

A EMERGÊNCIA DO SISTEMA DAS ARTES NO MUNDO COLONIAL: DO MECENAS AO MERCADO

Yacy-Ara Froner

Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo
Professora do Curso de Conservação-Restauração de Bens Culturais Móveis
Pesquisadora do PPGA e MACPS da UFMG
froner@ufmg.br

Resumo: Os estudos relacionados à produção artística inserida no contexto de mercado na Era Moderna podem ser construídos a partir do conceito de Cultura Material e através das análises da *estrutura das trocas simbólicas*, onde o valor construído ao redor do objeto pressupõe mecanismos de fruição, exposição, aquisição e elaboração a partir de uma teoria crítica historicamente situada. De que forma o objeto artístico circulou na Metrópole? Como esta circulação se estabeleceu na Colônia? Quais são os critérios para a atribuição do mérito artístico e do valor monetário agregado a ele? Como estas questões podem ser percebidas no contexto da Era Moderna no mundo colonial português? Estas são as questões propostas neste artigo.

Palavras-chave: arte colonial, mercantilismo, trânsito, era moderna, Brasil-Portugal.

A Era Moderna é compreendida para a História Econômica como o período que se estabelece a partir do Renascimento, marcado pelas navegações e pelo modo de produção mercantilista. Neste sistema, a circulação do objeto artístico cumpre várias funções:

- Cultural, marcado pela expansão das imagens que reforçam o colonialismo e a visão ocidental europeia de mundo, incluindo devocional;
- Econômica, gestada a partir dos recursos exploratórios e da fixação de artífices, arquitetos e engenheiros nas colônias.

Contudo, o sistema os absorve rege outra ordenação de valor. Assim, os objetos artísticos são adquiridos, colecionados, expostos, estudados; o significado do visível e do invisível desses objetos é colocado a partir do confronto de significados; a gênese deste significado – a necessidade de comunicar – se perpetua na compreensão das relações entre o culto e as coleções; os monumentos e a sociedade. Quanto mais visível e reconhecido, maior é seu valor no meio econômico e social. No entanto, esses valores não são fixados, mas alterados pelas camadas do tempo.

Cada período da história se relacionou de maneira distinta com os objetos que produziu, com as construções que ergueu ou com as obras de arte que elaborou. É, no entanto, na segunda metade do século XV que começam a surgir na Europa novas atitudes mentais no que diz respeito às coleções. O desenvolvimento do colecionismo foi uma consequência direta da prosperidade econômica e das transformações sociais oriundas da riqueza acumulada. Além do volume de ofertas, devido ao trânsito de obras por toda Europa e da demanda dos novos e dos velhos poderosos, a especulação em torno do comércio das artes atinge diversos setores da economia. Uma rede de *marchands*, guardas, construtores, operários, artífices, inventaristas e produtores de arte aquecem este sistema. Diante das questões imanentes do paradigma estético e histórico, há de se perguntar sobre os paradigmas econômicos. Como o valor financeiro é então colado nos objetos artísticos? De que forma a cultura material, fluída e sensível, ocupa a esfera econômica dessa sociedade?

Nesse período, enquanto as coleções de pinturas e obras mestras incentivaram a construção de galerias; os artefatos arqueológicos compunham a sala de antiguidades dos palácios. O *studio* de leitura abrigava coleções encomendadas para homenagear os homens ilustres contemporâneos e antigos, representantes das letras, das artes e das ciências. Essas salas foram os embriões da tradição dos Museus.

Na organização do sistema das hastas públicas, um dos momentos mais importantes é o que vê o aparecimento do catálogo dos objetos que serão postos à venda. A primeira obra deste gênero foi publicada na Holanda em 1616. Ela testemunha a existência de um público suficientemente numeroso que se interessa por peças de coleção e que só as pode obter comprando em hasta pública, primeiro local e depois internacional (POMIAN, 1984, p.80).

Dessa relação de poder e riqueza, é que a figura do mecenas – burguês, nobre ou religioso – emerge. Não há como pensar em Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475-1564) sem seu vínculo pessoal com Giuliano della Rovere (1443-1513), o Papa Júlio II, ou com Lourenço di Medici (1449-1492). Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669), *sem lembrar-se da Companhia do Capitão Frans Banning Cocq*; ou Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), sem o mecenato de Luiz XIV (1638 a 1715). Não há como discorrer sobre *Diego Rodrigues da Silva y Velázquez (1599-1666)* e Francisco José de *Goya y Lucientes (1746-1828)*, sem associá-los à corte espanhola de Filipe IV (1605-1665) e Carlos III (1716-1788). Entre o século XV e XVIII, a arte permanece atrelada aos desejos do encomendante: a autonomia do artista é relativa, vinculada, tradicionalmente ao tema solicitado, ao espaço indicado e ao programa ideológico proposto.

Sob o espírito de Andréa Palladio (1518-1580), e de sua obra basilar *Quattro libri dell'architettura*, a simetria e a hierarquia das ordens, aliadas ao profundo conhecimento do vocabulário greco-romano, definem todo um léxico arquitetônico. Ao contrário de Giorgio Vasari (1511-1574), arquiteto historiador, e Bartolomeo Ammanati (1511-1591), arquiteto escultor, Palladio segue a tradição do humanista e pensador Leon Battista Alberti (1401-1472). Como seu mestre, sustenta que a arquitetura deveria reger-se pela razão e seguir as regras fundamentais, procurando o significado cósmico das proporções aritméticas. Durante a União Ibérica (1580-1640), são esses princípios estéticos divulgados nos territórios portugueses e espanhóis.

Nos países ibéricos, a riqueza acumulada da exploração das colônias impulsiona as artes, e obras teóricas como a de Sebastião Serlio, *L'Architettura* (1540) reforçam o rigor e as proporções fundamentadas nos manuais renascentistas. As instruções de Filipe II (1479-1598) a Juan de Herrera (1530-1597), arquiteto real, são claras, compactuadas com o espírito renascentista: “simplicidade da forma, severidade no todo, nobreza sem arrogância, majestade sem ostentação”. Não é banal a crítica de Filipe II aos Jerônimos em 1580, pois a manutenção do vocabulário gótico final no território português parece contrastar aos princípios estruturais albertinianos. É por meio da obra de Jacopo Barozzi Vignola (1507-1573), *Regole delli cinque ordini* (1562), que as ordens primeiras – agustinianas, franciscanas, dominicanas, beneditinas, mercedárias e jesuíticas – vão dialogar, tanto nas metrópoles quanto nas colônias.

A Aula de Arquitetura do Paço – aula espanhola criada em 1583 após o regresso do rei espanhol regente de Portugal (1580-1640) de Lisboa – proporciona uma alteração drástica na cultura arquitetônica portuguesa: por meio da divulgação da obra *Três Lugares de Aprender Architectura*, de 1594, a formação teórica apoiada em disciplinas e métodos da arquitetura militar torna-se fundamental para o estabelecimento dos prédios públicos, religiosos e nas fortalezas militares do Império Colonial Ibérico, do qual, a colônia brasileira faria parte nesse momento.

O contexto Português

Na primeira metade dos setecentos, Portugal permanece atrelado à dinastia dos Habsburgos sob a regência de Filipe IV, cujo vocabulário estético vincula-se aos cânones renascentistas. A coroa portuguesa, recuperada com a casa de Bragança, irá iniciar-se apenas com D. João IV (1640-1656). Se a Holanda, Flandres, Espanha, França e Alemanha já haviam assimilado o vocabulário plástico do Barroco - que se inicia na Itália com Caravaggio (1571-1610), Borromini (1599-1667) e Bernini (1598-1680) -, Portugal, nesse período, ainda mantém o vocabulário estilístico anterior, maneirista e com resíduos do gótico final. Vários autores afirmam que nessa fase a arquitetura portuguesa apenas é contaminada pelo repertório decorativo do Barroco introduzido em construções antigas.

Não é fácil gostar da arquitetura barroca. É preciso andar muito pelos edifícios, olhar bem para eles, senti-los com os olhos e as emoções, conhecer e perceber a mentalidade e o gosto que levaram os arquitetos e seus encomendantes e clientes a preferirem uma planta oval a uma retangular, a entrelaçarem planos em vez de os separarem, a escolherem uma parede curva em lugar de uma plana, um frontão quebrado em vez de um inteiro, uma coluna torsa em vez de uma cilíndrica, uma arquitrave serpentinada em vez de uma direita (PEREIRA, 1995, p.54).

Não existem limites temporais precisos que demarcam a assimilação do vocabulário barroco português, pois, tanto na arquitetura quanto na pintura e na escultura, modelos remanescentes das tradições anteriores ou a ingerência do vocabulário posterior Neoclássico dependem da escolha programática dos encomendantes

e das escolhas plásticas dos executores. Assim, mais do que compartimentos estanques formais e temporais, é preciso compreender a longa duração dos estilos. Além dessas questões, a historiografia da arte barroca em Portugal é recente, fomentada pelos estudos de Robert Smith (1912-1975) e Germain Bazin (1901-1990) no início do séc. XX, considerando que estudos relacionados ao Barroco foram depreciados em Portugal: “do lado português, o silêncio, parcialmente explicado pela carga cultural negativa do Barroco...” (PEREIRA, 1995, p.33).

Há pouco mais de vinte anos, Brasil e Portugal têm procurado fortalecer estudos complementares relacionados ao universo artístico colonial. Do primeiro Colóquio Luso-Brasileiro de 1990, em Évora, ao último em 2011, em Belém, novas pesquisas têm sido suscitadas. Contudo, a periodização proposta por esses autores auxiliam na compreensão dos liames portugueses e sua influência no contexto colonial, posterior à regência espanhola.

A expansão ultramarina promoveu o intercâmbio de mercadorias, a assimilação de mão de obra local e a fusão de elementos estéticos de distintas culturas ao vocabulário predominante ocidental. Questões de trânsito e contaminação demandam estudos relacionados à História da Arte Técnica – incluindo análise de matéria prima e tecnologia de construção -, bem como formação e intercâmbio de mão de obra.

Negros, mulatos, brancos marginais... o universo da criação artística no terreno colonial brasileiro

No contexto brasileiro, a produção artística devocional foi orientada a partir da encomenda de reinóis, bispados e irmandades. Produzidos por oficiais mecânicos de origem portuguesa, estes eram ao mesmo tempo indispensáveis ao desenvolvimento urbano e depreciados pelos códigos de nobreza.

Os 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 derrubações, os edifícios ruidosos e se determinam quase todas as dúvidas das propriedades e com seu parecer se dão as sentenças o que muito importante para o povo e para os ofícios é necessário elegerem-se os oficiais experimentados afazendados e da sã consciência e que sejam nos ofícios muito expertos (LANGHANS, 1943, p.243).

44

Reunidos sob a égide de um regime corporativo, essa classe de trabalhadores se organiza a partir de uma estrutura hierárquica, através de uma relação de superioridade e subordinação entre seus membros, obtendo por meio dessa união, um espaço possível na sociedade formada sob as bases do *Antigo Regime*. De acordo com os relatos iniciais, os primeiros colonizadores e donatários trouxeram consigo mestres de vários ofícios, entre eles carpinteiros, marceneiros e entalhadores, provenientes de regiões dos arcebispados de Braga e Lisboa, além dos bispados do Porto, Évora, Coimbra, Lamêgo e Angra, atraídos pela possibilidade de trabalho.

A partir do fenômeno da urbanização da Colônia, os oficiais mecânicos tornam-se indispensáveis enquanto mão-de-obra qualificada, sendo fundamentais à execução dos serviços básicos necessários à estruturação das vilas e cidades.

Em um primeiro momento, o regime corporativo, característico na organização dessas profissões em Portugal, não encontra um espaço propício nas áreas recém-formadas - as relações entre mestres, oficiais e aprendizes não admitem um aparato legal para se desenvolver plenamente -, sendo que, apenas as formas contratuais e obrigações de ajustes de serviço permanecem como dispositivo legal de controle laboral. Paulatinamente, com o crescimento urbano e a complexidade das relações sociais e da economia de mercado, os mecanismos corporativistas começam a ser aplicados, nos mecanismos de burocracia estatal, como forma de controle e regulamentação profissional. Desse modo, a corporação, enquanto forma de organização dos oficiais mecânicos, não existe no Brasil, reproduzindo apenas os mecanismos de regulamentação e fiscalização dentro das estruturas burocráticas e administrativas de controle estatal.

Sendo assim, podemos perceber que ocorre um reajuste na organização do trabalho artesanal, surgindo novos modelos de comportamento e atuação, em função das especificidades da estrutura colonial, apesar da manutenção de muitas características e tradições remanescentes do reino - como a denominação de *mestre* e a metodologia de trabalho -, trazidas, principalmente, pelos oficiais mecânicos portugueses.

Envolvendo relações de propriedade, valores imobiliários e mobiliários, o exercício das artes e ofícios determina uma forma de trabalho distinta no interior de um sistema escravocrata rígido, possível apenas nas áreas de produção artesanal urbana, onde as relações de trabalho podem ocorrer de maneira direta e autônoma, entre indivíduos e instituições. A admissão da mão-de-obra negra ocorre nesse contexto dentro de determinados limites e possibilidades, impostos por uma sociedade relativamente imóvel, cujos padrões de conduta refletem a manutenção do sistema global: uma sociedade branca, escravista e baseada na hierarquia transplantada da monarquia portuguesa. Em um mercado estreito, porém dinâmico, a maioria dos oficiais livres não buscava a oficialização de seu trabalho; a jornada ou parceria significaria menos taxas e impostos, aumentando sua margem de lucro. Em 1738, os oficiais jornaleiros de Ouro Preto se recusam às determinações administrativas da obrigatoriedade das licenças, alegando que somente os oficiais donos de tendas ou lojas poderiam suportar as taxas impostas.

De uma maneira ou de outra, observando os limites e os ajustes da estrutura corporativa, as formas de organização, formação e atuação dos oficiais mecânicos, portugueses ou nascidos na colônia, eram determinadas por normas espelhadas nas relações vigentes em Portugal, respaldadas nos regimentos lisboetas de 1549 e na *Casa dos 24*.

Atrelados aos regimentos portugueses, os oficiais podiam obter licença para exercer a profissão por meio de exames simples, constituído pela execução de uma peça. Na produção tradicional de retábulos, imagens, mobiliários, elementos arquitetônicos e outras obras de talha, a divisão do trabalho ocorreu em função de uma metodologia mais eficaz e racional - onde a divisão de tarefas adquire um caráter de produção em escala -, definindo especialidades e distinções de ofícios. Escultores, douradores e pintores são categorias específicas, contudo, nem sempre excludentes.

Comparando-se os estudos em Minas Gerais, com os levantamentos realizados na Bahia por Maria Helena Flexor (1974), podemos perceber que, devido a um maior tempo de estabelecimento, os oficiais de Salvador gozaram, em certo período, de maiores privilégios e puderam se organizar de maneira mais compatível com os modelos portugueses. Desde 1581, o Mestre - escolhido também pelos oficiais mecânicos - fazia parte da Mesa de Vereação, auxiliando na elaboração dos regimentos dos ofícios, fixação de preços e controle da qualidade de trabalho nas diversas ocupações. Em 1644, Dom João IV responde à petição enviada pela Câmara de Salvador solicitando que, aos moldes das cidades do Reino, houvesse um Juiz do Povo. Nesse alvará confirma a eleição realizada.

45

Acusados de provocar reações populares contra o governo, suas atividades - *Mesteres e Juizes do Povo* - foram extintas em carta Régia de 25/02/1713. Os oficiais mecânicos e seus representantes perderam, junto ao poder público, os privilégios excepcionalmente cedidos a uma província do reino. Apesar de tudo, a busca de uma regulamentação demonstra a preocupação da sociedade colonial - governo, público consumidor e produtor - de se organizar e definir as normas de execução do trabalho artístico e artesanal, principalmente nos centros urbanos.

Assim, podemos perceber que nas vilas e cidades coloniais, o Senado da Câmara, aplicando uma regulamentação real, estabelece as regulamentações das profissões mecânicas, onde oficiais brancos - em sua maioria reinóis com seus *selos de Mestre* - elaboravam os *Regimentos de Ofício*, os quais tratavam basicamente de eleição de juizes; abertura de lojas ou tendas; condições de exploração, fiscalização, preços e salários; condições de exercício profissional e sanções ou penalidades.

Desde o século XVI encontramos documentos que regulamentam as atividades dos oficiais de carpintaria, marcenaria, escultores e atividades afins em Salvador; em Minas Gerais, com o desenvolvimento das atividades produtivas geradas pela produção aurífera, o exercício das artes e dos ofícios mecânicos encontra um espaço propício ao seu estabelecimento, principalmente nos aglomerados populacionais, cuja necessidade de estruturação, fundamental ao crescimento e desenvolvimento urbano, solicita cada vez mais a inclusão de mão-de-obra especializada nos ofícios mecânicos. De acordo com o *Livro 2 de Devassas ou Visitas - Mariana 1733/1734*, foram registrados quarenta e nove artesãos, devidamente habilitados, em uma população de pouco mais de quinhentas pessoas, entre livres e cativos, os quais, por sua vez, admitiam um número de aprendizes, escravos e jornaleiros em suas tendas e lojas, indicando um número considerável destas profissões no quadro social da época.

A sociedade colonial, em determinados centros urbanos, é projetada pelo fenômeno de intenso crescimento populacional, desenvolvendo uma estrutura social cujo corpo adquire um sistema de estratificações sociais complexo. Por força desses componentes, de acordo com a própria demanda da vida social e política que se estabelece nessa área de povoamento, a presença de profissionais liberais, artistas, artífices e artesãos, torna-se cada vez mais solicitada. Das profissões acima mencionadas, muitas constam nos livros de registros da Capitania de Minas Gerais, o que pode ser observado em um levantamento realizado por Salomão de Vasconcellos (1940) em 130 livros do Arquivo Colonial de Ouro Preto - 1711 a 1830.

A partir desse trabalho, o autor define três etapas específicas no processo de estabelecimento do exercício dos ofícios mecânicos em Minas Gerais: do início do povoamento até 1725, era comum o regime de trabalho livre; depois foram determinados dois tipos de licença - temporária, mediante orientação de fiador, e permanente, mediante exame prévio dos candidatos e expedição das respectivas cartas de habilitação. Nesse sistema eram realizadas eleições para a nomeação de “*Juízes de Officiaes*” *na forma do estilo*, os quais recebiam cartas de juízes de seus ofícios, tomando posse no Senado da Câmara Municipal - como ocorreu em Salvador.

Gradativamente, à medida que a sociedade adquire um corpo social mais estratificado, os ofícios manuais, considerados indignos pela *elite reinol*, vão sendo repassados às mãos mulatas e negras. Deste modo, por meio do *maculado ofício mecânico*, negros forros e mulatos livres participam ativamente, vendendo sua força de trabalho e buscando um espaço na rígida hierarquia da sociedade escravista colonial.

Considerações finais

Distinto do modelo de mecenato europeu, o modelo produtivo colonial é equivalente no que tange a determinação dos programas conceituais das obras encomendadas. Em ambos os casos, os princípios básicos de análise da obra de arte – o vocabulário estético conceitual e formal – podem ser referenciados no que tange aos modelos estilísticos, sua manutenção, variação e deslocamento temporal da matriz original.

Contudo, no marco das relações de produção artística e arquitetônica urbana no mundo colonial português, o cruzamento entre ofícios livres e trabalho escravo implica em uma maior complexidade no processo produtivo. Os conceitos de hierarquia dos *mestres* tradicionalmente vinculados ao regime corporativo se confundem às categorias de homens livres, escravos e libertos, além das distinções entre *pardos*, *mulatos*, *crioulos*, *negros minas*, *carapinas*, *negros da terra*, *negros do cabelo corredo*...

Branco, negro ou mulato, o aprendizado nas atividades mecânicas inicia-se no canteiro de obras, sendo que a elevação ao *status* de aprendiz, oficial ou mestre, poderia ocorrer de acordo com a tradição corporativa - pelos exames de ofício - ou pela atuação individual. O mestrado não era normalmente atingido por *negros*, *pardos* ou *mulatos*, não obstante, o reconhecimento pessoal e a valorização do trabalho pela comunidade, determinaram que vários oficiais de origem negra adquirissem o estatuto de mestre - Mestre Antônio Francisco Lisboa (c.1730-1814); Mestre Valentin da Fonseca e Silva (1745-1815); Mestre Manuel da Cunha (1739-1809), entre outros tantos pouco estudados. Estes artistas e arquitetos entram no século dezenove alheios aos embates românticos e neoclássicos europeus, mantêm a tradição apreendida e a contaminam com olhares e técnicas próprias de sua formação, habilidade e vocabulário estético.

Na contemporaneidade, redimensionados pela História da Arte, produtores e produção artística adquirem várias camadas de valor: identidade, história e testemunho da “reinvenção” do barroco português em uma arte colonial brasileira de contornos próprios; associados a estes valores, o valor de mercado que marca o colecionismo dos novos mecenas, impulsiona o turismo das cidades históricas e ao mesmo tempo, de uma forma negativa, aquece o mercado de obras roubadas, as mutilações e o desrespeito devocional para com as comunidades que guardam esse patrimônio.

Pesquisas sobre as bases estéticas e conceituais atreladas às bases econômicas que sustentam a cultura material devem ser vista por meio da projeção da *longa duração*. Sem a compreensão das bases produtivas

que gerenciavam este sistema, as obras de arte correm o risco de ficarem engessadas apenas pelo crivo da análise formal.

De que forma o objeto artístico circulou na Metrópole? Como esta circulação se estabeleceu na Colônia? Quais são os critérios para a atribuição do mérito artístico e do valor monetário agregado a ele? Como estas questões podem ser percebidas no contexto da Era Moderna no mundo colonial português? Estas são questões ainda por serem respondidas, demandam tempo, confronto de fontes e compartilhamento de pesquisas. São elementos apenas levantados neste artigo.

Referências

- AEAM-MG. *Estatuto Municipal da Ordem Terceira do Humano e Glorioso São Francisco de Mariana - aprovados e corrigidos pelo M.R.P. Ex. Custódio Fr. Ignácio da Graça Ministro Provincial*. Anno 1765.
- BAZIN, G. *História da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BURCKHARDT, Jacob. *A civilização do Renascimento*. Lisboa: Estampa, 1943 (1ed. 1860).
- FLEXOR, Maria Helena. *Oficiais mecânicos na cidade de Salvador*. Salvador: Prefeitura Municipal, 1974.
- LANGHANS, F.P. *As corporações dos ofícios mecânicos - subsídios para sua história*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1943, Vol.I.
- MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Salvador: UFBA, 1976
- MAYER, Arno J. *A força da tradição: a persistência do Antigo Regime*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- PEREIRA DE OLIVEIRA, Luiz da Silva. *Privilégios da Nobreza, e Fidalguia de Portugal*. Lisboa: Nova Officina de João Rodrigues Neves, 1806.
- PEREIRA, José Fernandes et alli. *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995. (vol. II e III).
- POMIAN, K. *Colecção*. In: *Einaudi 1: Memória/História*. Portugal: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982, p: 51-85.
- TRINDADE, Jaelson B. Arte colonial: corporação e escravidão. In: ARAUJO, Emanuel (org.). *A mão afro-brasileira; significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988.
- VASCONCELLOS, Salomão de. Ofícios mecânicos em Vila Rica durante o séc. XVIII.. In: *Revista do SPHAN*: 4: 340- 344, Rio de Janeiro: MES, 1940.