilkerry*. São Paulo, Fundo Estadual de Cultura, 1970

566. *Filomeno Cruz*. Em primeiro plano, com violino. Arquivo Otávio Torres, BA

17.2. Ensino universitário

CARVALHO, Cônego Ribamar
? MA – São Luís, MA ? Foi reitor da Universidade Federal do Maranhão

CRUZ, Alcides de Freitas
Porto Alegre, RS 1878 – ? Magistrado, deputado estadual, professor da Faculdade Livre de Direito de Porto Alegre

MENEZES, Francisco da Conceição
? BA – Salvador, BA ? Educador, professor da Universidade Federal da Bahia

MENEZES, Inácio de
? BA – Salvador, BA ? Professor da Faculdade de Medicina da Bahia

OLIVEIRA, Eduardo de Oliveira e
? 1923 – São Paulo, SP 1980. Historiador, professor da Universidade Federal de São Carlos, SP

ROCHA, Albano da Franca
? BA – Salvador, BA ? Engenheiro. Professor da Escola de Engenharia da Bahia

18. Magistratura, Procuradoria, Promotoria e Advocacia

18.1. Magistratura

ANTÍGONO, Leandro Paulo
Foi juiz de direito no Estado do Amazonas

BENJAMIN, Perilo de Assis
? BA – BA ? Desembargador do Tribunal de Justiça da Bahia

FARIA, Júlio Cesar de
Caetité, BA 1873 – São Paulo, SP ? Desembargador, presidente do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo

LACERDA, Anselmo Pereira de
Foi juiz de direito no Estado do Amazonas

GOMES, Cleóbulo Cardoso
? BA – ? Desembargador do Tribunal de Justiça do Estado da Bahia

LIMA, Herotides da Silva
? – São Paulo, SP ? Desembargador do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo

SANTOS, José Cuba dos
? SP – ? Juiz de direito em várias comarcas do Estado de São Paulo

SARAIVA, Canuto José
Areias, SP 1854 – Rio de Janeiro, RJ 1919. Ministro do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo. Ministro do Supremo Tribunal Federal

SENA, Jardelino
? BA 1865 – ? RS. Desembargador do Supremo Tribunal de Justiça do Rio Grande do Sul

18.2. Promotoria

AURÉLIO JÚNIOR
Porto Alegre, RS 1874 – ? Promotor público, juiz de direito, jornalista

MONTE, Valentim
Penedo, AL 1865 – ? Promotor público, juiz de direito em Porto Alegre

18.3. Advocacia

MORAIS, Antonio Evaristo de
Rio de Janeiro, RJ 1871 – Idem 1939. Professor, historiador, sociólogo e jornalista. Presidente da Sociedade Brasileira de Criminologia

PRADO, Armando da Silva
São Paulo, SP ? – ? Advogado no foro de São Paulo

REBOUÇAS, Cons. Antonio Pereira
Maragogipe, BA 1787 – Rio de Janeiro, RJ 1880. Advogado provisionado, conselheiro geral da Província da Bahia, do Conselho do Imperador, historiador, jurista, memorialista, defendeu a extinção da escravidão

19. Medicina

AQUINO, João Tomás de
Clinicou em São Paulo na década de 1940

CASTRO, Tito Livio de
? 1864 – ? 1890. Escritor, Vice-Diretor do Asilo Nacional de Alienados, RJ

CONCEIÇÃO, Olga
? BA – Salvador, BA?

COUTINHO, José Lino
? BA 1784 – Salvador, BA 1836. Formado em medicina por Coimbra. Do Conselho do Imperador, médico honorário da Imperial Câmara. Professor da Faculdade de Medicina da Bahia. Escreveu sobre medicina e filosofia. Participou das Guerras da Independência na Bahia. Em Falmouth, Inglaterra, redigiu o manifesto de 1822. Ministro do Império, após a abdicação de Dom Pedro I

DIAS, Soares
Vassouras, RJ 1864 – Rio de Janeiro, RJ ? Médico homeopata, formado pela Escola Hahnemanniana do Rio de Janeiro

FONSECA, Luís Anselmo da
Santo Amaro da Purificação, BA 1853 – ? 1929. Lente de Física médica da Faculdade de Medicina da Bahia. Autor de livros sobre medicina, historiador

GARCIA JÚNIOR, José Maurício Nunes
Rio de Janeiro, RJ 1808 – ? Médico-cirurgião. Estudou música com o pai, o padre José Maurício Nunes Garcia e pintura com Debret. Publicou obras de medicina e "Mauricianas", coleção de músicas

HOMEM, Barão de Torres – João Vicente Torres Homem
Rio de Janeiro, RJ 1837 – Idem 1887. Médico da Imperial Câmara, professor da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, autor de memórias e tratados

MEIRELES, Joaquim Cândido Soares de
Sabará, MG 1797 – Rio de Janeiro, RJ 1868. Doutor em me-

dicina pela Faculdade de Medicina de Paris (1827). Do Conselho do Imperador, médico da Imperial Câmara. Fundador da Imperial Academia de Medicina, no Rio de Janeiro, instalada em 24/4/1831. Deputado provincial. Fundou com Evaristo Ferreira da Veiga a Sociedade Defensora da Liberdade e da Independência Nacional. Publicou pareceres, discursos e dissertações médicas

MEIRELES, Saturnino Soares de
Rio de Janeiro, RJ 1828 – Idem 1909. Doutor pela Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, Do Conselho do Imperador. Professor da cadeira de Física da Escola de Marinha. Aderindo à medicina homeopática fundou o primeiro Instituto Hahnemanniano do Brasil

MELO, Domingos Alves de
? BA 1851 – Salvador, BA 1897. Professor da Faculdade de Medicina da Bahia

MELO, José Alves de
? BA 1847 – Salvador, BA 1901. Lente de Física da Faculdade de Medicina da Bahia

MIRANDA, Ernesto Álvaro Pereira de
Santo Amaro da Purificação, BA 1849 – ? Diretor, em 1905, do Hospital Militar de Porto Alegre, RS

MUTAMBA, Rufino José
? BA. Médico do corpo de saúde do Exército, morreu durante a Campanha do Paraguai

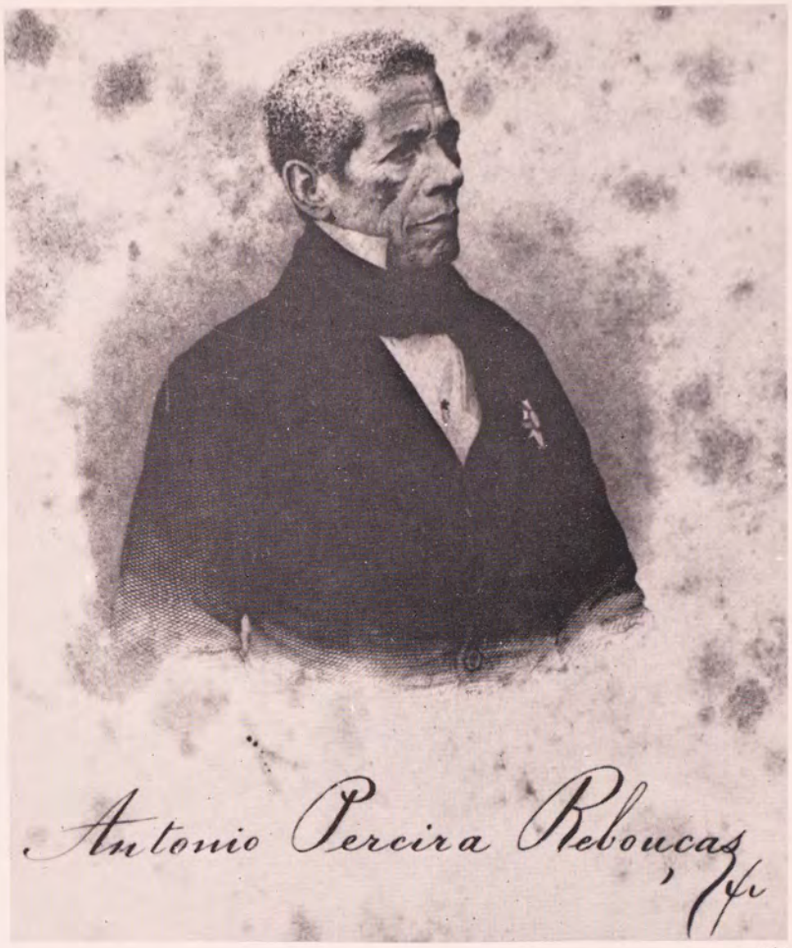
MOURA, Caetano Lopes de
? BA 1780 – Paris, França, 1860. Diplomado em medicina por Coimbra. Cirurgião-mor da Legião Portuguesa durante a invasão da península. Serviu na armada francesa e foi médico particular de Napoleão Bonaparte. Traduziu do alemão, inglês e francês obras sobre história, ciência e literatura

PEREIRA, Antonio Pacífico
? BA 1846 – ? 1922. Professor da Faculdade de Medicina da Bahia, onde iniciou o ensino de Histologia. Fundador da *Gazeta Médica* da Bahia

REBOUÇAS, Manoel Maurício Pereira
Maragogipe, BA ? – ? Bacharel em ciências e doutor em medicina pela Universidade de Paris. Lente das cadeiras de Botânica e Zoologia, da Escola de Medicina da Bahia, onde ensinou durante 25 anos

SILVA, Cons. Domingos Carlos da
Professor da Faculdade de Medicina da Bahia, candidato a deputado geral por sua província em 1884

VERAS, Cesário
Clinicou em São Luís, MA, sua cidade natal



567



568



569

567 *Cons. Antonio Pereira Rebouças.* Litografia. In: *Recordações da vida parlamentar do advogado Antonio Pereira Rebouças.* Rio de Janeiro, Typ. Universal de Laemmert, 1870

568. *Cons. Joaquim Cândido Soares de Meireles.* Desenho e litografia de Louis-Alexis Boulanger. Seção de Iconografia da Biblioteca Nacional, RJ

569. *Dr. José Maurício Nunes Garcia Jr.* In: Mauro Gama. *José Maurício, o padre compositor*



570

20. Militares

COELHO, Brigadeiro Jerônimo Francisco
Laguna, SC 1806 – Nova Friburgo, RJ 1860. Do Conselho do Imperador e Guarda-Roupa da Casa Imperial. Brigadeiro do Exército. Deputado, Ministro da Guerra, Presidente da Província do Pará

DIAS, Henrique, o Boca Negra
? PE, final do séc. XVI ou início do séc. XVII – ? 1682. Cabo e Governador dos Crioulos, Negros e Mulatos do Brasil. Mestre de Campo. Destacou-se na batalha de Barra Grande, em Porto Calvo, contra os holandeses (1637) e na de Guararapes (1647)

DIAS, Marcílio
Rio Grande, RS 1838. Marinheiro. Distinguiu-se no assalto a Paiçandu, durante a Campanha Cisplatina (1864). Morreu na Batalha de Riachuelo, durante a Guerra do Paraguai, em 1865

SILVA, Manuel Gonçalves da
Tenente-Coronel da Legião dos Henriques, notabilizou-se na Guerra da Independência, na Bahia (1823). Governou sua província como presidente, após o assassinato do presidente Felisberto Gomes Caldeira Brant

21. Movimentos de libertação

21.1. Quilombos

AMBRÓSIO
Chefiou durante muitos anos o Quilombo do Ambrósio, situado na Comarca do Rio das Mortes, em Minas Gerais, e que controlava, em meados do séc. XVIII, os caminhos que levavam às Capitanias de Goiás e Mato Grosso

ARANHA, Felipa Maria
Líder feminina, chefiou no séc. XIX o Quilombo de Alcobaça, no Pará

QUARITERÊ, Teresa do
Nascida talvez no Brasil, era originária de Angola. Controlou durante duas décadas, no séc. XVII, o Quilombo do Quariterê, nas proximidades da fronteira de Mato Grosso com a atual Bolívia

ZUMBI
Palmares, PB 1655 – Serra dos Dois Irmãos, PE 20/11/1695. Líder da resistência negra, de que tornou-se símbolo. Mandou fortificar o alto da Serra da Barriga, na região onde se situava o Quilombo de Palmares, entre o rio São Francisco e o cabo de Santo Agostinho. Os palmarinos resistiram por todos os meios às tropas enviadas pelo governo de Pernambuco, até a noite de 5 para 6 de fevereiro de 1694. Zumbi escapou e meses depois, em companhia de 20 companheiros, foi cercado e lutou até a morte

21.2. Inconfidência Baiana – Revolta dos Búzios ou dos Alfaites

NASCIMENTO, João de Deus do
SANTOS, Manuel Faustino dos, o Lira de alcunha
TORRES, Lucas Dantas do Amorim
VIRGENS, Luís Gonzaga das
Os quatro foram executados na Praça da Piedade, em Salvador, em 1799

21.3. Revolução do Pedroso

PEDROSO, Capitão Pedro da Silva
Líder do levante de 1823, no Recife

21.4. Confederação do Equador

CAVALCANTI, Major de Pretos Agostinho Bezerra
Condenado à morte no Recife quando chegou ao fim a Confederação do Equador (1824)

MUNDURUCU, Major de Pardos Emiliano
Distinguiu-se no bloqueio de Barra Grande

21.5. Cabanagem

DIAMANTE (João do Espírito Santo)
Fuzilado por ordem do Presidente da Província do Grão-Pará, Eduardo Argelim, por organizar guerrilhas antiescravistas

21.6. Levante dos Malês

AHUNA
Alufá. Escravo nagô, um dos líderes muçulmanos envolvidos no levante, talvez fosse o almami da Bahia

AJAHI (Jorge da Cruz Barbosa)
Liberto de origem nagô, fuzilado no Campo da Pólvora, em Salvador, em 14/5/1835

DANDARÁ
Alufá

DASSALU
Alufá

GONÇALO
Escravo, fuzilado no Campo da Pólvora

MAHIN, Luísa
? Daomé c. 1812 ou Salvador. Presa no Rio de Janeiro, após sua participação no levante e possivelmente deportada. Mãe de Luís Gama

MANUEL CALAFATE
Alufá. Liberto de origem iorubá

NICOBÉ SULE
Alufá

PACÍFICO LICUTÃ ou BILÃ
Escravo de origem iorubá

PEDRO
Escravo carregador de cadeira. Fuzilado no Campo da Pólvora

SANIN
Alufá. Escravo de origem nupe

21.7. Balaiada

CHAGAS, D. Cosme Bento das
Intitulava-se "Tutor e Imperador das Liberdades Bem-Te-Vi". À frente de 3.000 escravos aderiu em 1839 à Balaiada, de que foi um dos líderes no Maranhão. Enforcado em

570. *Brigadeiro Jerônimo Francisco Coelho*. Litografia de S.A. Sisson. Seção de Iconografia da Biblioteca Nacional, RJ
571. *André Pinto Rebouças*. Retrato a óleo de Tulio Mugnaini. Abril Imagens
572. *Lino Coutinho*. In: Luís Fernando Macedo Costa & Thales de Azevedo. *Memorial da medicina*. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1983
573. *Luís Anselmo da Fonseca*. In: *Memorial da medicina*.
574. *José Alves de Melo*. In: *Memorial da medicina*
575. *Domingos Alves de Melo*. In: *Memorial da medicina*



571



572



573

1840 em Tocanguira ou em Itapicuru-Mirim, em 1842
FERREIRA, Manuel Francisco dos Anjos, o Balaio de alcunha
Líder da Balaiada no Maranhão. Morreu em Caxias, de ferimentos recebidos em combate
JUTAHY, Raimundo Gomes Vieira, o Cara-Preta de alcunha
? PI. Um dos líderes da Balaiada. Entregou-se em 1841. Exilado para São Paulo, faleceu a caminho

21.8. Sabinada

VIEIRA, Francisco Sabino Álvares da Rocha
? BA 1796 – Cáceres, MT 1846. Um dos líderes da Sabinada. Jornalista, médico, catedrático da Escola de Medicina da Bahia. Distinguiu-se na Guerra da Independência, em 1823. Cirurgião-militar nas guerras do Sul. Proclamada a República Bahiense, coube-lhe a Pasta dos Estrangeiros. Faleceu no sítio da Jacobina, município de Cáceres, onde se refugiara

21.9. Revolta do Quebra-Quilos

CARMO, Manuel do
Um dos líderes da revolta, que eclodiu na Paraíba em 1874, ao ser adotado no Império o sistema métrico decimal
VIEIRA, João, o Carga d'Água
Um dos líderes da revolta

21.10. Canudos

CONSELHEIRO, Antonio
Quixeramobim, CE 1828 – Canudos, BA 1897, por ocasião do massacre dos que lhe eram fiéis, pelas tropas do governo

21.11. Campanha abolicionista

GAMA, Luís, pseudônimo *Afro*
? BA 1830 – São Paulo, SP 1882. Nascido livre, foi vendido como escravo pelo próprio pai, seguindo para uma fazenda em Lorena, SP. Jornalista, advogado provisionado, orador de fama conseguiu a libertação de mais de 500 escravos
MAGALHÃES, José de Seixas
Pertenceu à direção da Confederação Abolicionista, atuante no Rio de Janeiro
MENEZES, José Ferreira de
Rio de Janeiro, RJ 1845 – Idem 1881. Promotor público, poeta, romancista, comediógrafo, notável orador. Diretor-proprietário da *Gazeta da Tarde*, posteriormente adquirida por José do Patrocínio, e que engajou-se na campanha abolicionista
NASCIMENTO, Francisco, o "Dragão do Mar"
Jangadeiro cearense. À frente de seus companheiros, impediu em 1884 o tráfico de escravos da Província do Ceará vendidos para o sul do país
PATROCÍNIO, José Carlos do
Campos, RJ 1853 – Rio de Janeiro, RJ 1905. Cognominado o Gigante Negro da Abolição. Farmacêutico, jornalista, orador, romancista, membro fundador da Academia Brasileira de Letras. Fundou o jornal *A Cidade do Rio de Janeiro*. Morreu paupérrimo e cerca de 10.000 pessoas acompanharam seu enterro
REBOUÇAS, André Pinto
Cachoeira, BA 1838 – Funchal, Ilha da Madeira 1898. Engenheiro, um dos maiores do Brasil em sua época. Professor da Escola Politécnica (Rio). Construiu as primeiras docas do Rio de Janeiro, Maranhão, Paraíba, Pernambuco e Bahia. Um dos fundadores da Sociedade Brasileira Contra a Escravidão e da Confederação Abolicionista. Gastou parte da fortuna que ganhou com a propaganda em favor da abolição

21.12. Revolta da Chibata

CÂNDIDO, João, o Almirante Negro
Encruzilhada, Distrito de Rio Pardo, RS 1880 – Rio de Janeiro, RJ 1969. Em 1910, a bordo do encouraçado *Minas Gerais*, liderou no Rio de Janeiro a Revolta dos Marinheiros, rebelando-se contra o emprego de castigos corporais. Foi preso e recolhido durante 18 meses nos calabouços da Marinha, embora tivesse suspendido as hostilidades sob promessa de anistia

22. Música

22.1. Música popular

22.1.1. Cantores

ALMEIDA, Araci de
Rio de Janeiro, RJ 1914 – Idem 1988. Uma das grandes intérpretes e divulgadoras do repertório de Noel Rosa
BAIANO
Santo Amaro, BA 1870 – Rio de Janeiro, RJ 1944. Um dos mais populares cantores do início do século. Gravou o primeiro disco brasileiro e participou de 4 filmes na década de 1910
CHAGAS, Nilo
Barra do Piraí, RJ 1917 – Rio de Janeiro, RJ 1973. Fez parte da dupla Preto e Branco e do Trio de Ouro
DUTRA, Altemar
Aimorés, MG 1940 – São Paulo, SP 1987
EVERSONG, Leny
Santos, SP 1910 – São Paulo, SP 1984
HENRICÃO
? – São Paulo, SP 1987. Compositor, um dos animadores do carnaval paulista. Ator de cinema
JESUS, Clementina de
Valença, RJ 1902 – Rio de Janeiro, RJ 1987. Representou o Brasil no Festival de Artes Negras em Dakar, Senegal (1966)
MONTEIRO, Ciro
Rio de Janeiro, RJ 1913 – Idem 1973. Compositor



574



575

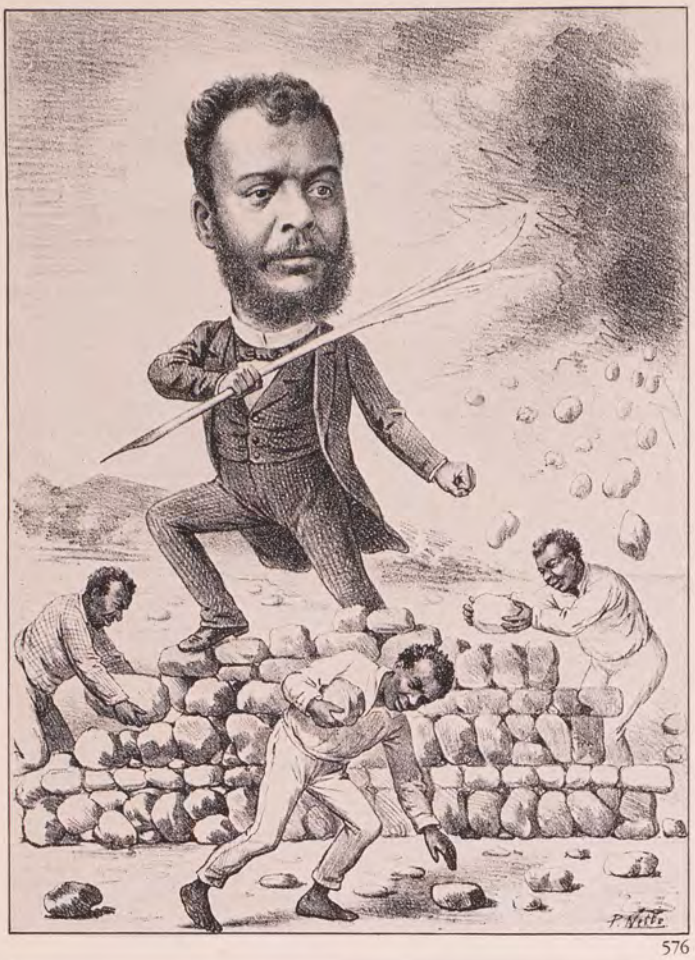
576. *José do Patrocínio*. Portrait-charge de Pereira Neto. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, nº 516, 1888

577. *Francisco Nascimento*. "À testa dos fazendeiros cearenses, Francisco Nascimento impede o trafico de escravos do Ceará vendidos para o Sul". Litografia de Angelo Agostini. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, nº 376, 1881

578. *João Cândido*. O líder da Revolta da Chibata e seu estado-maior, a bordo do *São Paulo*. *L'Illustration*, Paris, 24 dez. 1910

579. *Luís Gama*. Retrato de Angelo Agostini. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, nº 313, 1884

580. *José Ferreira de Menezes*. Retrato de Angelo Agostini. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, nº 251, 1881



576



578



577



579



580

NEVES, Cândido das (Índio)
Rio de Janeiro, RJ 1889 – Idem 1934. Compositor e instrumentista
OLIVEIRA, Dalva de
Rio Claro, SP 1917 – Rio de Janeiro, RJ 1972
PANDEIRO, Jackson do
Alagoa Grande, PB 1919 – ? Compositor
RIBEIRO, Almir
? – Punta del Este, Uruguai ?
SANTOS, Agostinho dos
São Paulo, SP 1932 – Paris, França 1973
SILVA, Orlando
Rio de Janeiro, RJ 1915 – Idem 1978. Sua carreira artística durou mais de 50 anos
TEIXEIRA, Patrício
Rio de Janeiro, RJ 1893 – Idem 1972. Um dos mais apreciados cantores de sua época. Deixou extensa discografia

22.1.2. Carnavalescos

ADAMASTOR, Maria
Porta-estandarte e mestre-sala. Fundou os ranchos Jardineira e Rosa Branca. Mestre-sala do Papoula do Japão em 1909 (RJ)
BARBOSA, Dionísio
Rio Claro, SP 1891 – ? Fundou em 1914, em São Paulo, o Grupo Carnavalesco Barra Funda, mais tarde Escola de Samba Camisa Verde e Branco
CANDEIA FILHO, Antonio
? 1935 – Rio de Janeiro, RJ 1978. Fundou em 1975 o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo. Escritor e cantor
COSTA, Alfredo
Um dos fundadores da Escola de Samba Prazer da Serrinha (atual Império Serrano), RJ. Pai-de-santo
COSTA, José Gomes da
Pai Alufá. Zé Espinguela, de alcunha
Participou de cordões no começo do século. Assessorou Villa Lobos em 1940, quando este os quis fazer ressurgir
GONÇALVES, Saturnino
Rio de Janeiro, RJ 1897 – Idem 1935. Um dos fundadores e primeiro presidente da Escola de Samba da Estação Primeira (Mangueira), RJ
GOSTOSO
Seu nome e seu apelido se ligaram, desde o início, ao centenário Clube dos Democráticos (RJ)
MANGUEIRA, Neide da
? 1940 – Rio de Janeiro, RJ 1980. Porta-estandarte da Mangueira
NOELA
? BA – Rio de Janeiro, RJ ? Uma das fundadoras do rancho *O Rio de Ouros* (RJ, c. 1873)
MASSU
Rio de Janeiro, RJ 1889 – Idem 1973. Um dos fundadores da Mangueira e seu primeiro mestre-sala
OURO, Lalau de
? PE c. 1855 – Rio de Janeiro, RJ 1933. Introduziu o rancho no carnaval do Rio, onde chegou em 1872. Entre outros ranchos, fundou o *Ameno Resedá* e o *Rei de Ouros*. Criou, com Amor, a figura do mestre-sala
PAPOULA Oswaldo, o Boi
Presidente do Deixa Falar, a primeira escola de samba do Rio de Janeiro
PINTO, Fernando
? – Rio de Janeiro, RJ 1987. Cenógrafo, figurinista
PORTELA, Natal da
Pertencia a uma família de jongueiros paulistas que fundou a Escola de Samba Portela (RJ)
TIA CIATA
Salvador, BA 1854 – Rio de Janeiro, RJ 1924. Grande animadora das rodas de samba, todos os ranchos que saíam no carnaval carioca passavam por sua casa para a cumprimentar, assim como a Tia Bebiana

22.1.3. Compositores

ALMEIDA, Irineu de
Rio de Janeiro, RJ 1890 – Idem 1916
ALMEIDA, Mauro de
Rio de Janeiro, RJ 1882 – Idem 1956. Tipógrafo, jornalista, ator de teatro
ALVES, Ataulfo
Miraí, MG 1909 – Rio de Janeiro, RJ 1969
ALVES, Nelson
Rio de Janeiro, RJ 1895 – idem 1960
AMOR
Salvador, BA 1889 – Rio de Janeiro, RJ 1964
BAIANA, João da
Rio de Janeiro, RJ 1887 – Idem 1974. Fundou várias rádios no Rio de Janeiro. Artista plástico e carnavalesco. Babalorixá
BATISTA, Wilson
Campos, RJ 1913.– Rio de Janeiro, RJ 1968
BIDE
Niterói, RJ 1902 – Rio de Janeiro, RJ 1975
CANINHA
Rio de Janeiro, RJ 1883 – Idem 1961
CARTOLA
Rio de Janeiro, RJ 1908 – Idem 1980. Compôs mais de 600 músicas. Ator de cinema
CAVALCANTI, Aurélio
Rio de Janeiro, RJ 1890 – Idem 1920
CIRINO, Sebastião
Juiz de Fora, MG 1902 – Rio de Janeiro, RJ 1968
DONGA
Rio de Janeiro, RJ 1889 – Idem 1974. Tocava violão, banjo e cavaquinho. Pertenceu ao conjunto "Os Oito Batutas", que excursionou à Europa na década de 1920
ELÓI, Mano



581



582

581. *Cândido das Neves (Índio)*. Seção de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, RJ
582. *Agostinho dos Santos*. Abril Imagens
583. *Sílvio Caldas*. Seção de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, RJ
584. *Dalva de Oliveira*. Seção de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, RJ
585. *Patrício Teixeira*. Seção de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, RJ



583



584



585



586



587

Engenheiro Passos, RJ 1888 – Rio de Janeiro, RJ 1971. Instrumentista. Fundou várias escolas de samba. Presidente do Sindicato de Resistência do Cais do Porto. Babalorixá. Em 1966, com quase 80 anos, desfilou no Carnaval com o Império Serrano

FREIRE JR.
? 1881 – ? 1956. Musicou dezenas de revistas

GONZAGA, Chiquinha
Rio de Janeiro, RJ 1847 – Idem 1935. Instrumentista (pianista), a primeira mulher a reger uma orquestra no Brasil (1885). A pedido do cordão Rosa de Ouro, escreveu em 1899 a primeira marcha carnavalesca, *Abre Alas*

LOBO, Haroldo
? 1912 – ? 1965. Um dos maiores compositores do carnaval carioca

MANUEL, Joaquim
Rio de Janeiro, RJ início do séc. XIX. Guitarrista. Suas modinhas foram publicadas em Paris em 1824

MARÇAL
Rio de Janeiro, RJ 1902 – Idem 1947

MEDEIROS, Anacleto de
Rio de Janeiro, RJ 1866 – Idem 1907. Regente, instrumentista, criador do xote brasileiro

MONSUETO
Rio de Janeiro, RJ 1924 – Idem 1973. Cantor, ator de cinema e TV

MOREIRA, Bucy
Rio de Janeiro, RJ 1909 – Idem 1982. Instrumentista

OLIVEIRA, Silas de
Rio de Janeiro, RJ 1916 – Idem 1972

PEREIRA, Geraldo
Juiz de Fora, MG 1918 – Rio de Janeiro, RJ 1958. Cantor

PORTELA, Paula da
Rio de Janeiro, RJ 1901 – Idem 1949

PRAZERES, Heitor dos
Rio de Janeiro, RJ 1898 – Idem 1966. Instrumentista, pintor

RODRIGUES, Lupicínio
Porto Alegre, RS 1914 – Idem 1974. Cantor

SILVA, Ismael
Niterói, RJ 1905 – Rio de Janeiro, RJ 1978

SINHÔ, o Rei do Samba
Rio de Janeiro, RJ 1888 – Idem 1930. Instrumentista, cantor

TEIXEIRA, Tó
? PA – Belém, PA ? Instrumentista

VALENTE, Assis

VIANA, Alfredo da Rocha
Rio de Janeiro, RJ 1860 - Idem 1917

ZILDA, Zé da (Zé com Fome)
Rio de Janeiro, RJ 1908 - Idem 1954

22.1.4. Instrumentistas

FLAUTIM, Alfredo
Juiz de Fora, MG 1884 - Rio de Janeiro, RJ 1958. Pertenceu ao Grupo da Velha Guarda

NONÔ
Rio de Janeiro, RJ 1901 - Idem 1954. Pianista

OLIVEIRA, Bomfiglio
Guaratinguetá, SP 1884 - Rio de Janeiro, RJ 1940. Pistonista, trompetista, compositor. Diretor de harmonia do rancho Ameno Resedá. Um dos maiores instrumentistas de sopro de seu tempo

PIXINGUINHA
Rio de Janeiro, RJ 1898 – Idem 1973. Tocava flauta, saxofone e cavaquinho. Compositor e maestro. Integrante dos conjuntos Os Oito Batutas e Velha Guarda

SILVA, Patápio
Itaoca, RJ 1881 - Florianópolis, SC 1907. Flautista, compositor

SOUSA, Luís de
Rio de Janeiro, RJ, c.1865 - Idem 1920. Trompetista e compositor

TUTE
Rio de Janeiro, RJ 1886 - Idem 1957. Pratista, flautista e violonista (inventou o violão de 7 cordas)

TROMBONE, Candinho
Rio de Janeiro, RJ 1879 - Idem 1960. Trombone (1º trombonista da Orquestra Sinfônica Brasileira), bombardina e bombardão. Compositor

VELHO, Caco
Porto Alegre, RS 1909 - São Paulo, SP 1971. Tocava bateria, pandeiro, contrabaixo e piano. Compositor

22.1.5. Regentes

CHAVES, Erlon
São Paulo, SP 1933 - Rio de Janeiro, RJ 1974. Arranjador, compositor

MOURA, Abigail
? MG – ? Fundador e regente da Orquestra Afro-Brasileira. Participou das atividades do Teatro Experimental do Negro

22.2. Música erudita

22.2.1. Cantores

HOUSTON, Elsie
Rio de Janeiro, RJ 1902 - Nova York, Estados Unidos 1943. Soprano. Estudou no Rio de Janeiro, Alemanha, Argentina e França. Estreou em Paris em 1924, como camerista

LAPINHA (Joaquina Maria da Conceição Lapa)
? - Rio de Janeiro, RJ em fins do séc. XVIII e início do séc. XIX. Apresentou-se em Portugal em 1794 e era também atriz dramática

RAMALHO, Alexandrina
? BA – Salvador, BA ? Grande incentivadora do ambiente musical de Salvador

586. *Candeia*. Foto de Chico Nelson. Abril Imagens
587. *Lupicínio Rodrigues*. Seção de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, RJ
588. *Assis Valente. Não sei si é*. Capa da partitura, na qual se vê foto do compositor e de sua intérprete Aracy de Almeida. Abril Imagens
589. *Monsueto*. Abril Imagens
590. *Patápio Silva*. Foto de Valério Vieira, 1906. Seção de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, RJ



588



589



590



591



592

591. *Elsie Houston. Revista da Semana,* Rio de Janeiro, 26 jun. 1926

592. *Zaíra de Oliveira.* In: Jota Efegê. *Figuras e coisas da música popular brasileira.* Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980

593. *Cornélio Vidal da Cunha.* In: Manoel Raimundo Querino. *Artistas bahianos (Indicações biographicas)*

594. *Miguel dos Anjos Torres.* In: *Artistas bahianos (Indicações biographicas)*

595. *Adelelmo Nascimento.* In: *Artistas bahianos (Indicações biographicas)*

OLIVEIRA, Zaíra de
Rio de Janeiro, RJ ? - Idem 1952. Medalha de ouro do Instituto Nacional de Música, a crítica a considerava a "Marian Anderson do Brasil". Devido ao preconceito racial, foi sempre preterida na escalação de óperas e deixou de ganhar o prêmio de viagem à Europa. Participou de coros em rádios, gravou discos de música popular e coordenou os orfeãos escolares dirigidos por Villa Lobos

22.2.2. Compositores

ARAÚJO, Damião Barbosa de
Itaparica, BA 1778 - Salvador, BA 1856. Regente, professor, mestre de banda, violinista da Capela Imperial

BRAGA, Francisco
Rio de Janeiro, RJ 1868 - Idem 1945. Regente, professor do Instituto Nacional de Música. Fundador e primeiro presidente do Sindicato dos Músicos. Participou da criação da Escola Dramática Nacional. Presidente perpétuo da Sociedade Pró-Música (RJ 1937)

CHAGAS, Francisco José das
São João del Rei, MG 1814 - Idem 1859. Trompista, regente de seu próprio coro, copista

COELHO NETO, Marcos (I)
Vila Rica, MG 1746 - Idem 1806. Regente, trompista, clarinetista, timbaleiro

COELHO NETO, Marcos (II)
Vila Rica, MG 1763 - Idem 1823. Instrumentista, tocava trompa, trompete, clarim e foi trombeta do I Regimento de Milícias

DORNELAS, Sofonias
Recife, PE 1870 - ? Regente, professor

FARIA, José Felix de Magalhães e
Ativo em Minas Gerais no séc. XVIII

FREIRE, Floriano da Anunciação
Parnaíba, SP 1778. Mestre-de-capela

GARCIA, Padre José Maurício Nunes
Rio de Janeiro, RJ 1767 - Idem 1830. Mestre-de-capela da Sé do Rio de Janeiro, cantor, instrumentista (cravo e viola), escreveu um tratado de contraponto e harmonia

GARROS, Máximo Pereira
Recife, PE c.1747 - ? Instrumentista, um dos fundadores da Irmandade de Santa Cecília dos Músicos do Recife, ainda ativo em 1801

GOMES, Antonio Carlos
Campinas, SP 1836 - Belém, PA 1896. Pianista, regente, o mais conhecido compositor brasileiro do séc. XIX

GOMES, José Pedro de Santana
Campinas, SP 1834 - Idem 1908. Violinista, regente da Orquestra Carlos Gomes, de Campinas

GOMES, Manuel José
Parnaíba, SP 1792 - Campinas, SP 1868. Filho de escrava liberta, ensinava piano, canto, órgão e violino na vila de São Carlos, atual Campinas. Pai dos compositores Carlos Gomes e José Pedro de Santana Gomes

IGREJA, João Bispo da
Salvador, BA 1821 - Idem 1881. Mestre-de-capela da Sé Metropolitana, músico da Câmara Imperial, professor de piano, concertista, pistonista

LOBO, Jerônimo de Sousa
Violonista e organista. Sua produção musical situa-se em fins do séc. XVIII. Reduzido à pobreza, vivia em 1804 no Distrito de Ouro Preto, Vila Rica

LOBO, João de Deus Castro
Faleceu aos 33 anos em Mariana, MG (séc. XVIII)

MATA, João da
Lavras? São João del Rei? MG - Serranos, Aiuruoca, MG 1910

MEIRELES, José Rodrigues Domingues de
Ativo em Pitangui, MG, no séc. XVIII

MENDANHA, José Joaquim de
Vila Rica, MG 1801 - Porto Alegre, RS 1885. Cantor falsetista da Capela Imperial. Mestre de banda, regente de orquestra. Transferiu-se para o Rio Grande do Sul e, em 1856, fundou a Sociedade Musical Porto-Alegrense

MESQUITA, Henrique Alves de
Rio de Janeiro, RJ 1836 - Idem 1906. Medalha de Ouro no Conservatório de Música, o primeiro aluno a receber o prêmio de viagem à Europa, aperfeiçoou-se no Conservatório de Paris. Trompetista, organista da Igreja de São Pedro (RJ), regente de orquestra de várias companhias teatrais

MESQUITA, José Joaquim Emerico Lobo de
Vila do Príncipe (atual Serro) MG 1746 - Rio de Janeiro, RJ 1805. Organista, um dos mais conhecidos compositores do barroco mineiro

MOÇURUNGA, Domingos da Rocha Viana
Salvador, BA 1807 - Idem 1852. Um dos fundadores da Academia de Música (Salvador, 1830). Por ocasião da Sabinada, à qual aderiu, compôs o Hino da Revolução. Professsor, autor de um compêndio de música, publicado em 1834

NEVES, Inácio Parreira
c.1754 - 1794. Cantor (tenor) e regente

NUNES, Francisco
Diamantina, MG 1875 - Belo Horizonte, MG 1934. Professor catedrático vitalício de clarineta do Instituto Nacional de Música. Regente de orquestra. Organizou e dirigiu o Conservatório Mineiro de Música até morrer

OLIVEIRA, Capitão Manuel Dias de
Tiradentes, MG 1738 - Idem 1813. Organista, mestre-de-capela e notável copista

PINTO, Sargento-Mor Luís Álvares
Recife, PE 1719. Um dos primeiros músicos brasileiros de



593



594



595

formação européia, estudou em Lisboa. Mestre-de-capela, professor de música, poeta, comediógrafo

RAMOS, Manuel Julião da Silva
Vila Real de Nossa Senhora da Conceição de Sabarabuçu (atual Sabará), MG 1763 - ? Ativo na região de Atibaia e Nazaré, SP, entre 1815 e 1824

ROCHA, Francisco Gomes da
Vila Rica, MG 1746 - Idem 1808. Regente, fagotista e timbaleiro

SERRADOURADA, Basílio Martins Braga
Vila Rica, MG 1804 - Goiás, GO 1874

SERRADOURADA, Padre José Íria
Goiás, GO 1831 - Idem 1891

SILVA, Antonio Cirilo
? PA - Belém, PA ? Ativo na capital paraense no início do século. Instrumentista, regente e professor

SILVEIRA, Francisco Furtado da
Ativo em Minas Gerais no séc. XVIII

TOCANTINS, José do Patrocínio Marques
Goiás, GO 1851 - 1891. Cantor, instrumentista, professor

TORRES, Miguel dos Anjos Santana
? BA 1837 - 1902. Mestre de banda, oficleidista

TRINDADE, Amaro Pinto da
Santos, SP 1836 - Idem 1901. Maestro

TRINDADE, Henrique Paulo da
Santos, SP 1842 - Idem 1907. Maestro

TRINDADE, Jeremias Propheta da
Santos, SP meados do séc. XIX - Idem ? Maestro

TRINDADE, Luís Arlindo da
Santos, SP 1808 - Idem 1892. Mestre de banda, regente de orquestra, professor de música

TRINDADE, Manuel Joaquim da
Santos, SP 1778 - Idem 1852. Mestre-de-capela. Regente da orquestra do Clube Harmonia de Santos (1820)

TRINDADE, Manuel Pedro Nolasco da
Santos, SP 1838 - Idem 1882. Maestro

22.2.3. Instrumentistas

ASSUNÇÃO, Fausto
São João del Rei, MG ? Flautista, 1º prêmio do Instituto Nacional de Música. Ativo em Minas Gerais na década de 1920

CALADO, Antonio Joaquim da Silva
Rio de Janeiro, RJ 1848 - Idem 1880. Professor de flauta do Conservatório de Música. Considerado o maior flautista de seu tempo, lançou as bases da nacionalização da música popular brasileira

CUNHA, Cornélio Vidal da
? BA 1821 - Idem 1883. Flautista, regente de banda, regente da orquestra do Teatro São João, em Salvador

CRUZ, Eustáquio Rebouças da
Maragogipe, BA 1837 - ? 1881. Compositor, aderecista de uma companhia lírica, tocava fagote, oboé e clarineta

NASCIMENTO, Adelelmo Francisco do
? BA 1848 - Paris, França, 1898. Mestre-de-capela da Catedral Metropolitana (Salvador). Violinista. Retirou-se para o Amazonas, onde organizou uma orquestra. Autor de um compêndio de música

REBOUÇAS, Alípio Pereira
Salvador, BA 1851 - Idem 1881. Flautista e saxofonista

REBOUÇAS, José Pereira
Maragogipe, BA 1789 - Salvador, BA 1843. Estudou no Liceu Filarmônico de Bolonha, Itália. Regente de banda, violinista, concertista. Músico honorário da Câmara Imperial

REBOUÇAS, Luís da França Pereira
Maragogipe, BA 1832 - Salvador, BA 1853. Professor, pianista, concertista, poeta

REBOUÇAS, Manuel Maria Pereira
Maragogipe, BA 1790 - Salvador, BA 1847. Mestre de banda, tocava trompa, serpentão e clarineta

22.2.4. Professores

AUGUSTO, Manuel
? BA - ? Pianista, professor do Conservatório Musical de Recife

SILVA, José Paulo da
Niterói, RJ 1892 - Rio de Janeiro, RJ 1967. Professor de contraponto e fuga do Instituto Nacional de Música (RJ)

23. Política

23.1. Chefes de Estado, Presidentes de Província, Governadores e Ministros

ALVES, Francisco de Paula Rodrigues
Guaratinguetá, SP 1848 - Rio de Janeiro, RJ 1918. Magistrado, deputado provincial, presidente da Província e do Estado de São Paulo, ministro da Fazenda, presidente da República (1903-1906). Eleito para o quadriênio 1918-1922, não chegou a tomar posse

COTEGIPE, Barão de. João Maurício Wanderley
São Francisco das Chagas da Barra do Rio Grande, BA 1815 - Rio de Janeiro, RJ 1889. Deputado, senador, conselheiro da Coroa, presidente da Província da Bahia, ministro da Fazenda, Marinha e Estrangeiros

INHOMIRIM, Visconde de. Francisco de Sales Torres Homem
Rio de Janeiro, RJ 1812 - Paris, França 1876. Médico, advogado, deputado, senador, conselheiro, ministro da Fazenda, presidente do Banco do Brasil, ministro plenipotenciário na França. Colaborou em vários jornais, sob o pseudônimo de Timandro. Um dos maiores oradores e publicistas do Império



596



597



598

596. *Nilo Peçanha*. Portrait-charge de Angelo Agostini. *Don Quixote*, Rio de Janeiro, nº 43, 1895c.

597. *D. Manoel de Assis Mascarenhas*. Litografia de S.A. Sisson. Col. particular, SP

598. *Visconde de Jequitinhonha*. Litografia de S.A. Sisson. Col. particular, SP



599



600

599. *Francisco Glicério de Cerqueira Leite*. Retrato de Pereira Neto. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, nº 560, 17 ago. 1889

600. *Presidentes da República dos Estados Unidos do Brazil*. Litografia. Os presidentes Francisco de Paula Rodrigues Alves e Nilo Peçanha estão incluídos na nominata

JEQUITINHONHA, Visconde de. Francisco Gê Acaiaba de Montezuma
Salvador, BA 1794 - Rio de Janeiro, RJ 1870. Bacharel em Leis (Coimbra), senador pela Bahia, ministro da Justiça e dos Estrangeiros, conselheiro, um dos grandes defensores da abolição da escravatura

MANGABEIRA, Otávio
Salvador, BA 1886 - Rio de Janeiro, RJ 1960. Deputado federal, ministro das Relações Exteriores, governador da Bahia, senador. Engenheiro, professsor da Escola Politécnica da Bahia

MASCARENHAS, D. Manuel de Assis
Filho legitimado do Marquês de São João da Palma
? Goiás 1805 - Rio de Janeiro, RJ 1867. Bacharel em Leis (Coimbra). Encarregado de Negócios em Berlim. Desembargador da Relação do Rio de Janeiro. Presidente das Províncias do Rio Grande do Norte e Sergipe. Deputado e senador

PEÇANHA, Nilo
Campos, RJ 1864 - 1924. Senador, duas vezes presidente do Estado do Rio de Janeiro, presidente da República (jun. 1909 a 15 nov. 1910), ministro das Relações Exteriores (governo Venceslau Brás)

PEREIRA, Manuel Vitorino
? BA 1854 - 1903. Médico, professor da Faculdade de Medicina da Bahia. Governador da Bahia, vice-presidente da República, presidente em exercício, no impedimento, por doença, do presidente Prudente de Morais (1894)

RIBEIRO, Eduardo Gonçalves
? 1862 - 1900. Governador do Estado do Amazonas

VASCONCELOS, Zacarias de Góis e
Valença, BA 1815 - Rio de Janeiro, RJ 1877. Doutor em Direito, lente da Academia de Olinda. Senador do Conselho do Imperador. Ministro da Marinha, Império, Justiça e Fazenda. Presidente das Províncias de Sergipe, Piauí e Paraná

VEIGA, Bernardo Jacinto da
Rio de Janeiro, RJ 1802 - 1845. Deputado provincial (MG), presidente da Província de Minas Gerais. Diretor Geral dos Correios, jornalista

VIANA, Fernando de Melo
Sabará, MG 1878 - ? Magistrado, deputado estadual, advogado geral do Estado, presidente de Minas Gerais

VIEIRA, Severino dos Santos
Vila de Ribeira do Conde, BA 1849 - ? 1917. Deputado, senador, ministro da Viação, governador do Estado da Bahia

23.2. Senadores, deputados, prefeitos e vereadores

LAURO, Paulo
Descalvado, SP 1907 - São Paulo, SP 1983. Advogado criminalista, educador, jornalista, deputado federal, prefeito de São Paulo

LEITE, General Francisco Glicério de Cerqueira
Campinas, SP 1846 - Rio de Janeiro, RJ 1916. Fotógrafo, professor primário, solicitador em Campinas. Chefe do Partido Republicano Paulista. Propagandista da República. Ministro da Agricultura e Obras Públicas. Fundador do Partido Republicano Federal. Senador, general honorário do Exército

MANGABEIRA, Joao
Salvador, BA 1880 - 1969. Deputado federal, senador, candidato à Presidência da República, ministro das Minas e Energia, ministro da Justiça. Participou da Fundação do Partido Socialista Brasileiro. Jurista, conferencista, escritor

ROCHA, Casimiro da
? BA - ? Prefeito de Cunha (SP), deputado estadual na década de 1930

TARQUÍNIO, Esmeraldo
Santos, SP ? - ? Deputado estadual, prefeito de Santos, SP

24. Psiquiatria

MOREIRA, Juliano
Salvador, BA 1873 - Rio de Janeiro, RJ 1933. Professor honorário da Faculdade de Medicina da Bahia. Reformou os métodos de tratamento dos alienados no Brasil. Criou no Rio de Janeiro o Manicômio Judiciário e foi, durante 28 anos, Diretor Geral da Assistência aos Alienados. Fundou a Sociedade de Medicina da Bahia e representou o Brasil em vários congressos no Exterior. Presidente da Sociedade Brasileira de Psiquiatria

25. Religião

25.1. Candomblé, tambor de mina e umbanda

ABEDÉ, Cipriano
Teve casa aberta no Rio de Janeiro, no final do séc. XIX e início do XX. Babalorixá de nação ketu

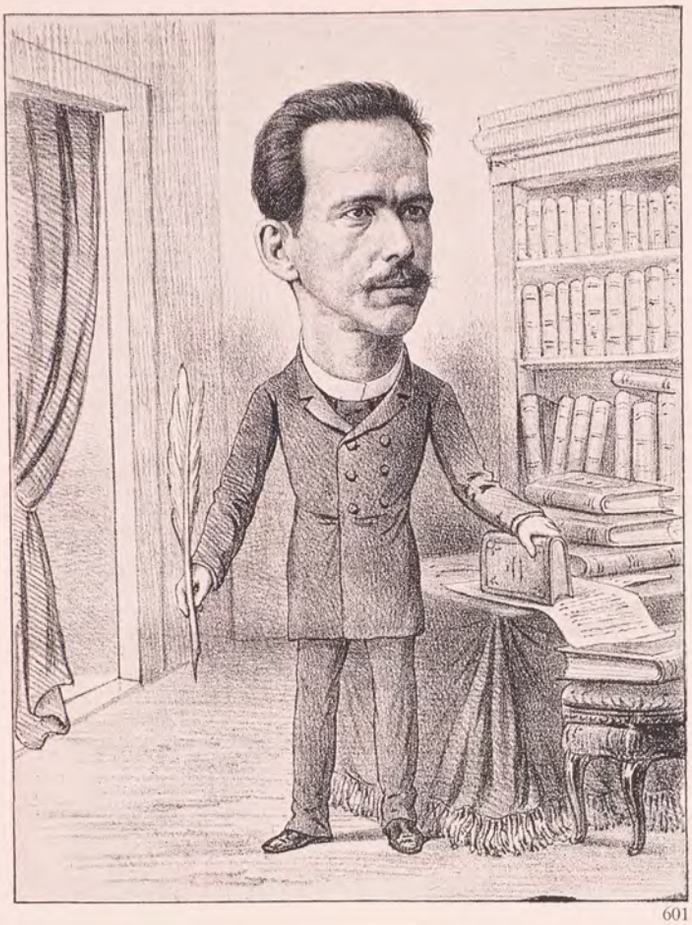
ADÃO, Pai - Felipe Sabino da Costa
Recife, PE ? - Idem 1936. Completou seu aprendizado religioso na Nigéria. Pai-de-Santo do Sítio da Água Fria, em Recife

AKALÁ, Iyanassô
? Oyó? Atual Nigéria. Uma das fundadoras do Terreiro Axé Airá Intilé, de Salvador, na década de 1830

ALABÁ, João
Babalorixá atuante no Rio de Janeiro em fins do séc. XIX e início do XX

ANJOS, Runhó Valentina Maria dos
Falecida em Salvador. Zeladora do Terreiro Zoogodô Bogum Malê Rundô, de nação gêge, em Salvador

BANDANGUAIME, (Antonio José da Silva)
Tata-de-inquice do Terreiro Manso Bandunquenque (Bate-Folhas), de Salvador



601



604



602



605



606



603

601. *Manoel Vitorino Pereira*. Portrait-charge de Pereira Neto. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, nº 724, 1895.

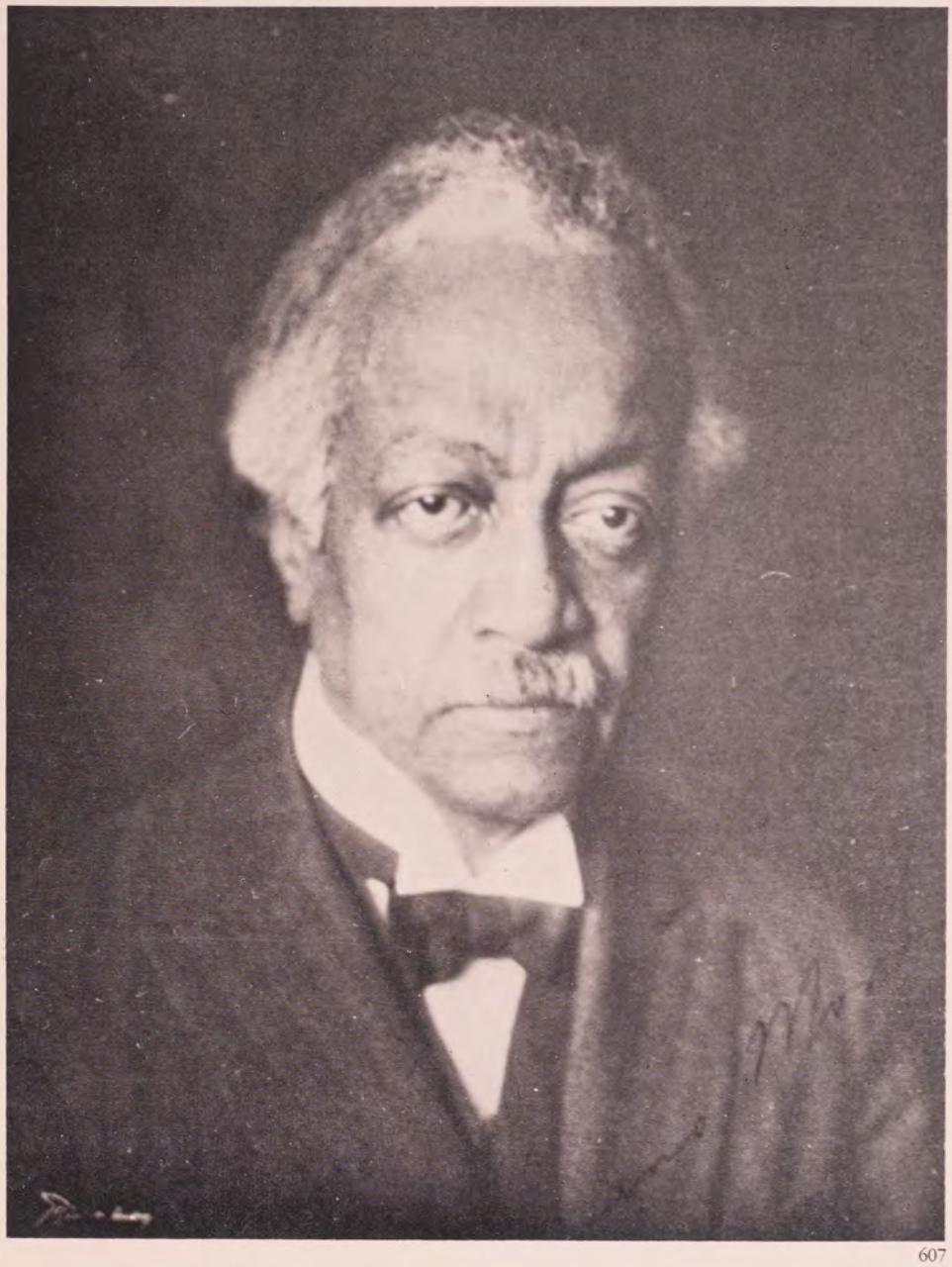
602. *Eduardo Gonçalves Ribeiro*. Artista não identificado. Busto de mármore. Foto Clarival do Prado Valladares.

603. *Visconde de Inhomirim*. In: Tito Franco de Almeida. *A grande política. Balanço do Império no reinado actual. Liberaes e conservadores*. Rio de Janeiro, Imperial Instituto Artístico, 1877.

604. *Cons. Francisco de Paula Rodrigues Alves*. Litografia de Valle, 1875c. In: Afonso Arinos de Melo Franco. *Rodrigues Alves – Apogeu e declínio do presidencialismo*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1973, 2 vols.

605. *Barão de Cotegipe*. Col. Viscondessa de Cavalcanti. Col. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, RJ.

606. *Cons. Zacarias de Góis e Vasconcelos*. Retrato de Angelo Agostini. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, nº 251, 1881.



607

607. *Juliano Moreira*. Foto de E. Bieber. Col. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, RJ

608. *Mãe Senhora – Maria Bibiana do Espírito Santo*. Col. Jorge Amado, BA

609. *D. Santa*. Rainha do Maracatu Elefante, de Recife

610. *Mãe Menininha do Gantois – Escolástica Maria da Conceição Nazaré*. Foto de Madalena Schwartz

611. *Ialorixá Pulquéria Maria da Conceição Nazaré*. In: Manoel Raimundo Querino. *Costumes africanos no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1938

612. *Ialorixá Aninha de Xangô* – Eugênia Ana dos Santos. Foto de 1905c.

613. *Nochê Andreza Maria*. In: Nunes Pereira. *A Casa das Minas. Culto dos voduns jeje no Maranhão*. 2ª ed. Petrópolis, Editora Vozes, 1979

BONFIM, Martiniano Eliseu do
Salvador, BA c.1859 - Idem 1943. Babalaô, residiu durante dez anos na Nigéria, onde se iniciou no culto de Ifá

DANADANA, Iyalussô
? Oyó? Atual Nigéria. Uma das fundadoras do Terreiro Axé Airá Intilé, na Barroquinha, em Salvador

ESPÍRITO SANTO, Maria Bibiana do Mãe Senhora
Salvador, BA 1900 – Idem 1967. Ialorixá do Terreiro Ilê Axé Opo Afonjá, em Salvador, de 1941 até falecer

EUÁ, Cotinha de Ialorixá da Casa de Oxumarê, Rio Vermelho, em Salvador

FALEFÁ, Manuel
? – Salvador, BA 1987. Zelador do Terreiro Poçu Betá, de nação gêge

GOMÉIA, Joãozinho da – João Alves Torres F. Inhambupe, BA 1914 – São Paulo, SP 1971. Tata-de-inquice de nação angola, alcançou grande prestígio em sua época

IEMANJÁ, Dudu de Viana, MA 1886 – São Luís, MA 1988. Mãe-de-santo da Casa de Nagô, em São Luís. Parteira

IJEXÁ, Eduardo – Eduardo Mangabeira
Fal. Salvador. Grande conhecedor das tradições de sua nação, a Ijexá

JESUS, Manuel Ciríaco de
Tata-de-inquice do Terreiro Tumba Junçara, no Alto do Corrupio, em Salvador

JUBIABÁ – Severiano Manuel de Abreu
Pai-de-santo de candomblé de caboclo, com terreiro na Areia da Cruz do Cosme, em Salvador

MALANDIANSAMBE – Maria Santana Corqueijo Sampaio
Mameto-de-inquice do Terreiro do Calabetã, um dos mais antigos de nação congo existentes na Bahia

MASSÍ, Tia – Maximiana Maria da Conceição
Ialorixá do Engenho Velho da Casa Branca, em Salvador, de tradição centenária

NAZARÉ, Júlia Maria da Conceição
Fundadora do Terreiro Iya Omi Axé Yamassê, no Alto do Gantois, em Salvador (séc. XIX)

NAZARÉ, Escolástica Maria da Conceição
Mãe Menininha do Gantois
Salvador, BA 1892 – Idem 1986. Assumiu o cargo de ialorixá do Gantois em 1922

NAZARÉ, Pulquéria Maria da Conceição
Segunda ialorixá do Gantois

PAIXÃO, Manuel Bernardino da
Tata-de-inquice do Candomblé do Bate-Folhas, no Beiru, em Salvador, de nação congo

ROSENO, Artur
? AL - Recife, PE 1947. Pai-de-santo de nação xambá

RAMOS, Nochê Andreza Maria de Sousa
Caxias, MA c.1855 - São Luís, MA 1954. Zeladora da Casa das Minas, em São Luís, MA, desde 1914 até sua morte

SANTA
Mãe-de-santo, Rainha do Maracatu Elefante de Recife, PE

SILVA, Marcelina da - Obatossi
Ialorixá do Ilê Iyanassô (Casa Branca do Engenho Velho), de Salvador, no séc. XIX

SOUSA, Procópio Xavier de - Ogunjobi
Fal. Salvador, BA, com mais de 90 anos, em 1958. Babalorixá de Ilê Ogunjá

TUMBEUCI, Maria Nenén do
Mameto-de-inquice, até 1945, do mais antigo terreiro de angola da Bahia

XANGÔ, Aninha - Eugênia Aná dos Santos
? BA 1869 - Salvador, BA 1938. Fundadora do Ilê Axé Opo Afonjá, de Salvador, instalado em 1910 em São Gonçalo do Retiro

ZOMADONU, Nochê Jesuína de
? Daomé - São Luís, MA ? Fundou a Casa das Minas em São Luís, MA, na década de 1830. É um dos mais antigos templos religiosos de que se tem registro no Brasil

25.2. Catolicismo

ALVES, D. José Pereira
Bispo de Niterói, RJ. Professor do Seminário de Olinda na primeira década do séc. XX

BRITO, D. Luís Raimundo da Silva
São Bento, MA 1840 - ? Vice-Reitor do Colégio Pedro II. Escritor.

OLIVEIRA, D. Helvécio Gomes de
? MG 1876 - ? 1960. Bispo de Mariana, MG

PIMENTA, D. Silvério Gomes
Congonhas do Campo, MG 1840 - Mariana, MG 1920. Bispo de Mariana. Camareiro do Papa Leão XIII. Escritor, pertenceu à Academia Brasileira de Letras

ROCHA, Cônego Eutíquio Pereira da
? BA 1820 - Belém, PA 1880. Presidiu o Convento dos Carmelitas de Belém e foi cônego da catedral local. Escritor. Teve intensa participação na Questão Religiosa

PINTO, Cônego Emílio de Santana
Cônego Honorário da Sé Metropolitana de Salvador

SANTOS, Cônego Pedro Vieira dos
Vigário da freguesia da cidade de Itaparica (séc. XIX). Cavalheiro da Ordem de Cristo

VERA CRUZ, Rosa Maria Egipciaca da
? Costa da África c.1719, de nação courana. Uma das fundadoras do Recolhimento de Nossa Senhora do Parto, no Rio de Janeiro. Iniciou o livro *Sagrada Teologia do Amor de Deus Luz Brilhante das Almas Peregrinas*

25.3. Islamismo

ABDULLAH, Mohammad
? África, de etnia fullani, carpinteiro, escravo na Bahia desde 1818. Era marabu e fez peregrinação à Meca



608



611



612



609



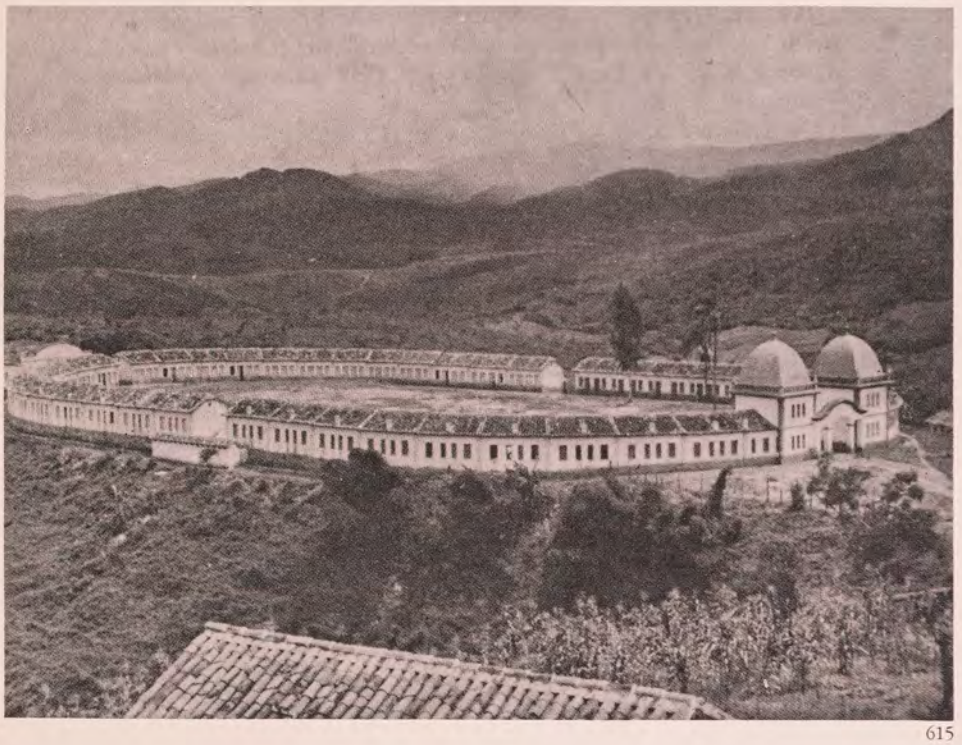
610



613



614



615

614. D. Helvecio Gomes de Oliveira. In: *Memórias dos cinco lustros das Escolas Dom Bosco – 1895-1920*. Niterói, Escola Typ. Salesiana, 1921

615. "Romarias" construídas para abrigo dos romeiros, em 1922, por Floriano Binder, quando d. Helvecio Gomes de Oliveira tomou posse da Arquidiocese de Mariana. In: *Promessa e milagre no Santuário de Bom Jesus de Matosinhos. Congonhas do Campo – Minas Gerais*. Brasília, Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1981

26. Teatro e Circo

26.1. Teatro Experimental do Negro

CAMARGO, Aguinaldo
Campinas, SP ? Advogado. Um dos fundadores e diretores do Teatro Experimental do Negro, ator de grande talento

MONTEIRO, José Maria
Ator e diretor, com intensa atividade no Rio de Janeiro nas décadas de 1960 e 1970

26.2. Teatro de Prosa

26.2.1. Atores

BAHIA, Xisto
Salvador, BA 1842 - Caxambu, MG 1894. Ator de grande prestígio no séc. XIX. Compositor de modinhas e lundus. *Isto é bom*, de sua autoria, foi a primeira música a ser gravada em disco no Brasil, com o cantor Baiano

CABRAL, Sadi
Maceió, AL 1906 - São Paulo, SP 1987. Sua carreira artística durou mais de 50 anos

CAMPOS, Áurea
? - São Paulo, SP ?

VASQUES, Francisco Corrêa
Rio de Janeiro, RJ 1839 - Idem 1892. Considerado o maior ator cômico de sua época, participou intensamente da campanha abolicionista. Comediógrafo

26.2.2. Diretores

FERREIRA, Dalmo
? - São Paulo, SP. Criou em São Paulo, na década de 1950, o grupo de teatro Quilombo

26.2.3. Empresários

VENTURA, Padre
Empresário da mais antiga Casa de Ópera do Rio de Janeiro (séc. XVIII)

26.2.4. Técnicos

ESTRADA DE FERRO
Contra-regra, ativo no teatro carioca nas últimas décadas do séc. XIX

26.3. Teatro musicado

26.3.1. Companhias negras (década de 1920 e 1930)

BATACLAN NEGRA
Organizada no Rio de Janeiro em 1926

COMPANHIA MULATA BRASILEIRA
Estreou em São Paulo em 1930 e excursionou a Portugal

COMPANHIA NEGRA DE REVISTAS

26.3.2. Cantores e bailarinos

AIMORÉ, Jacy
Bailarina

AIMORÉ, Jandira
Belém, PA 1898 - Rio de Janeiro, RJ ?

CÔRTES, Araci
Rio de Janeiro, RJ 1904 - Idem 1985. Estrela de teatro de revista na década de 1920 e 1930. Cantora

ESPÍNDOLA, Dalva

FLORES, Guilherme

GUARANY, Bartira - Mlle. Bartira
Pertenceu à Companhia Mulata Brasileira. Estreou no Casino, em Paris e foi a primeira vedete do Alcazar, onde se apresentou ao lado de Maurice Chevalier (década de 1930). Excursionou por toda a Europa, Marrocos e Egito

MAGALHÃES, Geraldo
São Gabriel, RS 1878 - Lisbôa, Portugal, 1970. Cançonetista e dançarino. Com sua esposa Nina Teixeira formou a dupla *Os Geraldos* e divulgou em Paris o autêntico maxixe brasileiro

PAIVA, João
? 1892. Mestre-sala de vários ranchos do carnaval carioca, de que participou por mais de 70 anos. Cidadão-Samba

SANTOS, Plácida dos
? c.1863. Desde 1895 se apresentou no Eldorado, na Lapa, RJ. Estreou em Paris no Ambassadeur, quase no final do século passado, cantando lundus, tanguinhos e dançando maxixe

SATÃ, Madame
Glória de Goitá, PE 1900 - Rio de Janeiro, RJ 1976. Mulata do Balacochê. Um dos primeiros artistas transformistas do teatro de revista. Ator de teatro na década de 1970, no Rio de Janeiro.

TEIXEIRA, Nina
? RS. Fez parte da dupla *Os Geraldos*. Cantora, gravou entre 1904 e 1912

26.3.3. Diretores

DE CHOCOLAT
? - Rio de Janeiro, RJ 1956. Organizou e dirigiu em 1926, no Rio de Janeiro, a Companhia Negra de Revistas. Espetáculo de Estréia: *Tudo Preto*

26.4. Circenses

NASCIMENTO, Francisco (Chico Francisco de São Francisco)
Palhaço, atuante no início do séc. XX

NEVES, Eduardo das
Também chamado Diamante Negro e Crioulo Dudu
Rio de Janeiro, RJ 1874 - Idem 1919. Poeta, cantor, compôs lundus, chulas e cançonetas. Em homenagem a Santos Dumont compôs a conhecida *A Conquista do Ar*

OLIVEIRA, Benjamin de
Pará, MG 1870 - Rio de Janeiro, RJ 1954. Segundo Brício de Abreu, foi o primeiro palhaço negro do mundo. Ator, cantor, instrumentista e compositor. Introduziu dramas teatrais nos espetáculos circenses e levou à cena *Othelo*, de

Shakespeare. Ator e produtor do filme *Os Guaranis* (1908). Quarenta anos mais tarde participou como ator do filme *Inconfidência Mineira*, com direção de Carmem Santos

Bibliografia

1. Obras de Referência

ALMEIDA, Átila Augusto F. de & ALVES SOBRINHO, José. *Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada*. João Pessoa, Editora Universitária, 1978, 2 vols.
BELOCH, Israel & ABREU, Alzira Alves de (coord.). *Dicionário histórico-biográfico brasileiro – 1930-1983*. Rio de Janeiro, Ed. Forense Universitária; FGV/CPDOC. Financiadora de Estudos e Projetos – FINEP, 1984, 4 vols.
BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario bibliographico brazileiro*. Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1883, 7 vols.
MARCONDES, Marcos Antonio (org.). *Enciclopédia da música brasileira – Erudita, folclórica e popular*. São Paulo, Art Ed., 1977, 2 vols.
MENEZES, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro ilustrado*. São Paulo, Saraiva, 1969, 5 vols.
PAES, José Paulo & MOISÉS, Massaud (org.). *Pequeno dicionário da literatura brasileira*. 2 ed. São Paulo, Cultrix, 1980.
PEREIRA JÚNIOR, Araken Campos. *Cinema brasileiro (1908-1978). Longa-metragem*. Santos, Casa do Cinema Ltda., 1979, 2 vols.

2. Livros

ABREU, Brício de. "O maior artista negro do Brasil." In: *Esses populares tão desconhecidos*. Rio de Janeiro, E. Raposo Carneiro Editor, 1963, pp. 77-8.
BRITTO, Iêda Marques. *Samba na cidade de São Paulo (1900-1930): um exercício de resistência cultural*. São Paulo, FFLCH/USP, 1986.
COSTA, Luís Fernando Macedo & AZEVEDO, Thales de. *Memorial da medicina*. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1983.
DURST, Rogério. *Madame Satã – Com o diabo no corpo*. São Paulo, Brasiliense, 1985 (Coleção Encanto Radical 68).
EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1978, 2 vols.
——. *Maxixe, a dança excomungada*. Rio de Janeiro, Conquista, 1974.
FERRARA, Miriam Nicolau. *A imprensa negra paulista (1915-1963)*. São Paulo, FFLCH/USP, 1981.
FERRETTI, Sergio Figueiredo. *Querebentan de Zomadonu. Etnografia da Casa das Minas*. São Luís, Edufma, 1985.
FREIRE, Laudelino (org.). *Sonetos brasileiros – Século XVII-XX*. Rio de Janeiro, F. Briguiet & Cia., c. 1917.
FREYRE, Gilberto. *Ordem e Progresso*. 3ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio; INL, Brasília, 1974, 2 vols.
——. *Sobrados e mucambos. Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 2ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1951, 3 vols.
LANGE, Francisco Curt. A música barroca. In: HOLANDA, Sergio Buarque de (org.). *História geral da civilização brasileira*, 3ª ed., Tomo I, 2º vol., 1973, pp. 121-44.
LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1963, 4 vols.
LIMA, Vivaldo da Costa. O candomblé da Bahia na década de trinta. In: OLIVEIRA, Waldir Freitas & LIMA, Vivaldo da Costa. *Cartas de Édison Carneiro a Arthur Ramos. De 4 de janeiro de 1936 a 6 de dezembro de 1938*. São Paulo, Corrupio, 1987 (Baianada 5).
MÁRIO Fº. *O negro no futebol brasileiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964 (Retratos do Brasil 29).
MOREL, Edmar. *A Revolta da Chibata – Subsídios para a história da sublevação na Esquadra pelo marinheiro João Cândido em 1910*. 4ª ed. Rio de Janeiro, Graal, 1986.
MOURA, Clovis. *Rebeliões da senzala – Quilombos – Insurreições – Guerrilhas*. Rio de Janeiro, Conquista, 1972.
MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983.
NASCIMENTO, Abdias. *Dramas para negros e prólogos para brancos. Antologia do teatro negro brasileiro*. Rio de Janeiro, Teatro Experimental do Negro, 1961.
—— . (org.). *Teatro Experimental do Negro – Testemunhos*. Rio de Janeiro, GRD, 1966.
QUERINO, Manoel. *Artistas Bahianos (Indicações biográficas)*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1909.
——. *A raça africana e seus costumes*. Salvador, Livraria Progresso Editora, 1955.
——. *As artes na Bahia (Escorço de uma contribuição histórica)*. Bahia, Oficinas do Diário da Bahia, 1913.
RAMOS, Artur. *O negro na civilização brasileira*. Rio de Janeiro, Livraria Editora Casa do Estudante do Brasil, 1956.
REIS, Carlos A. *Álbum do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, S.c.p., 1905.



616



617

616. *Francisco Corrêa Vasques*. Portrait-charge de Hilarião Pereira. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, nº 583, 22 mar. 1890

617. *Xisto Bahia*. Seção de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, RJ



618



619

REIS, João José dos. *Rebeliões escravas no Brasil. A história do levante dos Malês (1855).* São Paulo, Editora Brasiliense, 1986.
RODRIGUES, Lisias. *Brasileiros pioneiros do ar.* Rio de Janeiro, José Olympio, 1944.
SANTOS, Sydney M. G. dos. *André Rebouças e seu tempo.* Rio de Janeiro, S.c.p., 1985.
SILVEIRA, Victor. *Minas Gerais em 1925.* Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1926.
SISSON, Sebastien Auguste. *Galeria dos brasileiros ilustres.* Rio de Janeiro, Lithographia de S. A. Sisson, editor, 1861, 2 vols.
SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil.* Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1960, 2 vols.
SOUSA, Paulo Cesar. *A Sabinada. A revolta separatista da Bahia (1837).* São Paulo, Brasiliense, 1987.
VERGER, Pierre. *Notícias da Bahia – 1850.* Salvador, Corrupio, 1981 (Baianada 1).

3. Artigos

AVELLAR, José Carlos et alii. "O negro no cinema brasileiro." *Filme Cultura,* Rio de Janeiro, XV(40):2-30, ago./out. 1982.
MOTT, Luiz. "Uma santa africana no Brasil colonial." Leitura, São Paulo, 6(62):4, jul. 1987.
VIEGAS, Aluízio José. "Música mineira do século XIX." In: *III Seminário Sobre a Cultura Mineira.* Século XIX. Belo Horizonte, Conselho Estadual de Cultura, 1982, pp. 19-43.

618. *Eduardo das Neves. A Conquista do Ar!* Capa da partitura. Seção de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, RJ

619. *Eduardo das Neves.* Seção de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, RJ

620. *Plácida dos Santos.* Paris, 1897c. In: Jota Efegê. *Figuras e coisas da música popular brasileira*

621. *Araci Cortes.* In: Roberto Ruiz. *Araci Cortes – Linda Flor.* Rio de Janeiro, FUNARTE, 1984

622. *Benjamin de Oliveira* caracterizado como Peri, em *O Guarani.* In: Brício de Abreu. *Esses populares tão desconhecidos.* Rio de Janeiro, F. Raposo Carneiro Editor, 1963

623. *Benjamin de Oliveira. A Careta,* Rio de Janeiro, out. 1910

624. *Benjamin de Oliveira.* FUNDACEN/Arquivo Fotográfico, RJ



621



620



622



623



Quem não conhecerá no Rio de Janeiro

BENJAMIN DE OLIVEIRA?

o primeiro emprehendedor das farças do repertorio que possue a

COMPANHIA SPINELLI

que são as seguintes:

Diabo e o Chico, Filho assassino, Irmãos Jogadores, Negro do Frade, Uma para tres, Matutas na Cidade, Collar Perdido, Punhal de Ouro, Filha do Campo, collaborada pelo mesmo e *Francisco Guimarães,* e a **Princeza Crystal,** que subiu á scena no dia 23 do passado, com grande successo.

Acham-se em ensaios uma peça em genero de drama, denominada

A Noiva do Sargento

e uma revista sobre a vida artistica de acrobatas e gymnasticos, intitulada

Scenas da vida artistica

ou **Emprezarios aventureiros**

ambas producções do mesmo autor.

624

As Artes Plásticas: Tentativa de Bibliografia

Áurea Pereira da Silva

Alguns esclarecimentos.

O levantamento da bibliografia sobre a contribuição dos artistas de origem negra no Brasil revela, entre outros aspectos, o silêncio dos historiadores quanto às origens étnicas dos artistas. As exceções estariam, grosso modo, na contemporaneidade, nos historiadores interessados pelas questões etnológicas ou pelas questões da arte nacional. Os importantes estudos realizados por Clarival do Prado Valladares, para os diferentes momentos da vida cultural brasileira, merecem destaque, seja pelo seu valor intrínseco, seja pela sua bibliografia ou iconografia.

Os tempos alteraram os parâmetros e os enfoques. Que explicação encontrar para a raridade de informação sobre os artistas negros e mulatos no século XIX? Sabemos que foram poucos. Há que se supor que os padrões culturais impostos pela Academia de Belas Artes ou por outros agentes culturais elitistas comprometeram esta participação. Para o período colonial, salvo os casos sobejamente conhecidos há também pouca informação. Nos dicionários sobre artistas e artesãos mineiros e baianos encontramos pouca referência sobre as suas origens e formação. Textos como os de Mário de Andrade continuam exceção.

Todo levantamento bibliográfico se propõe a ser o mais abrangente possível. No que se refere aos catálogos de exposição, a opção foi seletiva. Privilegiaram-se as mostras com temática afro-brasileira e se impôs uma seleção às exposições que contaram com a participação de artistas negros, que evidentemente, também comparecem nos catálogos de museus e de coleções particulares.

Obras de Referência

ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices na Bahia*. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1976.

ARTE NO BRASIL. Textos: Carlos A.C. Lemos, José Roberto Teixeira Leite, Ana Maria Jover. São Paulo, Abril Cultural, 1979.

AYALA, Walmir Félix, Coord. *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos*. Brasília, INL, 1977.

AYALA, Walmir. *Dicionário dos Pintores Brasileiros*. Rio de Janeiro, Ed. Spalla, 1987.

BRAGA, Theodoro. *Artistas Pintores no Brasil*. São Paulo, São Paulo Editora, 1942.

CAVALCANTI, Carlos (Org.). *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos*. Brasília, INL, 1973-1980.

JAKOVSKY, Anatole. *Peintres naifs. Dictionnaire des peintres naïfs du monde entier*. Basel, Basilius Presse, 1976.

MARTINS, Judith. *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 27. Rio de Janeiro, 1974 (2 vols.)

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A., 1969.

Livros

ALVES, Marieta. *Folhas mortas que ressuscitam*. Salvador, Prefeitura Municipal do Salvador, Departamento de Cultura da SMEC, 1975.

ALVES, Marieta et alii – *História das Artes na Cidade do Salvador*. Salvador, Publicação da Prefeitura Municipal do Salvador. Comemorativa do IV Centenário da Cidade, 1967.

AMARAL, Aracy A. A propósito da "Visão da Terra": constantes literárias na arte brasileira (1977). In *Arte e Meio Artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo, Nobel, 1983.

ANDRADE, Geraldo Edson de. *Aspectos da Tapeçaria Brasileira*. Rio de Janeiro, Spalla, 1977.

ANDRADE, Geraldo Edson de. *Festas brasileiras pelos pintores populares*. Rio de Janeiro, Imprita, 1980.

ANDRADE, Mário de. O. Aleijadinho. In *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1965.

ANDRADE, Mário de. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1963.

ANTÔNIO Francisco Lisboa. O Aleijadinho, Publicação nº 15 da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 1951.

ARGAN, Giulio Carlo. *Álbum Serigráfico*. Pesaro, Ed. Segnapassi, 1974.

ARTE NEGRA. (Bibliografia). São Paulo, Prefeitura do Município de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artístico – IDART, Divisão de Bibliotecas de Arte, 1980.

ARTISTAS DA ESCULTURA BRASILEIRA. S.L. Volkswagen do Brasil S.A., 1986.

BARDI, Pietro Maria. *Maria Auxiliadora da Silva*. Torino, Giulio Bolaffi, 1977.

BARDI, Pietro Maria. *Mestres, Artífices, Oficiais e Aprendizes no Brasil*. São Paulo, Banco Sudameris Brasil S.A., 1981.

BARDI, Pietro Maria. *Miguel Dutra – O poliédrico artista paulista*. (Itaú, 1810 – Piracicaba, 1875). São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1981.

BARDI, Pietro Maria. *Profile of the new brazilian art*. Rio de Janeiro, Livraria Kosmos, 1970.

BARROS, Souza. *Arte, folclore e sub-desenvolvimento*. Rio de Janeiro, MEC, 1971.

BASTIDE, Roger. A arte e as influências raciais. In: *Psicanálise do cafuné*. Curitiba, Guaíra, 1941, p. 21-27. (Coleção Caderno Azul; 2).

BASTIDE, Roger. Sur le destin de la sculpture et les arts plastiques africains au Brésil. *Colloque sur l'art Nègre*, Société Africaine de Culture, Paris, Tomo I: 409-426, 1967.

BASTIDE, Roger. The function and significance of Negro art in the life of the Brazilian people. The destiny of African sculpture and plastic arts in Brazil. *Colloquium – Function and significance of African Negro Art in the life of the people and for the people*. Paris, Éditions Présence Africaine, 1968.

BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. Record, 1970.

BAZIN, Germain. *A Arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. Record, 1983 (2 vols.).

BORBA, Filho, Hermilo e Abelardo Rodrigues. *Cerâmica popular do Nordeste*. Rio de Janeiro, MEC/Campanha de defesa do folclore brasileiro, 1969.

BOTTINEAU, Yves. *Baroque Ibérique. Espagne – Portugal, Amérique Latine*. Fribourg, Office du Livre, 1969.

BRANDÃO, Theo. *Xilogravuras populares alagoanas*. Maceió, Universidade Federal de Alagoas, 1974.

BRETAS, Rodrigo José Ferreira (texto) e Myriam Ribeiro (comentários). *Passos da Paixão*. Rio de Janeiro, Edições Alumbramento, 1984.

CAMPOFIORITO, Quirino. A pintura remanescente da colônia 1800 – 1830. In *História da Pintura Brasileira no Século XIX*. Rio de Janeiro, Edições Pinakotheke, 1983, 1º vol.

CARA, Domenico. *Strutura Grafica e Segni*. Milão, Ed. Laboratorio delle Arti, 1974.

CARISA, Iracy. *Arte negra na cultura brasileira. Máscaras africanas*. S.l., Artenova, s.d.

CELESTINO, Antônio. *Gente da Terra*. Salvador, s. ed., 1971.

CHRISTIANO Jr. *Escravos Brasileiros do Século XIX na Fotografia de Christiano Jr*. São Paulo, Ed. Ex. Libris Ltda, 1987.

COIMBRA, Silvia Rodrigues et alii. *O Reinado da Lua. Escultores Populares do Nordeste*. Rio de Janeiro, Salamandra, 1980.

COSTA PEREIRA, Carlos José da. *Artesanato e Arte Popular*. Salvador, Livraria Progresso, 1957.

COSTA PEREIRA, Carlos José da. *A Cerâmica Popular da Bahia*. Salvador, Universidade da Bahia, 1957.

CUNHA, Mariano Carneiro da. Arte Afro-Brasileira. In: *História geral da arte no Brasil*. Walter Zanini (coord.). São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, 1983, p.1974 – 1033.

CUNHA, Mariano Carneiro. *Da Senzala ao Sobrado* (arquitetura brasileira na Nigéria e na República Popular do Benin). São Paulo, Nobel, 1985.

DELIMA MEDEIROS. *Autobiografia, documentos, textos críticos, escritos inéditos, fragmentos, obras recentes*. Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro e de São Paulo e Museu de Arte da Bahia. Milão. Ed. do autor, 1977.

DEL NEGRO, Carlos. *Contribuição ao estudo da pintura mineira*. Publicação da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (20), Rio de Janeiro, 1958.

DIAS, Fernando Correa. O Movimento Barroco. In: *História da Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro, FENAME/CFC, v.2, 1973.

DUARTE, Abelardo. Arte popular negra. A escultura afro-brasileira nas Alagoas (Imagética negra). In: *Folclore Negro das Alagoas (áreas de cana-de-açúcar) – Pesquisa e interpretação*. Maceió. Departamento de Assuntos Culturais, 1974.

FIGUEIREDO, Aline. *Artes plásticas no centro-oeste*. Cuiabá, UFMT/Museu de Arte e de Cultura Popular, 1979.

FLEXOR, Maria Helena. *Oficiais Mecânicos na Cidade do Salvador*. Salvador, Prefeitura Municipal do Salvador. Departamento de Cultura, Museu da Cidade, 1974.

FREIRE, Laudelino. *Um Século de Pintura. Apontamentos para a História da Pintura no Brasil – de 1816 a 1916*. Rio de Janeiro, Tipografia Röhe, 1916.

FROTA, Lélia Coelho. *Mitopoética de 9 Artistas Brasileiros. Vida, Verdade e Obra*. Rio de Janeiro, Funarte, 1978.

FROTA, Lélia Coelho. *Promessas e Milagres no Santuário de Bom Jesus de Matozinhos*. Congonhas do Campo. Brasília, Publicação Pró-Memória, 1981.

HERSKOVITS, Melville J. Afro-American Art. *Conference on studies of Latin American art*. New York, s.e., 1945.

JAKOVSKY, Anatole. *Les proverbes vus par les peintres naïfs*. Paris, Ed. Max Fourny, 1973.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Octávio Araujo – 10 anos de pintura*. São Paulo, s.e., 1979.

LEMOS, Carlos A.C. *Alvenaria Burguesa*. São Paulo, Nobel, 1985, p. 15.

LIMA, Herman. *História da Caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1963, (4 vols.).

LODY, Raul Giovanni da Mota. *Símbolos Mágicos na Arte do Metal*. São Paulo, Arts-Gráfica Editora, 1974.

LOPES, Francisco Antonio. *História da Construção da Igreja do Carmo de Ouro Preto*. Publicações do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, MEC, nº 8, 1942.

KLINTOWITZ, Jacob. *O Construtivismo Afetivo de Emanoel Araújo*. Pref. P. M. Bardi, intr. C. P. Valladares. São Paulo, Raízes Artes Gráficas, 1983, (2ª ed.).

MACHADO, Lourival Gomes. Arquitetura e Artes Plásticas. In: HOLANDA, Sergio Buarque de, Org. *História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo, Difusão Européia do livro, 1960, t. 1, v. 2, p. 106.

MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. São Paulo, Editora da USP, Editora Perspectiva, 1969.

MARIANO FILHO, José. *Antonio Francisco Lisboa*. Rio de Janeiro, s. e., 1945.

MARIANO FILHO, José. *Estudos de Arte Brasileira*. Rio de Janeiro. s. ed., 1942.

MARIANO FILHO, José. *Os Três Chafarizes do Mestre Valentim*. Rio de Janeiro, 1943.

MATOS, Anibal. *Mestre Valentim e outros estudos*. Belo Horizonte, Ed. Apolo, 1934.

MATTOS, Waldemar. *Evolução Histórica e Cultural do Pelourinho*. Rio de Janeiro, Ed. Gráfica Barbero, 1978.

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES. *Quem é quem nas artes e nas letras do Brasil*. s. 1., Departamento Cultural e de Informações, 1966.

MORAIS, Frederico. *Da coleção – os caminhos da arte brasileira*. s. 1., edição Júlio Bogoricin Imóveis, 1986.

MORAIS, Frederico. Rubem Valentim. In: *Visão da Terra – Arte Agora*. Rio de Janeiro. Atelier de Arte Edições, 1977, p. 142-153.

MOURA, Carlos E. Marcondes de. Candomblé, Xangô, Tambor-de-Mina, Batuque, Pará e Babassuê. Bibliografia Prévia. In *Bandeira de Alairá*. São Paulo, Nobel, 1982, p. 123-191.

MOURA, Carlos E. Marcondes de. Orixás, vodus, inquices, caboclos encantados e loas. Bibliografia complementar. In *Candomblé – Desvendando Identidades*. São Paulo, EMW Editores, 1987, p. 149-168.

OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de. *Aleijadinho: Passos e Profetas*. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de. *O Santuário de Congonhas do Campo e a Arte de Aleijadinho*. Belo Horizonte, Ed. Dubolso, s.d.

OTT, Carlos. *A Escola Baiana de Pintura (1764-1850)*. São Paulo, Editor Emanoel Araújo, 1982.

OTT, Carlos. A Pintura na Bahia, 1549-1850. In: *História das*

Artes na Cidade de Salvador. Salvador, s. ed., 1967, p. 103-105.
PARDAL, Paulo. *Carrancas do São Francisco*. Rio de Janeiro, Serviço de Documentação Geral da Marinha, 1981 (2ª ed.).
PIANZOLA, Maurice. *Brésil Baroque*. Genève, Les Éditions de Bonvent, 1974.
PONTUAL, Roberto (org.). *Visão da Terra*. Rio de Janeiro. Ed. Jornal do Brasil, 1977.
PRESTON, George Nelson. *Emanoel Araujo. Afrominimalista brasileiro*. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, 1987.
QUERINO, Manoel Raymundo. *As Artes na Bahia*. Bahia, Officinas do Diário da Bahia, 1913. 2ª ed.
QUERINO, Manoel Raymundo. *Artistas Bahianos* (indicações biográficas). Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1909.
QUERINO, Manoel Raymundo. *A Raça Africana e os seus Costumes na Bahia*. Salvador, Progresso, 1946.
RAMOS, Artur. O negro na pintura, escultura e arquitetura. In: *O Negro na Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1956, cap. X, p. 138-149.
REIS JUNIOR, José Maria dos. *História da Pintura no Brasil*. São Paulo, Ed. Leia, 1944.
RODMAN, Selden. *Popular Artists of Brazil*. The Devin – Adair Company, Old Greenvich, Connecticut, 1977.
RODRIGUES, Nina. *Os Africanos no Brasil*. 4ª ed. São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1976 (Brasiliana, 9).
SAIA, Luís, *Escultura Popular Brasileira*. São Paulo, Edições Gaveta, 1944.
SANT'ANA, Nutto. *Thebas, o Escravo (lenda paulistana do século XVIII)*. São Paulo, s. ed., 1939.
SILVA, José Claudio da. *Artistas de Pernambuco*. Recife, Governo do Estado, 1982.
SMITH, Roberto C. *Congonhas do Campo*. Rio de Janeiro, Editora Agir, 1973.
TAVARES, Odorico. A escultura dos candomblés. In: *Bahia. Imagens da terra e do povo*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1951.
TRINDADE, Cônego Raimundo. *São Francisco de Assis de Ouro Preto*. Publicações da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, MEC, nº 17, 1951.
VALLADARES, Clarival do Prado. *Aspectos da Arte Religiosa no Brasil*. (Bahia, Pernambuco, Paraíba). Salvador, Odebrecht, 1981.
VALLADARES, Clarival do Prado. Emanoel Araujo. In *Visão da Terra*. Rio de Janeiro, Atelier de Arte e Edições, 1977, p. 34-45.
VALLADARES, Clarival do Prado. *Nordeste Histórico e Monumental*. Salvador. Odebrecht, 1982, (2 vols.).
VALLADARES, Clarival do Prado. On the ascendency of Africa. In: *The Brazilian Arts*. Colóquio Civilização Negra e Artes. Lagos (Nigéria), 1977.
VALLADARES, Clarival do Prado. *Origin, revelation and death of a primitive sculptor*. Publicações do Centro de Estudos Afro-Orientais. Série Estudos. Universidade da Bahia. Salvador, nº 2, 1963.
VALLADARES, Clarival do Prado. *Rio Barroco*. Rio de Janeiro, Bloch Editores, 1978, 2 vol.
VALLADARES, Clarival do Prado. *Riscadores de Milagres. (um estudo sobre arte genuína)*. Publicação da Superintendência de Difusão Cultural da Secretaria de Educação do Estado da Bahia, Rio de Janeiro, 1967.
VASCONCELLOS, Sylvio de. *Vida e Obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1979.
ZANINI, Walter (org.). *História Geral da Arte do Brasil*. São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, 1983, (2 vol.).

Artigos em Revista

ALMEIDA, Renato. Artes Plásticas Folclóricas. *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, IX (27): 99-105, maio/agosto 1970.
ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. Contribuição para o Estudo da Obra do Aleijadinho. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, 2: 255-297, 1938.
ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA. *Publicação da Diretoria do Patrimônio Histórico Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 15, 1951.
AQUINO, Flávio de. Delima. *Revista Manchete*. Rio de Janeiro, abril, 1981.
ARAUJO, Emanoel. *Galeria Revista de Arte*. São Paulo, 6: 112-115, 1987.
ÁVILA, Affonso. Pequena Iniciação do Barroco Mineiro. *Barroco*, Belo Horizonte, 7: 7-14, 1975.
BARATA, Mário. Conceito e Metodologia das Artes Populares. *Cultura*. Rio de Janeiro, 1 (3), maio-agosto, 1969.
BARATA, Mário. A escultura de origem negra no Brasil. *Arquitetura Contemporânea*. Rio de Janeiro, 9: 51-58, 1957.
BARATA, Mário. Le noir dans les arts plastiques au Brésil. *Brasil - Ministério das Relações Exteriores. La contribuition de l'Afrique à la civilisation brésilienne*. Paris, SOPIC, s. d. p. 59-73.
BARBOSA, Antônio da Cunha. As Artes Plásticas no Brasil em geral e no Rio de Janeiro em particular. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, 61: 103 ss, 1898.
BATISTA, Nair. Pintores do Rio de Janeiro Colonial (notas bibliográficas), *Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, 3: 103-121, 1939.
BATISTA, Nair. Valentim da Fonseca e Silva. *Revista do Patrimônio Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, 4: 271-329, 1940.
BRAGA, Rubem. Três primitivos (Cardosinho, José Antonio da Silva e Heitor dos Prazeres). *Cadernos de Cultura*, 63.
COSTA, Lúcio. Antonio Francisco Lisboa. *Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, 18: 75-82, 1978.
COSTA, Lúcio. Entrevista de Lúcio Costa sobre Aleijadinho. *Gávea*. Rio de Janeiro, 3: 32-59, junho, 1986.
COSTA, Lúcio. Risco original de Antonio Francisco Lisboa. *Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, 17: 239-242, 1969.
COSTA, Lygia Martins. Inovação de Antonio Francisco Lisboa na estruturação arquitetônica dos retábulos. *Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, 18: 223-227.
CROWLEY, Daniel e Ross, Doranh. The Bahian market in African – Influenced art. *African Arts*. Los Angeles, XV (1): 56-68, nov., 1981.
DIAS, Fernando Correia. Para uma Sociologia do Barroco Mineiro, *Barroco*. Belo Horizonte, 1: 63-74, 1969.
DUQUE-ESTRADA, Gonzaga. Mestre Valentim. *Kosmos*. Rio de Janeiro, 2 (3), março, 1905.
FERREZ, Gilberto. As primeiras telas paisagísticas da cidade. *Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, 17: 219-238, 1969.
FRANCO, Afonso Arinos de Melo. O primeiro depoimento estrangeiro sobre Aleijadinho. *Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, 3: 173-178, 1939.
FREYRE, Gilberto. Aspectos da influência africana no Brasil. *Cultura*. Brasília, 23: 6-19, 1976.
FROTA, Lélia Coelho. Júlio Martins da Silva, um artista do morro União. *Cultura*. Rio de Janeiro, 1, 1971.
FROTA, Lélia Coelho. Pintura de Maria Auxiliadora. *Colóquio Artes*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 13, 1973.
GRAVATÁ, Hélio. Bibliografia sobre Antonio Francisco Lisboa, O Aleijadinho. *Barroco*. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2: 37-155, 1970.
GRAVATÁ, Hélio. Suplemento à bibliografia sobre Antônio Francisco Lisboa. *Barroco*. Belo Horizonte, 3: 49-54, 1971.
LAWAL, Babatunde. A Arte pela vida: a vida pela Arte. *Afro-Ásia*, Salvador, 14: 41-58, 1983.
LEITE, José Roberto Teixeira. Agnaldo e a escultura afro-americana, *GAM*. Rio de Janeiro, 5: 16-17, 1967.
LEVY, Hannah. A pintura colonial do Rio de Janeiro. *Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, 6: 7-78, 1942.
LODY, Raul. Arte Africana no Museu Nacional de Belas Artes: um trabalho de base antropológica. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, Departamento Técnico e de Educação do MNBA, 1982.
MARTINS, Judite. Apontamentos para a bibliografia referente a Antônio Francisco Lisboa. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, 3: 179-205, 1939.
MEIRELES, Cecília. Aspectos da Cerâmica Popular. *Folclore*. São Paulo, 1, 1953.
MIGUEZ, Renato. Ceramistas populares de Pernambuco. *Revista Brasileira do Folclore*. Rio de Janeiro, ano X, 28, set/dez., 1970.
OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de. Escultura Colonial Brasileira: um estudo preliminar. *Barroco*. Belo Horizonte, 13: 7-32, 1984/1985.
OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de. A obra de Ajeijadinho em Congonhas. *Revista do Concelho Estadual de Cultura de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n.º especial: 7-32, 1983.
OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de. Os Passos do Aleijadinho em Congonhas do Campo – evolução histórica e análise crítica. *Barroco*, Belo Horizonte, 4: 35-55, 1973.
OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de. A pintura de perspectiva em Minas Gerais. *Barroco*. Belo Horizonte, 10: 27-37, 1978/79.
OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de. A pintura de perspectiva em Minas Colonial – ciclo rococó. *Barroco*. Belo Horizonte, 12: 171-180, 1982/83.
PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Iconografia brasileira. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, 19: 369-375, 1856.
PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Memória sobre a antiga escola fluminense de pintura. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, 3, 1841.
RAMOS, Artur. Arte negra no Brasil. *Cultura*. Rio de Janeiro, 1 (2): 189-212, jan/abril, 1949.
RESENDE, Clarice. Negros, acadêmicos e brasileiros. *Arte Hoje*. São Paulo, 11: 20-23, 1978.
RODRIGUES, Nina. As Belas Artes nos colonos pretos do Brasil. *Kosmos*. Rio de Janeiro, 1 agosto 1904.
SANTOS, Francisco Marques dos. O ambiente artístico fluminense à chegada da Missão Francesa em 1816. *Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, 5, 1941.
SANTOS, Francisco Marques dos. Artistas do Rio Colonial. *Anais do III Congresso de História Nacional*, Vol. VIII, I.H.G.B., Rio de Janeiro, 1942
SANTOS, Francisco Marques dos. Artistas do Rio de Janeiro Colonial. *Estudos Brasileiros*, Rio de Janeiro, I (3): 5-36, 1938.
SANTOS, Juana Elvein. Arte sacra afro-brasileira. In: O ethos negro no contexto brasileiro. *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis, 71 (9): 7-12, nov. 1977.
SARMENTO, Terezinha de Moraes. Breve relato sobre a Igreja do Carmo. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, 15: 241-266, 1965.
SEMANAS AFRO-BRASILEIRAS. Exposições Arte-Negro-Brasileira. *Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis, ano 71, LXXI (9): 15-24, nov., 1977.
SILVA, Antônio Vieira da. Reflexos da Cultura iorubá na arte e nos artistas brasileiros. *Afro-Ásia*. Salvador, 14: 174-187, dez., 1983.
SILVA, M. Paranhos da. Amulettes afro-brésiliennes. *Bull. de la société Suisse des Américanistes*. Genève, 11 (20): 6-15, 1960.
SILVA-NIGRA, Dom Clemente Mariano. Artistas Coloniais Mineiros. *Revista de História*. São Paulo, ano 2, n.º 6: 411-419, abril-junho, 1951
SUASSUNA, Ariano. A arte popular no Brasil. *Revista Brasileira de Cultura*. Rio de Janeiro, n.º 2, Ano III: 37-43, out/dez., 1969.
TAVARES, Odorico e VERGER, Pierre. A escultura afro-brasileira na Bahia. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 13 abril, 1951.
TELLES, Augusto C. da Silva. Alguns aspectos da arquitetura na segunda metade do século XVIII no Brasil. *Barroco*. Belo Horizonte, 6: 7-20, 1974.
TELLES, Augusto C. da Silva. A obra de talha em Minas Gerais. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, 5: 7-19, 1968.
VALENTIM, Rubem. Depoimento. *GAM*. Rio de Janiero, 5: 23-26, abr., 1967.
VALLADARES, Clarival do Prado. Agnaldo Manoel dos Santos: Origem e revelação de um escultor primitivo. *Afro-Ásia*. Salvador, 14: 22-39, dez., 1983.
VALLADARES, Clarival do Prado. Aspectos da iconografia afro-brasileira. *Cultura*. Brasília, 6 (23): 64-77, out/dez., 1976.
VALLADARES, Clarival do Prado. A defasagem africana. *Cadernos Brasileiros*. Rio de Janeiro, ano VIII (4): 3-13, 1966.
VALLADARES, Clarival do Prado. De Mestre Valentim a Affonso e Reidy. *Cadernos Brasileiros*. Rio de Janeiro, ano VII (1): 60-73, 1965.
VALLADARES, Clarival do Prado. Gastão Manoel Henrique. *Cadernos Brasileiros*. Rio de Janeiro, ano V (4): 65-68. 1964.
VALLADARES, Clarival do Prado. Hélio de Oliveira, o gravador de peixes. *Cadernos Brasileiros*. Rio de Janeiro, ano V (3): 75-80, 1963.
VALLADARES, Clarival do Prado. A iconografia africana no Brasil. *Revista Brasileira de Cultura*. Rio de Janeiro, I (1): 37-48, set., 1969.
VALLADARES, Clarival do Prado. O negro brasileiro nas artes plásticas. *Cadernos Brasileiros*. Rio de Janeiro, ano X (47): 97-109, 1966.
VALLADARES, Clarival do Prado. Notícia sobre o barroco

do Rio de Janeiro. *Cultura*. Brasília, ano 8 (28): 14-21, jan./jun., 1978.
VALLADARES, Clarival do Prado. Primitivos Genuínos e Arcaicos. *Cadernos Brasileiros*. Rio de Janeiro, ano VIII (2): 40-48, 1966.
VASCONCELOS, Salomão de. Ofícios Mecânicos em Vila Rica durante o século XVIII. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, (4): 331-360, 1940.
VASCONCELOS, Sylvio. Antonio Francisco Lisboa y la nacionalidad. *Boletim del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Fac. de Arquitetura y Urbanismo, Univ. Central de Venezuela, Caracas, 15: 9-28, 1973.
VIANNA, Marfa Barbosa. O negro no Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, VIII: 82-99, 1947.

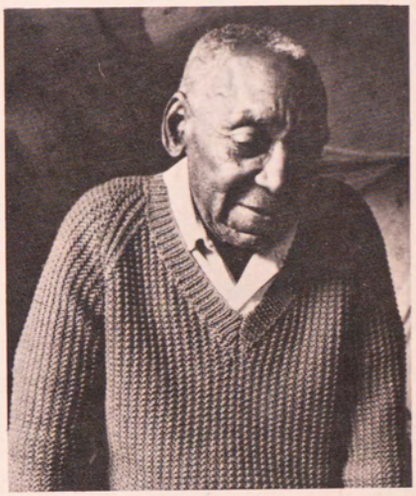
Catálogos. Exposições

ALEIJADINHO. Texto de Lúcio Costa. Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro, Embratur, 26 abril a 26 maio, 1978.
ALVARENGA, Oneyda. Catálogo ilustrado do Museu Folclórico. São Paulo, Discoteca Pública Municipal, 1950.
AMARAL, A. Aracy. O desenho jovem nos anos 40. Pinacoteca do Estado, São Paulo, 11 nov., 1976.
ANTONIO BANDEIRA. Apr. Roberto Pontual. Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro, 20 out. a 30 dez., s.d.
ANTONIO BANDEIRA. Apr. Sérgio Milliet. Museu de Arte de São Paulo, 1953.
ANTONIO BANDEIRA. Exposição retrospectiva póstuma. Secretaria de Cultura do Estado do Ceará. Fortaleza, 1967.
ANTONIO BANDEIRA. Sala especial na II Bienal Nacional de Artes Plásticas. Texto de Clarival do Prado Valladares. Salvador, 1968. Publicado na Revista GAM, n.º 17, 1968.
ANTONIO MAIA. Pinturas recentes. Escritório de Arte da Bahia. Salvador, 30 set. a 10 out., 1986.
ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA. Milão, Genebra, Berna e Barcelona, 1970/71.
ARTE NO BRASIL. Museu de Arte de São Paulo, s.d.
ARTE no Maranhão uma visão de 100 anos. São Luís, Secretaria da Cultura do Maranhão, 1985.
ARTE POPULAR BRASILEIRA. Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro, 6 julho a 22 agosto., 1976.
ARTISTAS E ARTIFÍCES DO BRASIL. Séculos XVI, XVII e XVIII. Museu de Arte de São Paulo, nov., 1977.
ARTISTAS CONTEMPORÂNEOS DA BAHIA. Museu de Arte Contemporânea da USP. São Paulo, 1983.
AUTO-RETRATO DENTRO DA JAULA. MIGLIANI. Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Subsecretaria de Cultura, Secretaria de Educação e Cultura, 1987.
BARRETO. GEOMETRIA NÃO TRADICIONAL. Espaço 1030 Galeria de Artes. São Paulo, ag., set., 1986.
BARRETO. PAINTINGS. Cayman Gallery. New York, 1982.
BATISTA Marta Rossetti e Yone Soares de Lima. Coleção Mário de Andrade. Artes Plásticas. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 1984.
XVI BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. Projetos para amanhã – Genilson Soares (instalação – heliografias, xerografias), out/dez., 1981.
BRASIL: ARTE POPULAR HOJE. Conceituação e coordenação e curadoria: Lélia Coelho Frota. Catálogo da Exposição Itinerante de Arte Popular Brasileira da Secretaria de Divulgação e Intercâmbio Cultural do Ministério da Cultura. s.l., s.d.
BRÉSIL ART POPULAIR CONTEMPORAIN. Curadoria Lélia Coelho Frota. Grand Palais, Paris, 4 abril a 18 maio, 1987.
CAMPANHA DE DEFESA DO FOLCLORE BRASILEIRO. Exposição de artesanato religioso afro-brasileiro. Rio de Janeiro, 1977.
A CASA DA FLOR. Gabriel Joaquim dos Santos. Texto, pesquisa, fotografias de Amélia Zaluar. Solar Grandjean de Montigny. Rio de Janeiro, 4 a 22 nov., 1986.
CAVALLARI, Lino. Waldomiro de Deus Souza. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, dez., 1973.
150 ANOS DE PINTURA NA BAHIA. Texto de Valentin Calderon, apr. Renato Ferraz. Museu de Arte Moderna da Bahia. Salvador, s.d.
50 ANOS DE PAISAGEM BRASILEIRA. Museu de Arte Moderna. São Paulo, 1956.
COLEÇÃO GILBERTO CHATEAUBRIAND. Retrato e Auto-Retrato da Arte Brasileira. Texto de Frederico Morais. Museu de Arte Moderna. São Paulo, maio-junho, 1984.
COSME MARTINS. Museu Artístico e Histórico do Maranhão. São Luis, 1985.
DELIMA, Apr. Toni Toniato. Número. Roma, 3 a 16 fev., 1965.
DELIMA MEDEIROS, Delta, Azul/Verde/Azul. Um homem, um artista, uma cobra. Fundação Cultural do Distrito Federal. Brasília, DF, 11 a 28 de junho, 1987.
DO MODERNISMO À BIENAL. Textos de Marta B. Rossetti, Fábio Magalhães e Radha Abramo. Museu de Arte Moderna. São Paulo, 1982.
EDIVAL RAMOSA. Esculturas, desenhos, colagens. Apr. Jayme Maurício. Galeria Arte Global. São Paulo, 8 a 25 out., 1974.
EDIVAL RAMOSA. Petite Galerie. Rio de Janeiro, nov., 1971.
EDIVAL RAMOSA. Texto de Emanuel Von Lauenstein Massarani. Petite Galerie. Rio de Janeiro, 1 a 12 out., 1985.
EDIVAL RAMOSA. Texto de Olívio Tavares de Araujo. Skultura Galeria de Arte. São Paulo, 11 a 25 de junho, 1985.
EMANOEL ARAUJO. Esculturas. Galeria Cesar Aché. Rio de Janeiro, 27 nov. a 23 dez., 1984.
EMANOEL ARAUJO. Esculturas. Relevos. Skultura Galeria de Arte. São Paulo, 29 set. a 13 out., 1987.
EMMANUEL ZAMOR. Texto de Lisetta Levi. Museu de Arte de São Paulo. 19 set. a 6 out., 1985.
EXPOSIÇÃO DE ARTE SACRA. Retrospectiva Brasileira. XXXVI Congresso Eucarístico Internacional. Rio de Janeiro, 1955.
EXPOSIÇÃO DO CENTENÁRIO DE FUNDAÇÃO DA ESCOLA DE BELAS ARTES da Universidade Federal da Bahia. Salvador, s.d.
EX-VOTOS DO NORDESTE. Coleção Giuseppe Baccaro. Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro, 22 jul. a 8 ag., 1965.
GENTE DA TERRA. Paço das Artes. São Paulo, 1980.
GERAÇÃO 70. Primeira Mostra. Museu de Arte da Bahia. Fundação Cultural do Estado da Bahia. Salvador, 26 jul., 1985.
GERVANE DE PAULA. Galeria Macunaíma. Rio de Janeiro, 19 jul. a 9 ag., 1985.
GERVANE DE PAULA. Museu de Arte e de Cultura Popular. Universidade Federal de Mato Grosso. Cuiabá, 9 a 23 julho, 1987.
GERVANE DE PAULA (e Adir Sodré). Pinturas e Desenhos. Apr. Aline Figueiredo. Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT. Cuiabá, nov., 1982.
HEITOR DOS PRAZERES. Pintura. Texto de Carlos Cavalcanti. Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro, 6 abril, 1961.
HEITOR DOS PRAZERES. Textos de Carlos Cavalcanti, Vera Pacheco, Clarival do Prado Valladares, etc. Art Galeria. São Paulo, 16 a 31 ag., 1967.
IVALD GRANATO. Art Performance. São Paulo, S.C.P., s.d.
IVALD GRANATO. Elementos. São Paulo, s.d.
IVALD GRANATO. Pinturas. Apr. João M. Sattamini. Subdistrito Comercial de Arte. São Paulo, 15 abr. a 10 maio, 1986.
IVALD GRANATO. 77 - A pluralidade dos exercícios. Apr. Mário Schenberg. Texto de Carlos Von Schmidt. Galeria Arte Global. São Paulo, 4 a 21 out., 1977.
JACOVSKY, Anatole (apresentação de) - Waldomiro de Deus Souza. Galerie Antoinette. Paris, 23 set., 1969.
JAMISON PEDRA. Pinturas recentes. Escritório de Artes da Bahia. Salvador, 1987.
JOSÉ BARBOSA. Aquarelas. Óleos. Esculturas. Artespaço, Recife, julho, 1987 e Montesanti Galeria, São Paulo, julho, 1987.
JOSÉ BARBOSA. Entalhes. Aquarelas. Galeria Bonino. Rio de Janeiro, 11 a 29 dez., 1984.
JOSÉ BARBOSA. 15 Aquarelas e 14 Talhas. Apr. Renato M. Gouveia. Textos de João Câmara, R. Pontual, Adão Pinheiro e Montez Magno. Renato Magalhães Gouvêa - Escritório de Arte. São Paulo, 28 abril, 1981.
JOSÉ CLÁUDIO. Pinturas. Apr. Frederico de Morais. Galeria de Arte. Recife, 12 a 30 set. 1985.
JOSÉ PAIXÃO. Gravuras e Matrizes. Galeria de Arte BANERJ. Rio de Janeiro, 13 maio a 6 junho, 1981.
JÚLIO MARTINS DA SILVA. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, 1975.
JUSTINO MARINHO. Desenhos. Dom Camilo Galeria de Arte. Salvador, 21 março a 5 abril, s.d.
KLINTOWITZ, Jacob - EMANOEL Araujo - Construtivismo Afetivo - Raízes - 1ª edição, 1981.
KLINTOWITZ, Jacob. Octávio Araujo - o desenho e o feminino. s.l., Laborgraf., 1981.
LIZAR. Espaço de Artes Almeida Barone. São Paulo, 1987.
LIZAR. Pinturas. Desenhos e esculturas. Itaú Galeria Exposição. São Paulo, 28 maio a 11 julho, 1982.
LODY, Raul. Coleção de Arte Africana do Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, 1983.
MARIA ADAIR. A grande trama. Época Galeria de Arte. Salvador, 30 out. a 14 nov., 1986.
MARIA ADAIR. Museu de Arte da Bahia. Salvador, 1984.
MARINO, João et alii. Tradição e ruptura. Síntese de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo, Fundação Bienal, 1984.
MIGUEL DOS SANTOS. Esculturas. Pinturas. Desenhos. Textos de Pietro Maria Bardi, Frederico Morais, A. Suassuna, R. Pontual, W. Ayala e Clarival do P. Valladares. Ranulpho Galeria de Arte, São Paulo, s.d.
MIGUEL DOS SANTOS. Pintura e cerâmica. José Duarte de Aguiar, Ricardo Camargo. São Paulo, set., 1987.
MIGUEL DOS SANTOS. Pintura e Cerâmica. Apr. Ariano Suassuna e Walmir Ayala. Galeria Casa de Olinda, 17 nov. a 9 dez., 1973.
MODERNIDADE. ART BRÉSILIEN DU 20e SIECLE. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 10 dez., 1987 a 14 fev., 1988. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 6 abril a 8 maio, 1988.
MORAIS, Frederico. Brasil/Cuiabá: Pintura cabocla. Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro, 27 jan. a 22 março, 1981.
MUSEU AFRO-BRASILEIRO. Textos de Luiz Fernando Macedo Costa e Yeda Pessoa de Castro. Universidade Federal da Bahia. Salvador. Patrocínio Cultural Norberto Odebrecht, 1983.
MUSEU DE ARTE DA BAHIA. Salvador, Desenbanco, Fundação Roberto Marinho, s.d.
MUSEU DE ARTE SACRA DE SÃO PAULO. Textos de Carlos A.C. Lemos, João Marino, José Geraldo Nogueira Moutinho. São Paulo, Banco Safra, 1983.
MUSEU DE ARTE SACRA SÃO CRISTÓVÃO. Sergipe – Gráfica do Senado Federal, 1984.
MUSEU DA INCONFIDÊNCIA. Rio de Janeiro, Funarte, 1984.
MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Texto Edson Motta. Rio de Janeiro. Funarte, 1979.
OCTÁVIO ARAUJO 20 ANOS DEPOIS. Museu de Arte de São Paulo. Depoimento do Artista. São Paulo, out., 1972.
PAINÉIS. Artespaço Galeria de Arte. Recife, 27 nov. a 10 dez., 1986.
PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Textos de Fábio Magalhães e Aracy A. Amaral (org.) Rio de Janeiro, Funarte, 1982.
PONTUAL, Roberto. Arte Brasil Hoje 50 anos depois. São Paulo, Collectio, 1973.
PONTUAL, Roberto. *Arte Brasileira Contemporânea - coleção Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro, Ed. Jornal do Brasil, 1976.
PONTUAL, Roberto. Emanoel Araujo: armar a gravura. Galeria Bonino. Rio de Janeiro, 1972.
PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos. Arte Brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro, Editora JB, 1987.
PRESTON, George Nelson - Emanoel Araujo Afrominimalista Brasileiro. Best. Sr, 1987.
1º FESTIVAL MONDIAL DES ARTS NÈGRES: Artistes brésiliens à l'Exposition d'art Contemporain. Texto de Clarival do Prado Valladares. Dakar, 1966.
ROTAS E PERSPECTIVAS. Anarte Galeria. Salvador, 1988.
RUBEM VALENTIM. Mito e Magia. Textos de Hugo Auler, Francisco Bittencourt, Frederico Morais, Theon Spanudis, Alberto Beuttenmuller e depoimento do próprio artista. Fundação Cultural do Distrito Federal, Galeria "A" e "B". Brasília, 31 maio a 25 junho, 1978.
RUBEM VALENTIM. Pinturas. Texto de Mário Pedrosa. Galeria Bonino. Rio de Janeiro, 18 julho a 5 agosto, 1967.
RUBEM VALENTIM. 31 Objetos emblemáticos e relevos emblemas. Textos de Flávio de Aquino, Giulio Carlo Argan, Hugo Auler, Mário Pedrosa, Theon Spanudis, Umbro Apollonio. Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro, nov. 1970.
RUBEM VALENTIM. Variações Meta-Sígnicas Visuais de Rubem Valentim. Apr. Aline Figueiredo. Fundação Cultural do Distrito Federal. Brasília, 28 abril a 18 maio, 1980.
SANTEIROS. IMAGINÁRIOS. Paço das Artes. São Paulo, agosto, 1977.
SUASSUNA, Ariano. A talha de José Barbosa. Galeria Goeldi. Rio de Janeiro, 1965.
VALLADARES, Clarival do Prado. Arte Genuína Brasileira. III Trienal de Arte. Insita-Bratislawa, nov., 1972.
VALLADARES, Clarival do Prado. Ex-votos brasileiros. Galeria Del Naviglio, Milão, 1972.
VALLADARES, Clarival do Prado. Galeria Abbott - primeira Pinacoteca da Bahia. Bahia. Publicação do Museu do Estado, 1951.
VALLADARES, Clarival do Prado (texto e coord.) The impact of African Culture on Brazil. Lagos (Nigéria), II FESTAG. Ministério das Relações Exteriores e do Ministério de Educação e Cultura. 11 jan. a 12 fev., 1977.
WALDOMIRO DE DEUS. Apr. Olney Krüse. Salão Ouro do Eron Brasília Hotel. Brasília, 12 a 23 set., 1979.
WALDOMIRO DE DEUS. Apr. Theon Spanudis. Blue Life Galeria de Arte. São Paulo, 24 junho a 25 julho, 1986.
WALDOMIRO DE DEUS. Críticas - Textos de Olney Krüse, Aracy A. Amaral, Los Luyten, Jorge Amado, Mario Schenberg, Orlando Villas Boas, Enock Sacramento. Apoio Cultural Blue Life. São Paulo, s.d.
WALDOMIRO DE DEUS. Texto de Aracy A. Amaral. Prefeitura Municipal de Jacarei, fev., 1981.
ZANINI, Walter. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. São Paulo. Museu de Arte Contemporânea, 1973 (cat. geral das obras).

Raízes Artes Gráfica imprimiu
7.000 cópias deste livro
na primavera de 1988.



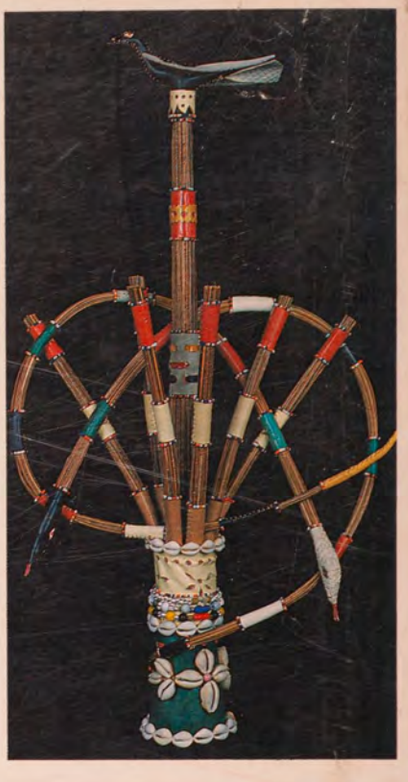























CASA
DA
FLÔR
1923

















A Mão Afro-Brasileira

