

# “Artífices da arte de pintar e dourar”: ensino, aprendizado e relações de trabalho na capitania de Minas Gerais – século XVIII

*“Craftsmen of the art of painting and gilding”: teaching, learning and work relations in the Capitany of Minas Gerais – 18th century*

*"Artificos del arte de pintar y dourar": la enseñanza, el aprendizaje y las relaciones de trabajo en la capitania de Minas Gerais - siglo XVIII*

Luciana Braga Giovannini

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: aolibama.arte@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3440-1799>

## RESUMO:

O artigo apresenta a análise do Libelo Cível envolvendo o artista português Manoel Rebelo de Souza e seu aprendiz João Batista de Figueiredo. Pretendo, com esta publicação, promover a reflexão sobre o ensino, o aprendizado e as relações de trabalho que cercam a prática quadraturista setecentista em Minas Gerais e no Norte de Portugal, região de origem do mestre pintor implicado no litígio. Para realizar este estudo, procurei confrontar os dados colhidos no processo judicial com documentos contemporâneos e obras acadêmicas e literárias que abordam o tema. Durante a investigação, verifiquei que as campanhas decorativas dos templos mineiros eram executadas por uma equipe, uma oficina liderada por profissionais peritos e composta por aprendizes, familiares, escravos e oficiais admitidos para a realização de inúmeras empreitadas artísticas.

**Palavras-chave:** *Mestres e aprendizes. Oficina de pintura. Pintura de perspectiva. Quadratura.*

#### ABSTRACT:

This paper presents an analysis of the civil libel involving the Portuguese artist Manoel Rabelo de Souza and his apprentice João Battista de Figueiredo. I intend, with this publication, to promote a reflection about the teaching, the learning and the work relations which surround the 18th century quadraturistic practice in Minas Gerais and in the North of Portugal, region of origin of the master painter implicated in the litigation. In order to execute this study, I confronted the data collected from the judicial process with contemporaneous documents and academic and literary works which approach the subject. During the investigation, I verified that the decorative campaigns of the temples of Minas Gerais were executed by a team, a workshop led by expert workers and composed by apprentices, relatives, slaves and officials admitted for the execution of countless artistic enterprises.

**Keywords:** *Masters and apprentices. Painting workshops. Perspective painting. Quadrature.*

#### RESUMEN:

El artículo representa un análisis del Libelo civil envolviendo el artista portugués Manoel Rebelo de Souza y su aprendiz João Batista de Figueiredo. Busco, con esta publicación, promover una reflexión sobre la enseñanza, el aprendizaje y las relaciones de trabajo que cercan la practica cuadraturista del siglo dieciocho en Minas Gerais y en el norte de Portugal, región de origen del mestre pintor implicado en el litigio. Para realizar este estudio, busqué confrontar los datos coletados en el proceso judicial con documentos contemporáneos y obras académicas y literárias que abordan el tema. Durante la investigación, comprobé que las campañas decorativas de los templos mineros eran ejecutados por un equipo, un taller liderado por profsionales peritos y compuesta por aprendices, familiares, escravos y oficiales admitidos para la realización de inúmeras esfuerzos artísticos.

**Palabras-clave:** *Mestres y aprendices. Taller de pintura. Pintura de perspectiva. Cuadricatura.*

## Introdução

O gênero de pintura denominado quadratura<sup>1</sup> se desenvolveu em Minas Gerais no decorrer do Setecentos e início do Oitocentos, principalmente, a partir da atuação dos mestres portugueses, da difusão dos impressos europeus e dos tratados de arte, propagando a iconografia e contribuindo para a veiculação da produção e do conhecimento artístico. Grande parte dos artífices que chegaram na Capitania mineira, no decurso do século XVIII, são naturais das antigas províncias de Entre-Douro-e-Minho e Trás-os-Montes (Fig. 1). Nesse universo, Antônio Rodrigues Belo (1702-?), nascido no Porto, foi o responsável por uma das primeiras manifestações da pintura de perspectiva ilusionista na cidade de Cachoeira do Campo, distrito de Ouro Preto, em 1755 (LEVY, 1944, p. 152). De modo equivalente, dois artistas<sup>2</sup> provenientes de Braga são conhecidos pelo exercício de suas atividades na região mineradora: Manoel Rebelo de Souza (1700-1775), em Mariana e Ouro Preto, e o guarda-mor José Soares de Araújo (1723-1799), em Diamantina (Fig. 2).



Figura 1. Mapa do Norte de Portugal correspondente à localização das antigas províncias de Entre-Douro-e-Minho e Trás-os-Montes. Fonte: editado pela autora no QGIS (Sistema de Informação Geográfica – SIG).

Capitania de Minas Gerais  
século XVIII



Figura 2. Mapa de Minas Gerais com a localidade de atuação dos pintores portugueses. Fonte: editado pela autora no QGIS (Sistema de Informação Geográfica – SIG).

Os artistas portugueses, muito possivelmente, chegaram à região depois de formados em Portugal, provavelmente nas oficinas do Norte, pois a emigração geralmente decorria após a conclusão do aprendizado que os qualificava a executar determinada atividade artística (MACHADO, 2005, V. I, p. 420-456). Muitos conseguiram se estabelecer, permanecendo na capitania até o fim de suas vidas. Entretanto, outros, de passagem pela região, podem ter executado alguma obra e seguido viagem em busca de trabalho em outras localidades, possivelmente, a partir dos contatos realizados no decorrer desses deslocamentos. Dos pintores citados, Manoel Rebelo de Souza e José Soares de Araújo pertenceram ao grupo de artífices que instalaram atelier nas principais vilas mineiras, capacitaram diversos artistas e integraram a segunda geração de pintores de perspectiva; composta pelos mestres portugueses, por seus discípulos, seus escravos,<sup>3</sup> os oficiais nascidos e instruídos em Minas Gerais.

Das campanhas decorativas realizadas por Manoel Rebelo de Souza, duas delas se destacam: as ornamentações dos forros da Sé catedral de Mariana, em 1760, e da Igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto, por volta de 1765 e 1768 (Fig. 3, 4, 5, 6). Com o intuito de compreender o ensino e os vínculos estabelecidos entre mestres e discípulos, os processos de rematação e execução das obras de arte, as diversas atividades exercidas pelos oficiais e as relações de trabalho instituídas no ambiente em que as pinturas de teto em perspectiva ilusionista se desenvolveram, analisamos o Libelo Cível movido por João Batista de Figueiredo contra Manoel Rebelo de Souza em 1770.<sup>4</sup>



Figuras 3 e 4. Oficina de Manoel Rebelo de Souza. Pintura de forro da capela-mor, 1760. Sé catedral, Mariana, MG. Fonte: fotografia da autora.



Figura 5. Oficina de Manoel Rebelo de Souza. Pintura de forro da capela-mor, c.1765. Igreja de Santa Efigênia, Ouro Preto, MG. Fonte: fotografia da autora.



Figura 6. Oficina de Manoel Rebelo de Souza. Pintura de forro da capela-mor, 1768. Igreja de Santa Efigênia, Ouro Preto, MG. Fonte: fotografia da autora.

## O Libelo Cível

Neste litígio, o discípulo reivindicou um pagamento no valor de 36 oitavas de ouro por dois trabalhos ajustados com o seu instrutor. Na denúncia, o Autor acusou Manoel Rebelo de Souza de não ser mestre pintor e declarou que o Réu costumava arrematar obras e contratar artífices para sua execução, pois não entendia nada da arte de pintar.<sup>5</sup> Em sua defesa, Rebelo declarou que foi professor de João Batista de Figueiredo, que o recebeu em sua casa, ensinou-lhe a pintar e emprestou materiais da sua oficina para que o aprendiz pudesse trabalhar por conta própria, como tintas, ouro e prata, reforçando a sua integridade como preceptor.<sup>6</sup> Prosseguiu afirmando que a cobrança era indevida, porque se Figueiredo foi seu aluno no período em que essas produções foram executadas, como ele poderia contratá-lo como oficial de pintura e pagar pelos serviços prestados? Como prova de suas alegações, anexou ao processo uma obrigação acordada entre ele e o pai de João, Antônio Lopes de Figueiredo. O documento comprovou que João Batista de Figueiredo iniciara sua formação com Manoel Rebelo de Souza em 1760.<sup>7</sup>

Transcrevemos a referida “obrigação dos seis anos”<sup>8</sup> por considerá-la de extrema importância para o estudo da produção artística da capitania de Minas Gerais, pois, até o presente momento, é o único registro conhecido que diz respeito ao ensino da pintura e às relações estabelecidas entre mestres e discípulos no período colonial.<sup>9</sup>

Digo eu abaixo assinado que é verdade me ajustei com o **Senhor Manoel Rebelo Souza** e o **Senhor Anastácio de Azevedo Correia Barros** como artífice da arte de pintar ensinar-me um filho meu a dita arte por nome João por tempo de **seis anos** sendo eu obrigado a vesti-lo e calçá-lo e tudo o mais para ele se precisar pois **só da parte dos mestres está ensiná-lo doutriná-lo e sustentá-lo**; e mais [?] o caso que alegar [?] falte por malícia sua fugindo ou induzindo [?] serei obrigado a buscá-lo entregá-lo **aos ditos mestres** até completar os ditos seis anos e aí serei obrigado a pagar-lhe por cada dia que faltar seis tostões cada dia as faço por minha livre vontade a contento de todos principalmente do mesmo rapaz o que a tudo me obrigo a satisfazer e cumprir e por verdade de tudo faço este de minha letra e sinal hoje. **Mariana 12 de setembro de 1760.**

**Antônio Lopes de Figueiredo** [assinatura] (grifos nossos).<sup>10</sup>

Logo nas primeiras linhas dessa obrigação de aprendizado assinada pelo responsável por João Batista de Figueiredo, percebe-se que Manoel Rebelo de Souza não foi o único professor do autor do processo, pois seu pai estabeleceu um acordo também com o “Senhor Anastácio de Azevedo

---

GIOVANNINI, Luciana Braga. “Artífices da arte de pintar e dourar”: ensino, aprendizado e relações de trabalho na capitania de Minas Gerais – século XVIII

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45197>>

Correia Barros”.<sup>11</sup> O artífice foi registrado no Dicionário de Judith Martins (1974, p. 100), arrematando a pintura de duas imagens para a Câmara de Mariana em 29 de novembro de 1760, pouco tempo depois da assinatura do referido contrato. Vale lembrar que, quando João Batista de Figueiredo entrou para a oficina de Manoel Rebelo de Souza e de seu provável sócio, a ornamentação da capela-mor da Sé de Mariana estava em andamento. Portanto, o discípulo iniciou sua aprendizagem no canteiro de obras da catedral,<sup>12</sup> na qual o sócio de Rebelo também pode ter trabalhado como instrutor. Em referência à mencionada sociedade entre os dois artistas, ela foi confirmada pela declaração de uma testemunha que depôs no processo dizendo que o Réu era sócio do capitão Anastácio de Azevedo Corrêa Barros e “[...] este era mestre da dita arte de pintar”.<sup>13</sup> É fundamental destacar essa parceria, dado que a associação entre dois mestres pintores ainda não foi devidamente estudada pelos historiadores da arte do período colonial, pelo menos até onde foi possível investigar.

Sabemos que, nesse período, em Minas Gerais, o ensino da pintura desenvolveu-se sobretudo nos canteiros de obras, mas não apenas nesses locais. Era habitual que os aprendizes morassem na casa do mestre, onde supostamente poderiam realizar trabalhos de pequena escala. No caso das decorações dos templos, os alunos costumavam aprender o ofício *in loco*, compartilhando o espaço com outros discípulos e escravos (MARTINS, 2013, p. 38-39). Não se têm notícias de que Manoel Rebelo de Souza possuísse pessoas cativas, mas, sim, fâmulos, indicando a presença de vários alunos, como confirma o processo judicial.<sup>14</sup> Apesar da natureza prática do aprendizado, percebe-se que, na obrigação descrita acima, o rapaz é entregue pelo pai aos cuidados dos professores, que devem sustentá-lo, ensiná-lo e doutriná-lo. O discípulo passa então a morar na residência do preceptor, com quem estabelecerá relações de obediência. Essa circunstância nos remete aos conhecidos vínculos existentes entre mestres e discípulos no atelier dos oficiais das artes, onde o jovem aprendiz começava triturando o material para a fabricação das cores, colaborando na preparação dos painéis de madeira ou telas, ampliando os possíveis cartões destinados à transferência do desenho para o suporte, e, aos poucos, assumindo outras tarefas, como a reprodução de um pormenor ou personagens secundários de uma cena (HAUSER, 1998, p. 323; PEVSNER, 2005, p. 96-97). Essas atividades configuram o que conhecemos como as escolas de pintura do século XV na Europa; no entanto, elas eram herdeiras da tradição medieval, à semelhança das oficinas do século

XVIII em Minas Gerais, como demonstra a “obrigação” supracitada. Essa herança pode ser verificada na obra intitulada *O Artífice*, em que Sennett (2020, p. 66, 68, 72, grifos nossos) disserta sobre as guildas medievais.

**A oficina é a casa do artífice.** Na antiga tradição, era o que literalmente acontecia. Na Idade Média, os artífices dormiam, comiam e criavam os filhos nos locais de trabalho. A oficina, além de residência das famílias, era pequena, abrigando no máximo algumas dezenas de pessoas; [...].

Uma definição mais satisfatória de oficina é a seguinte: um esforço produtivo no qual as pessoas lidam diretamente com as questões de autoridade. Essa austera definição não procura saber apenas quem manda e quem obedece no trabalho, mas também está atenta às **capacitações como fonte de legitimidade do comando ou dignidade da obediência**. Numa oficina, **as habilidades do mestre podem valer-lhe o direito de mandar, e a possibilidade de absorver essas habilidades e aprender com elas pode dignificar a obediência do aprendiz ou do jornaleiro**. Em princípio.

Na **guilda medieval**, a autoridade masculina encarnava nos três níveis da hierarquia de mestres, jornaleiros e aprendizes. **Os contratos especificavam a duração do aprendizado, geralmente sete anos, e o custo, em geral assumido pelos pais do jovem**. As etapas do progresso na guilda eram assinaladas inicialmente pela apresentação, ao cabo desses sete anos, do *chef d'oeuvre*, um trabalho que demonstrava as habilidades fundamentais absorvidas pelo aprendiz. Obtendo êxito, o artífice, já agora um jornaleiro, trabalharia por mais cinco e dez anos até ser capaz de demonstrar, num *chef d'oeuvre élevé*, que estava em condições de tomar o lugar do mestre.

No século XV, os pintores ainda ocupavam a posição de oficiais mecânicos, artesãos que trabalhavam utilizando as mãos, apesar de terem consciência da dignidade de seu ofício. Com o movimento humanista do Renascimento, a pintura conquistará o status de arte liberal, reconhecido institucionalmente apenas no século XVI, dado que a Academia do Desenho de Florença foi fundada em 1563. Em 1593, foi instituída a Academia de São Lucas de Roma; em 1598, a Academia *degli Incaminati*, em Bolonha; e, somente em 1648, a França inaugurou a Academia de Pintura e Escultura (BAZIN, 1989, p. 22-23). Nesse cenário, a pintura corresponderá a uma atividade intelectual, erudita, que tem o desenho como seu principal argumento, uma vez que ele precede a operação manual (ARGAN, 2003, p. 143; BAZIN, 1989, p. 3-9). Os artistas não serão formados no atelier, mas em uma academia, onde estudarão as obras dos grandes mestres, cuja referência principal é a cultura artística da Antiguidade Clássica. No entanto, em meados do século XVI, essa realidade ainda é muito específica do universo florentino.<sup>15</sup>

Em Portugal, os pintores foram reconhecidos como oficiais mecânicos até o século XVII, num ambiente em que a pintura era considerada como uma arte manual, em oposição à atividade intelectual. Essa realidade começou a apresentar sinais de mudança no transcurso do Seiscentos, mas, ainda assim os artífices mantiveram-se integrados às ocupações artesanais até o século XVIII. Conforme Serrão (1992, p. 140-143; 2016, p. 42-43), no final do século XVI, os artistas portugueses tomaram consciência e passaram a reconhecer a nobreza da sua profissão. Em outubro de 1602, em Lisboa, um grupo de trabalhadores fundou a Irmandade de São Lucas com o objetivo de reivindicar a individualização dos artistas que pretendiam romper os laços com a regulamentação do trabalho artesanal, vinculado à Bandeira de São Jorge, numa tentativa de enobrecer os empreendimentos relacionados ao “Desenho”. Nesse sentido, a organização, que contemplava a participação dos pintores a óleo e a têmpera, arquitetos, escultores, iluminadores e todos os outros que se dedicassem ao desenho, significou, no início da sua fundação, bem mais do que uma mera corporação de ofícios com objetivos assistencialistas, resultando num importante espaço de discussão a respeito das práticas artísticas. Porém, apesar dos princípios que nortearam sua criação, a emancipação dos oficiais das artes foi conquistada por um número restrito de pintores lisboetas. O ensino permaneceu vinculado aos contratos de aprendiz, herdeiros das guildas medievais e fundamentados nas relações entre mestres e discípulos. Lisboa só vai conhecer uma Academia de Belas Artes em 1836.

No que concerne às relações de trabalho, sabe-se que em Portugal, até o século XVIII, os pintores foram considerados artífices e estiveram submetidos a um conjunto de normas que regulamentavam a atividade artesanal. Essas regras, também herdeiras das corporações medievais, foram compiladas no *Livro dos Regimentos dos Oficiais Mecânicos* de 1572,<sup>16</sup> elaborado por Duarte Nunes Leão, e estiveram em vigor nas câmaras de Portugal e suas colônias até o século XVIII. De acordo com Brandão (2016, p. 9), as profissões elencadas nos *Regimentos* estavam relacionadas com as “criações artísticas, concebidas como fazeres artesanais”; entre as quais, as ocupações de pintor e dourador. No que toca ao ensino da pintura, depois de concluído o tempo de aprendizado, os alunos eram submetidos aos exames perante os juizes de ofício e, após sua aprovação, retiravam sua carta de exame junto às Câmaras Municipais. Realizado esse processo, tornar-se-iam oficiais habilitados e capazes de abrir a própria oficina, nas quais poderiam aceitar encomendas artísticas, contratar profissionais e, quiçá, atuar como mestres.

Essas “oficinas” eram na realidade a residência dos pintores, isso é possível apreender dos **contratos de servidão**, onde o acordado entre as partes – mestre e família do aprendiz – seria um pagamento ao mestre que, em troca, deveria fornecer ao jovem aluno: moradia, alimentação, vestuário e, o principal, os mistérios da profissão. Muitos mestres não tinham um local específico somente para executar seus trabalhos (PEREIRA, 2012, p. 74, grifos nossos).

No tocante ao “contrato de servidão” anteriormente mencionado, Danielle Manoel dos Santos Pereira (2012, p. 75, grifos nossos), citando Serrão (1983), apresenta-nos a seguinte definição:

Acordos estabelecidos entre o pai/tutor do candidato a aprendiz e o mestre da oficina. Com duração entre **três ou nove anos**, ao mestre cabia oferecer ao aprendiz: pensão e ensinar-lhe os fundamentos e a prática do ofício, em alguns casos ensinar também a ler e a escrever. **O discípulo por sua vez devia-lhe obediência, preparava-lhe o material e realizava tarefas de índole servil.** Ao pai/tutor cabia o pagamento ao mestre do acordado no contrato. A duração dos contratos variava conforme a idade em que o aprendiz era admitido na oficina e **não era usual a identificação ou definição da categoria de pintura que seria ensinada ao jovem.** Findo o tempo de servidão o aprendiz era examinado.

Comparando o contrato de servidão com a obrigação anexada ao processo em análise, percebe-se que, muito provavelmente, o modelo que vigorava em Portugal, foi adaptado às condições da capitania de Minas Gerais. É possível observar que o trato foi estabelecido entre o pai do aprendiz e dois mestres, provavelmente, sócios em um empreendimento, a oficina de pintura. O tempo acordado entre Manoel Rebelo de Souza e seu sócio com o pai de João Batista de Figueiredo foi de seis anos, equivalente ao período previsto nos contratos de servidão, bem como nas guildas medievais descritas por Sennett (2020, p. 72). As atribuições dos professores que trabalharam em Minas também se assemelhavam, dado que o comprometimento de doutrinar o discípulo pode estar relacionado ao ensino da leitura e da escrita, apesar de não terem sido especificadas. Cabia ao preceptor sustentar o discípulo, mas não consta no referido documento o pagamento pelo seu aprendizado. Em contrapartida, o compromisso nos diz que competia ao pai vesti-lo e calçá-lo, entre outros deveres não definidos. No caso de fuga do aluno, ele se responsabilizaria pelo seu retorno à oficina e, aí sim, pagaria um valor pelos dias ausentes, ainda que por vontade própria. Nos contratos de servidão, a categoria de pintura que seria ensinada ao jovem não costumava ser mencionada. Na obrigação, o tipo de atividade também não foi especificado. Nesse sentido, é importante recordar que o jovem fora entregue aos cuidados de dois oficiais peritos e, se Manoel Rebelo de Souza não fosse pintor, apenas dourador, como seu discípulo afirmara no processo, o

sócio Anastácio de Azevedo Corrêa Barros poderia ensinar o ofício ao discípulo, tornando a acusação de imperícia de Manoel Rebelo de Souza, como justificativa para mover a ação e anular a dita obrigação, totalmente irrelevante.<sup>17</sup> Conforme Bonnet (2009, p. 57 grifos nossos):

Tudo começava quando o aprendiz era admitido pelo mestre: estabelecia-se um contrato entre as partes em que constavam todos os direitos e deveres de um e de outro. **Ao Mestre cabia dar moradia, comida, roupas e sapatos, bem como ensinar seu ofício**, sem esconder coisa alguma do aprendiz, de forma que ele pudesse mais tarde sobreviver daquela arte. **Ao aprendiz cabia obedecer ao mestre incondicionalmente, não se ausentar da oficina e da casa do Mestre sem autorização prévia** e, em alguns casos, realizar pequenos serviços para o mesmo.

No que se refere à obediência devida ao mestre e ao caráter servil da relação, o processo não deixa dúvidas quanto à sujeição, que pode ter se agravado após a morte do progenitor, cabendo ao professor a responsabilidade total pelo ensino profissional e moral do seu pupilo, como bem registrado no processo. João Batista de Figueiredo cometeu alguns deslizes durante a sua estadia na casa do preceptor e foi duramente repreendido: amarrado, açoitado, acusado de roubo, falsificação e, por fim, preso.<sup>18</sup> Conforme Hudson Martins (2017, Tomo I, p. 218), “o açoitamento, inclusive, poderia atuar como uma forma de depreciação moral e social do indivíduo castigado, pois tal punição era infligida, principalmente, aos escravos, apesar de esse caso ser consequência de uma relação assimétrica entre livres”. Nesse período, corrigir os erros fazia parte da doutrinação do indivíduo. De acordo com Sennett (2020, p. 77), segundo a tradição medieval, ao firmar um contrato de aprendizado, o pai do discípulo transferia para o instrutor o direito de punir, inclusive fisicamente.

Todas as guildas medievais baseavam-se na hierarquia da família, mas não se tratava necessariamente de laços de sangue. O mestre artífice estava legalmente em posição de *loco parentis* frente aos jornaleiros e aprendizes que dele dependiam, ainda que não fossem seus parentes. **O pai confiava seus filhos ao mestre artífice, como o seu substituto, especialmente transferindo o direito de punir o mau comportamento com violência física** (SENNETT, 2020, p. 77, grifos nossos).

Conforme a ação de litígio, João Batista de Figueiredo teria sido amarrado e açoitado com correias,<sup>19</sup> o que sugere uma simulação dos castigos sofridos pelos escravos, mas não apenas por eles. Em determinadas localidades, como no pelourinho do Rio de Janeiro, durante o vice-reinado de Conde da Cunha (1763-1767), homens livres também costumavam ser castigados. “Eram isentos dos açoites no pelourinho o clero e os homens de sangue azul, bem como altos funcionários,

oficiais da tropa, escudeiros e pajens de fidalgos” (ESCOREL, 2000, p. 81-82). Por outro lado, apesar da legitimidade da correção, quando se analisa o contexto histórico da Colônia, é possível que exista uma sobreposição de relações de dominação, ou seja, acrescenta-se à condição servil do discípulo e ao direito de punição por parte do mestre, uma desigualdade vinculada à sua origem. Para compreender essa intersecção, é imprescindível destacar uma declaração assinada por Manoel Rebelo de Souza, afirmando que as testemunhas só poderão confirmar as acusações proferidas contra ele caso sejam induzidas pelo Autor do processo, referindo-se à origem dos depoentes: os pardos e seus semelhantes.

Porque nestes termos o petítório é doloso por meio do qual quer o Autor usurpar ao Réu aquela quantia, sem este lhe dever coisa alguma, e ainda não há ano e meio que o mesmo Autor confessou que o Réu lhe não devia coisa alguma, e que lhe fora muito bem na sua companhia, e assim não é possível dever-lhe das obras que se fez há seis anos coisa alguma, **nem o contrário jurarão as testemunhas** só se forem **falsas induzidas por ele de pardos e outros de sua semelhança.**

Manoel Rebelo de Souza [assinatura] (grifos nossos).<sup>20</sup>

Pardo é uma qualidade<sup>21</sup>: categoria de distinção empregada para designar a origem de uma pessoa nascida de pais africanos e europeus (KARASCH, 2000, p. 38). Não conhecemos a proveniência familiar do aprendiz de pintura, mas é bem possível que ele também fosse pardo, como muitos pintores da sua geração, nascidos, criados e educados na capitania de Minas Gerais (MARTINS, 2013, p. 23-24). O documento deixa transparecer que os declarantes poderiam ser induzidos pelo agente do processo a prestar falso testemunho, sugerindo uma relação entre iguais: entre João Batista de Figueiredo e os depoentes. Portanto, outros de sua semelhança provavelmente se refere ao Autor, como descendente de africano. Percebe-se que os açoites reforçam ainda mais a relação de subordinação entre o discípulo e o seu preceptor. No caso de o artífice ser mestiçado,<sup>22</sup> o mestre simulou uma punição comumente dirigida aos escravos para corrigir o seu aluno, configurando, portanto, uma ação depreciativa, apesar de este ser homem livre, pois João Batista de Figueiredo não era escravo de Manoel Rebelo de Souza, tendo sido entregue por seu pai aos seus cuidados, para aprender um ofício.

Conhecemos pelas declarações de João Batista de Figueiredo e pelas testemunhas arroladas, que, depois de vencido o tempo da obrigação de seis anos, o pintor continuou trabalhando para o mestre, o que sugere a permanência da relação de interdependência entre Manoel Rebelo e seu

discípulo após a conclusão do ensino. Neste ponto, é interessante destacar a forma com a qual o pagamento costumava ser realizado: o artífice recebeu parte de suas remunerações em tecidos e sapatos.<sup>23</sup> Em seu depoimento, Manoel Teixeira Souto,<sup>24</sup> um comerciante de fazendas e morador do Alto da Cruz, confirmou que o Réu, Manoel Rebelo de Souza, o autorizou a dar a João Batista de Figueiredo o valor de 50 mil réis em fazenda pela ornamentação da cobertura da nave da Igreja de Santa Efigênia do Alto da Cruz (Fig. 6), que foi executada em colaboração com Manoel Antônio da Fonseca.<sup>25</sup> O vendedor acrescentou ainda que Manoel Rebelo agiu de forma semelhante com João de Avelar, autorizando-o a fazer sapatos para João Batista de Figueiredo como remuneração pelo referido trabalho, cujo valor equivalia a 20 mil réis.<sup>26</sup> Nesse período, os oficiais de pintura, provavelmente, tinham acabado de cumprir o seu contrato de aprendizado com Manoel Rebelo de Souza e ajustaram a decoração desse forro com o preceptor, talvez o único vínculo profissional existente naquele momento.

No tocante ao vestuário e ao seu valor no contexto histórico da sociedade colonial, ao examinar os inventários de diversos artífices que trabalharam no Rio de Janeiro no século XVII, Bonnet (2009) chama nossa atenção para os bens arrolados do pintor e escultor Bonifácio da Trindade. Dos oficiais das artes analisados, este parecia ser um dos mais pobres, pois não acumulou muitos bens, morava em casa de aluguel, não possuía escravos e deixou apenas duas ferramentas de trabalho de pouco valor. Em contrapartida, Bonifácio investira boa parte do seu dinheiro em roupas e acessórios, o seu guarda-roupa era o mais sortido e sofisticado de todos, indicando não apenas uma preocupação com as suas vestimentas, mas com a sua posição social. “Ao que parece, Bonifácio nutria uma grande preocupação com sua aparência pessoal, usando roupas que indicavam um nível econômico e social que ele, ao que tudo indica, não possuía” (BONNET, 2009, p. 99).

Partindo dessa perspectiva, pressupõe-se que as remunerações efetuadas a João Batista de Figueiredo indicavam a valorização do ofício da pintura, uma vez que o vestuário possuía grande valor na sociedade colonial: marcador de distinção social e moeda de troca no mercado de escravos. Algumas testemunhas declararam que João Batista de Figueiredo costumava adquirir fazendas de Manoel Teixeira Souto e sapatos de João Avelar Moreira.<sup>27</sup> Em muitas dessas ocasiões, o pagamento por esses artigos valiosos ficava a cargo de Manoel Rebelo, provavelmente, como troca pelas atividades executadas. Como já se disse, o discípulo continuou trabalhando com o mestre após finali-

zado o seu aprendizado, realizando obras pelas quais recebeu um valor que não deve ser desprezado, devido ao prestígio que poderia ser alcançado, por meio do traje, entre os grupos de pessoas com os quais estabelecia relações. De acordo com Drumond (2008, p. 114), em Minas Gerais, “a maioria das pessoas que possuíam algum sapato tinha cabedal considerável ou tiveram altas despesas com a indumentária”. Nesse âmbito, o calçado era praticamente um símbolo de ascensão econômica. O pintor, nascido e formado em Minas Gerais, muito provavelmente descendente de africanos, destacava-se dos seus semelhantes por meio da vestimenta, como era o costume daquele período.

Os estudiosos do tema já observaram que a linguagem dos trajes tornava visível, exibindo aos sentidos, a hierarquia social. Num mundo em que a maior parte das pessoas era analfabeta, ver era experiência das mais importantes: **o poder e o prestígio deviam saltar aos olhos; a condição social inscrita no vestuário constituía uma linguagem que não permitia dúvidas, dada a força das alegorias** (SILVA, 2000, p. 180, grifos nossos).

Para além da distinção social, uma questão deve ser levantada: é possível considerar o fato de que fazendas e calçados desempenharam papel de moeda de troca no ambiente da produção de arte sacra de Minas Gerais, de forma equivalente ao que foi verificado por diversos historiadores em outros setores da sociedade? “Desde o século XV, os portugueses já utilizavam os tecidos das Índias orientais para o comércio com a África. Tendo sido muito apreciado pelos africanos, os tecidos do Oriente e também de outros mercados serviram de importante moeda de troca no mercado de escravos” (DRUMOND, 2008, p. 30). Sabe-se que, no Rio de Janeiro do século XVIII, compravam-se pessoas cativas por 10 ou 12 fardos de tecido (SCOREL, 2000, p. 86). Ou seja, esses artigos eram peças de alto valor que permitiam o acesso a determinados lugares da sociedade, bem como a compra de bens valiosos. Na ausência de outros indícios, levantamos essa hipótese com o objetivo de fomentar o interesse de futuros investigadores.

Em referência à carta de exame, é importante destacar que, em Minas Gerais, no século XVIII, os oficiais de pintura, entalhadores e escultores ocupavam uma posição diferenciada. Nesse ambiente, os pintores não eram obrigados a realizar as provas de habilitação, nem a retirar a licença nas Câmaras Municipais (OLIVEIRA, 2003, p. 175-177). No Rio de Janeiro, os pintores e entalhadores foram isentos da licença para o ofício de suas artes. À semelhança de Minas Gerais, esses artífices não costumavam ser examinados e tiveram suas atividades equiparadas à dos profissionais liberais,

dispensados de determinadas obrigações. Noronha Santos (1942, p. 304, grafia atualizada, grifos nossos) publicou uma “correição” do Ouvidor do Rio de Janeiro com data de 1741, na qual essa concepção fica evidente.

Em relação aos **pintores e escultores**, comumente chamados entalhadores, dez anos depois, a correição do Ouvidor João Alves Simões, de 31 de agosto de 1741, resolveu acerca desses ofícios e isentou-os do pagamento de alvará de licença nos seguintes termos:

“Por constar que o Senado obriga os **pintores e escultores** a tirar licença para o exercício de suas artes – o que é contrário ao direito, por **liberais de sua natureza** e não variarem de essência, pelo acidente de terem porta aberta – **mando que não sejam obrigados a tirar as ditas licenças**”.

Pereira (2012, p. 82) confirma que, no processo de deslocamento do modelo de aprendizado de Portugal para o Brasil, os exames de habilitação foram praticamente extintos e o professor passou a preparar o aprendiz diretamente para o ofício. Nesse cenário, a prática de capacitar o discípulo diretamente para o exercício das atividades corrobora nossa percepção quanto à possível permanência da relação de interdependência entre o novo oficial e o seu instrutor, que passa a ter o mestre e seus colegas de profissão como os principais contatos, como sinalizado anteriormente. Ao concluir o tempo de formação, os novos oficiais não perdiam, pelo menos de imediato, o vínculo com a oficina do preceptor, que, por sua vez, passava a contar com o seu serviço para executar as obras contratadas. Percebemos, inclusive, a existência de determinada hierarquia entre os pintores: os aprendizes iniciavam a sua formação na oficina, tornavam-se artífices e passavam a oferecer seu trabalho, recebendo o pagamento por jornada de trabalho. Só depois de adquirida a experiência, poderiam aceitar encomendas e rematar obras de arte. Essa realidade equivale àquela verificada por Sennett (2020, p. 72) nas oficinas medievais, citadas anteriormente, em que o pupilo, após demonstrar suas habilidades, tornava-se jornaleiro<sup>28</sup> e, só depois de um determinado período, entre cinco e dez anos, comprovaria sua capacidade para atuar como mestre de uma oficina.

Note-se que o modelo de contrato de servidão que se desenvolveu em Portugal nos séculos XVII e XVIII é muito semelhante à obrigação de aprendizado que apresentamos, confirmando o deslocamento do modo de produção mediante a atuação dos artistas portugueses que chegaram na capitania de Minas Gerais. Por outro lado, percebe-se que o ensino e a prática artística foram assimilados e adaptados à realidade do território mineiro, conforme suas especificidades: a inexistência dos exames e das cartas de habilitação, a livre circulação dos artífices e a atividade itinerante, os

contratos realizados diretamente com os comitentes, o intercâmbio cultural estabelecido entre os diversos artesãos, a sociedade e a administração das artes por parte dos pintores, o labor compulsório e as complexas relações existentes entre o mestre, seus aprendizes – escravos, familiares e fâmulos – e os oficiais contratados. No âmbito da pintura mineira, a organização do trabalho é resultado da associação entre a estrutura hierárquica das corporações de ofícios e alguns privilégios conquistados que são inerentes às artes liberais, como a insubordinação à fiscalização das câmaras municipais (MARTINS, 2017, Tomo I, p. 84).

Como mencionado anteriormente, os artistas minhotos, muito possivelmente, viajaram para a região mineradora após concluírem seu aprendizado em Portugal e tiveram a oportunidade de exercer sua profissão numa sociedade embrionária. É bem possível que alguns pintores chegaram em Minas Gerais, realizaram alguns trabalhos e, em seguida, se viram diante da possibilidade de investir no ofício, associando-se a outros artífices e gerenciando empreitadas artísticas. Testemunhas arroladas na referida Ação de Libelo confirmaram a afirmação de João Batista de Figueiredo ao declararem em seus depoimentos que Manoel Rebelo de Souza foi um administrador das artes: o pintor português arrematava as ornamentações dos templos, coordenava as produções como mestre dourador e contratava oficiais peritos para concluir os programas decorativos.<sup>29</sup>

No decurso desse processo judicial, o mestre deixou registrada a presença de outro discípulo, Manuel Antônio da Fonseca, com quem teria ajustado a colaboração para a pintura da nave da Igreja do Rosário do Alto da Cruz. Fonseca teria sugerido a participação de João Batista de Figueiredo que acabou sendo contratado, trabalho pelo qual ambos foram remunerados. Como visto anteriormente, os artífices receberam o valor de 100 mil réis em forma de tecidos e sapatos.<sup>30</sup> De fato, a decoração da Igreja de Santa Efigênia é documentada. No *Livro de Receita e Despesa da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos* consta um pagamento pela ornamentação do corpo da capela em nome de Manoel Rebelo de Souza com data de 15 de fevereiro de 1768 (MARTINS, 1974, p. 273-274). Conforme o depoimento de uma testemunha, essa obra teria sido produzida entre 1765 e 1767 e o pagamento citado, possivelmente, se refere a uma parcela paga posteriormente.<sup>31</sup> Em tese, a obrigação de aprendizado já teria vencido em 1766, marcando um período de transição na trajetória do aprendiz, que, ao tornar-se pintor, continuou prestando serviços para seu preceptor, como já referido.

Manoel Antônio da Fonseca declarou em seu depoimento que, quando João Batista entrou para a oficina de Manoel Rebelo de Souza e começou a trabalhar, descobriu que ele não era mestre pintor, mas dourador. Logo, tomou como seu professor o falecido Antônio Martins da Silveira.<sup>32</sup> O nome do referido artista encontra-se registrado no livro de Judith Martins (1974). Ele atuou em Vila Rica desde 1760, ano em que o Autor do processo começou o seu aprendizado na oficina de Manoel Rebelo como auxiliar na ornamentação da Sé catedral de Mariana. No dicionário, consta um pagamento feito em seu nome no ano de 1782 pela decoração do teto da capela-mor do Seminário Menor de Mariana, uma pintura de perspectiva ilusionista (MARTINS, 1974, p. 247). No entanto, se Silveira já tinha falecido em 1771, como afirma o depoente, como ele poderia ter realizado essa obra? Hudson Martins (2017, Tomo I, p. 221) acredita que Antônio Martins da Silveira possa ter sido o professor de João Batista de Figueiredo, com o argumento de que este teria conhecido o seu futuro instrutor no canteiro de obras da Sé catedral de Mariana em 1760, quando Martins da Silveira foi juiz da pintura do forro da nave. Em 1760, foi registrado um processo de pagamento das pinturas arrematadas por Manoel Rebelo de Souza na Sé, no qual o nome de Antônio Martins da Silva (e não Antônio Martins da Silveira) apareceu inscrito entre os louvados.

1760 – Processo de pagamento das obras de pintura da Sé da cidade de Mariana, arrematadas por Manoel Rebelo de Souza. Louvados: **Antônio Martins da Silva**, Inácio Caetano e Vicente Ferreira, “todos peritos na arte de pintar”. Anexos: juramento dos louvados, auto de arrematação, provisão geral e despacho do Governador da capitania (Herculano Gomes Matias, *A Coleção da Casa dos Contos de Ouro Preto* – documentos avulsos – Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, 1966, p. 78) (MARTINS, 1974, p. 273, grifo nosso).<sup>33</sup>

Posto isto, ou Antônio Martins da Silveira foi perito nas obras da Sé de Mariana e teve o seu nome redigido de outra forma (como Antônio Martins da Silva) ou o pintor citado no Libelo cível por Manoel Antônio da Fonseca referia-se a Antônio Martins da Silva, finado em 1771, e não o responsável pela ornamentação do Seminário Menor de Mariana, em 1782, Antônio Martins da Silveira, como indica o documento publicado por Judith Martins (1974, p. 247). Percebe-se que, no intuito de compreender a possível troca de mestres, Hudson Martins considerou que denominações diferentes se referiam à mesma pessoa. Porém, não considerou a grande possibilidade de estar diante de um homônimo ou ainda diante de sobrenomes muito semelhantes, sujeitos à confusão ortográfica. Nessa circunstância, Antônio Martins da Silveira, citado no processo e falecido em 1771,

não seria o conhecido autor da decoração do Seminário, mas outro artista que, porventura, teria trabalhado na Vila Rica naquele período, talvez o denominado Antônio Martins da Silva, louvado nas pinturas da catedral.

Para todos os efeitos, as normas que regiam as relações entre mestres e discípulos em Portugal e na colônia lusitana da América não permitiam essa troca de oficina. Ao analisar o sistema de trabalho artesanal (as atividades artísticas) nas cidades portuguesas e nas vilas da Colônia, Brandão (2016, p. 10) nos diz que os preceptores exerciam um determinado domínio sobre seus aprendizes. Nesse universo, um oficial não seria tão ousado a ponto de acolher em sua casa um discípulo que estivesse sob os cuidados de outro artífice, ou seja, enquanto o tempo de obrigação ajustado entre eles ainda não tivesse concluído. Partindo desse pressuposto, ainda que o controle dos trabalhos fosse mais flexível na capitania de Minas Gerais, não nos parece possível que João Batista de Figueiredo pudesse ter saído da oficina de Manoel Rebelo para aprender o ofício na casa de outro professor. Vale lembrar que Rebelo tinha um sócio, Anastácio de Azevedo Corrêa Barros, que foi referenciado como mestre pintor e, portanto, poderia ter se encarregado do ensino da arte de pintar, enquanto aquele se ocupava do ensino da arte de dourar. Inclusive, Barros foi fiador da pintura da capela-mor da Sé de Mariana, o que comprova a sua habilidade, visto que teria assumido a empreitada diante de alguma eventualidade que obrigasse Manoel Rebelo de Souza a afastar-se das atividades. Somente um estudo estilístico-formal amparado em uma análise comparativa entre as obras rematadas por Manoel Rebelo de Souza que contaram com a participação de João Batista de Figueiredo e as demais ornamentações de sua autoria com a decoração atribuída a Antônio Martins da Silveira poderia nos ajudar a elucidar esse caso complexo entre os referidos instrutores e o aprendiz.

O processo cível movido contra Manoel Rebelo de Souza deixou claro que o artífice bracarense rematou a ornamentação da capela-mor da Igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto e contratou os referidos aprendizes para o trabalho, evidenciando sua atuação como empreiteiro, um dos prováveis legados dos oficiais portugueses para a geração que se formou na capitania de Minas Gerais. Relativamente às acusações proferidas contra Manoel Rebelo, Hudson Martins (2013, p. 60) concluiu que o suposto mestre não foi pintor, mas dourador e arrematador de obras de arte. De fato, se compararmos os dois tetos pintados, Santa Efigênia de Ouro Preto (Fig. 5) e Sé catedral de

Mariana (Fig. 3 e 4), percebemos que as duas decorações não podem ter sido produzidas pelo mesmo artista, devido às evidentes diferenças estilístico-formais, corroborando sua atuação como administrador. Martins (2013, p. 69) admite que o limite entre os dois ofícios era tênue e que não existiu mão de obra especializada na região mineradora, mas, ainda assim, deduziu que os pintores de forro podiam dourar, mas o inverso não seria possível.<sup>34</sup>

No que concerne às duas atividades, algumas testemunhas disseram que Manoel Rebelo de Souza não era pintor, mas dourador. Apenas um depoente afirmou que ele era perito nos dois ofícios, outros não souberam dizer. A maioria dos declarantes confirmou que o mestre foi um administrador, rematando obras e entregando-as aos cuidados de seus aprendizes e de outros oficiais versados na arte de pintar.<sup>35</sup> Neste ponto, é preciso salientar que a ornamentação do forro da Sé catedral de Mariana é documentada<sup>36</sup> e, para contratar uma pintura em leilão, o “candidato que concorresse na rematação deveria ter condições técnicas comprovadas para executar a obra proposta” (MARTINS, 2017, Tomo I, p. 54). Mesmo que ele tivesse delegado a sua fatura a outros artífices (o seu sócio, por exemplo), teria que ter comprovado a sua perícia como pintor. Por fim, depois que todos os atestantes realizaram seus depoimentos, o procurador do acusado não apresentou as conclusões dos autos, pois o Réu encontrava-se ausente da cidade onde morava (Catas Altas) e não pagou pelo procuratório.<sup>37</sup> Manoel Rebelo de Souza tentou recorrer apelando para o Supremo Tribunal da Relação da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, mas o prazo expirou.<sup>38</sup> Por conseguinte, em 8 de maio de 1773, a dita apelação foi considerada deserta e o artista foi condenado a pagar a dívida requerida por João Batista de Figueiredo.<sup>39</sup> O oficial de pintura faleceu dois anos depois de concluída a ação judicial, em 1 de outubro de 1775, em Vila Rica, Minas Gerais (MARTINS, 1974, p. 274).

É interessante destacar que, tanto em Portugal como na América portuguesa, esses processos envolvendo profissionais que desempenhavam atividades afins, como os pintores e douradores, quase sempre eram desencadeados por motivações pessoais e não necessariamente por problemas relacionados ao campo profissional (ARAÚJO, 2013, p. 93 e 184). Manoel Teixeira Souto, testemunha na ação judicial, afirmou que Manoel Rebelo de Souza arrematou a pintura da Igreja matriz de Antônio Dias e não contratou João Batista de Figueiredo para trabalhar na referida obra, razão pela qual movera o pleito contra o seu antigo mestre.<sup>40</sup> Nesse âmbito, é importante recordar

o litígio entre marceneiros e entalhadores do Rio de Janeiro analisado por Noronha Santos<sup>41</sup> (1942, p. 301), em que o autor apresenta o depoimento de várias testemunhas afirmando o motivo da ação ter sido uma desavença pessoal. Inclusive, vários depoentes confirmaram ser habitual, naquele período e no espaço luso-brasileiro, marceneiros realizarem trabalho de talha e entalhadores, de marcenaria.

Não cabe a nós o julgamento dos artistas envolvidos nesse imbróglio, diga-se de passagem, repleto de intrigas e contradições. O que nos interessa, efetivamente, são as questões que envolvem as relações estabelecidas entre mestres, discípulos e oficiais de pintura, bem como o modo de produção artística. Portanto, diante da polêmica, consideramos necessário refletir sobre o que é ser mestre pintor e mestre dourador no período colonial. Bonnet (2009, p. 34) estudou os artífices do Setecentos no Rio de Janeiro e esclareceu que essas duas atividades, de fato, nunca estiveram desvinculadas. Ainda que o ofício de dourador apareça desmembrado da ocupação de pintor a partir de 1751, na prática, o vínculo continuou a existir.

Ora, sabe-se bem que a versatilidade foi uma característica dos artistas portugueses que atuaram na Colônia, particularidade sobrevivente na trajetória artística das próximas gerações de pintores formados na capitania de Minas Gerais. É bem verdade que, na prática, a divisão do trabalho não constituiu uma realidade, pois as atividades estiveram extremamente interligadas. Nesse universo, o serviço de douramento, normalmente, era exercido pelos oficiais da pintura, sendo muito comum, inclusive, um mestre encarregar-se de tarefas de menor amplitude. Só para exemplificar:

Mesmo um pintor conhecido como “mestre da arte da pintura”, como foi o caso de Manoel da Costa Ataíde, além de fazer pinturas ornamentais nos forros de igrejas, pratear ou dourar as respectivas talhas e “encarnar” imagens esculpidas em madeira, também se encarregavam de policromar objetos menos nobres, como os destinados aos cerimoniais da câmara municipal de Mariana. Paralelamente à pintura dos elaborados forros das naves das igrejas, esses artistas podiam ser contratados para pintar, dourar ou pratear mastros para pálios e bandeiras processionais das irmandades, varas dos juízes e almotacés, como também cadeiras e demais objetos que exigiam menor apuro técnico, trabalhos estes que, pelo entendimento atual, seriam atribuições que deveriam ser desempenhadas por artesãos (ARAÚJO, 2013, p. 30).

Para mais, o compromisso assumido pela ornamentação do forro da capela-mor de uma igreja recém-reformada, destinada a se tornar a sede do Bispado de Mariana (a Sé catedral), não parecia ser responsabilidade para um diletante que não entendesse nada da arte de pintar, como consta no referido processo. Trata-se de uma empreitada que pressupõe a liderança de um mestre. Se o oficial perito não foi Manoel Rebelo de Souza, quem teria sido? O sócio Anastácio de Azevedo Corrêa Barros? Duas hipóteses nos ajudam a pensar a autoria dessa obra: (1) Manoel Rebelo contratou a pintura de teto, conforme o auto de rematação, e delegou a sua fatura ao seu parceiro, que a executou com a colaboração de seus aprendizes. Hipótese muito provável diante da informação disponível na documentação: Anastácio de Azevedo Corrêa Barros assinou o “Auto de Rematação” como fiador da decoração da Sé de Mariana, assumindo sua conclusão na ausência do contratante, ou seja, era perfeitamente capaz de executá-la; (2) Manoel Rebelo rematou as obras da Sé e a realizou com o auxílio do seu sócio e dos seus discípulos, trabalhando como mestre pintor. Depois disso, se viu diante da possibilidade de investir na atividade de administrador, como o seu conterrâneo José Soares de Araújo, em Diamantina (MAGNANI, 2014, p. 15). Não se pode esquecer que a obrigação de aprendizado, anexada ao litígio, comprovou a sua atuação como professor, ainda que tenha trabalhado também como dourador e empreendedor. Por ora, defendemos a segunda proposição, pois, acreditamos que Manoel Rebelo de Souza seja pintor como os demais autores de pinturas de perspectiva ilusionista que atuaram no Norte de Portugal e em Minas Gerais, os quais têm como principal característica a polivalência (GIOVANNINI, 2022, p. 36-78).

No que dizia respeito aos limites e atribuições de cada ofício, tanto em Portugal quanto na Capitania de Minas Gerais, não existiu observância rígida destes limites. A categoria pintor podia abranger desde o simples artífice que encarnava e estofava imagens, pintava bandeiras, ou outros objetos, como também podia nomear os *peritos na arte da pintura* especializados em policromar os forros das naves e capelas-mores das igrejas ou capelas (ARAÚJO, 2007, p. 50-51).

Em relação à atividade de administrador, sabe-se que essa foi uma prática comum entre os artífices da capitania de Minas Gerais. Nesse contexto, é interessante distinguir a empreitada da subempreitada. O artista que contratava uma pintura admitia o trabalho de seus escravos, aprendizes, familiares e ainda o de outros auxiliares ou oficiais, todos operando sob a orientação de um mestre. Nessa circunstância, o responsável administrava e participava da sua execução. De acordo com Boschi (1988, p. 47), a subempreitada consistia na arrematação de uma obra e na transferência de

sua produção, total ou parcial, a outros artífices mediante um acordo particular, uma espécie de terceirização. Neste caso, o arrematante poderia ou não entender do ofício e, normalmente, era o encarregado por um grande número de contratos que eram estabelecidos simultaneamente. Como dito acima, acreditamos que o pintor tenha sido o mestre da oficina que executou a ornamentação do forro da Sé de Mariana e que, em seguida, se viu diante da oportunidade de se tornar um gestor: Rebelo passou a rematar pinturas diretamente com os comitentes e empregava pintores para a sua realização. No caso da decoração da capela-mor da Igreja de Santa Efigênia, em Ouro Preto, trata-se, muito provavelmente, de uma subempreitada: Manoel Rebelo tratou a obra e levou seus aprendizes, Manoel Antônio da Fonseca e João Batista de Figueiredo, para atuar sob a supervisão de um artista mais experiente.

## Considerações finais

O documento deixou transparecer que o mestre pintor arrematou muitas obras na antiga comarca de Vila Rica, entre as quais três são pinturas de teto em perspectiva ilusionista conhecidas (a capela-mor da Sé de Mariana e a capela-mor e a nave da Igreja de Santa Efigênia de Ouro Preto). Essas ornamentações não possuem uma coesão estilística, indicando que os projetos foram elaborados e executados por artistas distintos, apesar de apresentar alguns traços semelhantes sugerindo a participação dos dois discípulos supracitados, como foi comprovado na ação judicial. O processo analisado traz informações preciosas para a compreensão da produção artística da capitania de Minas Gerais, sobretudo no que diz respeito à rematação e administração das pinturas de falsa arquitetura – as quadraturas. Ao revelar a sociedade entre dois mestres pintores, a obrigação de aprendizado direciona o nosso olhar para a formação de uma equipe de trabalho, uma oficina liderada por profissionais peritos e composta por aprendizes, escravos e oficiais admitidos para a execução de inúmeras empreitadas. Em referência às autorias e aos contratos, o litígio esclarece, de uma vez por todas, que quem arremata obras de arte nem sempre é o seu autor.

Diante do que foi exposto, propomos creditar a autoria dessas pinturas à Oficina de Manoel Rebelo de Souza, com o propósito de incluir o conjunto de artífices envolvidos na empreitada. Neste ponto, é necessário considerar que a existência da oficina era capaz de acarretar a divisão das atividades e os artífices poderiam ser contratados conforme suas habilidades: pintores de arquitetura, de ornatos, de figuras, de flores e paisagens. No entanto, em Minas, essa organização esteve vincu-

lada também à hierarquia do ofício: mestres pintores, oficiais experientes e recém-formados, aprendizes e escravos. Mesmo que tenha existido determinada especialização na produção das pinturas de teto, os artífices das duas regiões – a capitania de Minas Gerais e as províncias de Entre-Douro-e-Minho e Trás-os-Montes – caracterizam-se justamente pela polivalência, atuando de acordo com a demanda e na confecção de diversos tipos de objetos artísticos e devocionais.

Por fim, reiteramos a natureza prática do aprendizado da pintura na capitania de Minas Gerais. O ensino realizava-se nas oficinas dos mestres – instaladas nos canteiros de obras e nas residências dos preceptores –, nas quais os discípulos eram sustentados, educados, doutrinados e punidos fisicamente por suas transgressões. Geralmente, os garotos eram entregues pelos pais aos cuidados dos mestres mediante assinatura de um contrato que determinava o tempo de instrução e os direitos e deveres das partes envolvidas no acordo. Como os filhos reverenciavam seus pais, os pupilos deviam obediência aos seus instrutores. Nesses ambientes, a formação não se limitava à relação estabelecida entre os professores e seus alunos, graças a circulação do conhecimento por meio das estampas, dos manuais de pintura, dos tratados artísticos, da observação das obras e dos objetos de arte. A propagação do saber realizava-se também por meio do trânsito de pessoas de diversas localidades e o conseqüente diálogo estabelecido entre escravos, aprendizes, pintores, escultores, entalhadores, ourives e construtores, bem como entre os comitentes e os artistas. Contudo, é importante reconhecer que a veiculação do conhecimento, o aprendizado e a prática da arte de pintar e dourar permaneceram mediados pelos vínculos existentes entre os mestres e seus discípulos.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Célio Macedo. Minas Colonial: pintura e aprendizado. O caso exemplar de João Batista de Figueiredo. **Telas e Artes**, Belo Horizonte, n. 15, p. 34-40, 2000.

ARAÚJO, Jeaneth Xavier de. A pintura de Manoel da Costa Ataíde no contexto da época moderna. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). **Manoel da Costa Ataíde**: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: C/Arte, 2007, p. 31-62.

ARAÚJO, Jeaneth Xavier de. **Os Artífices do Sagrado e a Arte Religiosa nas Minas Setecentistas**: Trabalho e Vida Cotidiana. São Paulo: Annablume, 2013.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana**: de Giotto a Leonardo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 (v. 2).

BAZIN, Germain. **História da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BONNET, Marcia. **Entre o Artifício e a Arte**: pintores e entalhadores no Rio de Janeiro setecentista. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal da Cultura: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2009.

BOSCHI, Caio C. **O Barroco Mineiro**: Artes e Trabalho. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BRANDÃO, Angela. O Livro dos Regimentos dos Oficiais Mecânicos e os estudos arquitetônicos da Biblioteca Nacional de Portugal: uma interpretação. **VIS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da Unb, v. 15, n. 2, p. 8-21, jul.-dez. 2016.

DRUMOND, Marco Aurélio. **Indumentária e Cultura Material**: produção, comércio e usos na Comarca do Rio das Velhas (1711-1750). 2008. 220 f. Dissertação (Mestrado em História) – FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

ESCOREL, Silvia. **Vestir poder e poder vestir**: o tecido social e a trama cultural nas imagens do traje negro (Rio de Janeiro – século XVIII). 2000. 254 f. Dissertação (Mestrado em História) – IFCS, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000.

GIOVANNINI, Luciana Braga. **A construção de cúpulas imaginárias na capitania de Minas Gerais**: a pintura de perspectiva e a expressão de uma concepção religiosa (1725-1800). 2022. 780 f. Tese (Doutorado em História) – FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2022. (3 cadernos).

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KARASCH, Mary C. **A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. **Revista do SPHAN**, Rio de Janeiro, n. 8, p. 148-155, 1944.

MACHADO, Maria José Goulão. **La puerta falsa de América**: a influência artística portuguesa na região do Rio da Prata no período colonial. 2005. 936 f. Dissertação (Doutoramento em História da Arte). Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra, 2005. (2 volumes).

MAGNANI, Maria Claudia Almeida Orlando. José Soares de Araújo: de pintor a arquiteto, um artista completo. *In*: IX COLÓQUIO LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE. 9., 2014. **Anais**. Belo Horizonte: [s.n.], 2014, p. 1-19.

MARTINS, Hudson Lucas Marques. **O Mestre pintor**: A trajetória de João Nepomuceno Correia e Castro & a Arte da pintura em Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX. 2013. 145 f. Dissertação (Mestrado em História) – ICHL, Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2013.

MARTINS, Hudson Lucas Marques. **Os pintores e a sua arte na Capitania de Minas Gerais, 1720 a 1830**. 2017. 396 f. Tese (Doutorado em História) – PPGHIS, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017. (2 tomos).

MARTINS, Judith. **Dicionário de Artistas e Artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1974.

NORONHA SANTOS, Francisco Agenor de. Um Litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro: Autos de Execução de 1759-1761. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, p. 295-316, 1942.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

PAIVA, Eduardo França. **Dar nome ao novo**: uma história lexical da Ibero-América entre os séculos XVI e XVIII (as dinâmicas de mestiçagens e o mundo do trabalho). Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

PAIVA, Eduardo França. Filhos de Índios e Negros e dinâmicas de mestiçagens nas Minas Gerais do século XVIII: entre o cativo e a liberdade. *In*: ALVEAL, Carmen.; DIAS, Thiago Alves (org.). **Espaços Coloniais**: domínios, poderes e representações. São Paulo: Alameda, 2019, p. 139-170.

PEREIRA, Danielle Manoel dos Santos. **A pintura ilusionista no meio-norte de Minas Gerais – Diamantina e Serro – e São Paulo – Mogi das Cruzes (Brasil)**. 2012. 235f. Dissertação (Mestrado em Artes) – IA, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2012.

PEVSNER, Nikolaus. **Academias de Arte**: passado e presente. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da (org.). **Brasil**: Colonização e Escravidão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

SENNETT, Richard. **O Artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2020.

SERRÃO, Vítor. **O maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1983.

SERRÃO, Vítor. **A pintura maneirista em Portugal**. Lisboa: Biblioteca Breve, 1992.

SERRÃO, Vítor. A ANBA entre a prática das artes e o ensino artístico: um percurso acadêmico de sucesso. *In*: ACADEMIA NACIONAL DE BELAS ARTES. **Belas Artes da Academia**: Uma coleção desconhecida 1836-2016. Lisboa: Ministério da Cultura: Academia Nacional de Belas Artes, 2016. p. 41-47.

## NOTAS

- 1 Em 1681, Filippo Baldinucci (1624-1697) definiu a quadratura como a arte de pintar perspectivas, de pintar em quadratura. Desse modo, a quadratura pode ser definida como um gênero de pintura que representa estruturas arquitetônicas em uma superfície plana – bidimensional – a partir do emprego da perspectiva, possibilitando a continuidade da arquitetura real do edifício nas paredes ou tetos pintados. Na América portuguesa, essas formas decorativas aparecem nos documentos do século XVIII como Pintura de Perspectiva.
- 2 Independentemente de o ofício do pintor ser reconhecido como atividade artesanal, no espaço luso-brasileiro do século XVIII, nos referimos a esses oficiais como artífices, artistas, pintores, douradores e mestres.
- 3 O termo escravo, do latim *Sclavus*, significa a pessoa que é propriedade de outra. Nos documentos do século XVIII, a expressão é utilizada para definir as pessoas escravizadas. Estamos cientes e concordamos com a forma empregada na atualidade, pois consideramos que escravizado é a palavra mais adequada para se referir às pessoas que foram alvo da escravidão, tanto no passado como no presente. Desse modo, conforme o contexto, empregaremos os dois vocábulos.
- 4 AHMI (Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência de Ouro Preto). Libelo Cível. Processos, cód. 185. Auto 2535, 1º ofício. A transcrição desse processo foi publicada, na íntegra, na tese de doutorado da autora (GIOVANNINI, 2022, p. 687-765).
- 5 AHMI, fls. 4 e 4v.
- 6 AHMI, fl. 6v.
- 7 AHMI, fls. 20v e 3 [ilegível]. Provavelmente, entre as folhas 30 e 32.
- 8 AHMI, fl. 42v.
- 9 Célio Macedo Alves foi o primeiro a mencionar e realizar um estudo sobre o documento em artigo publicado no ano 2000, e Hudson Martins publicou esse contrato em sua dissertação de Mestrado defendida pela Universidade Federal de Juiz de Fora, em 2013.
- 10 AHMI, fl. 3 [ilegível]. Provavelmente, entre as folhas 30 e 32.
- 11 AHMI, fl. 3 [ilegível]. Provavelmente, entre as folhas 30 e 32.
- 12 AHMI, fl. 43.
- 13 AHMI, fl. 74.
- 14 AHMI, fls. 21v. e 61v.
- 15 Sobre as Academias de Arte, veja-se: PEVSNER, 2005.
- 16 Não se pode esquecer que o *Livro dos Regimentos dos Oficiais Mecânicos* (1572) passou por constantes mudanças, sofrendo algumas modificações e acréscimos de normas durante o processo histórico.
- 17 Conforme declarações do Réu e de algumas testemunhas, o valor reivindicado referia-se a obras produzidas no período em que o Autor ainda era aprendiz e, por isso, não deveria ser remunerado pelos trabalhos realizados. Em contrapartida, o Autor e algumas testemunhas declararam que, no momento em que realizou esses trabalhos, ele já não era mais aprendiz de Manoel Rebelo, pois quando descobriu que este não era pintor, saiu de sua casa e foi aprender o ofício com Antônio Martins da Silveira (AHMI, fl. 26v., 38, 61v.).
- 18 AHMI, fl. 21, 43, 67, 68 v., 74, 76 v.
- 19 AHMI, fl. 21.
- 20 AHMI, fl. 22v.
- 21 Sobre “qualidades”, veja-se: PAIVA, 2015.
- 22 Conceito proposto por Eduardo França Paiva que inclui “todos os tipos sociais mesclados biologicamente, tais como mestiços, mamelucos, bastardos, mulatos, pardos, caboclos [...], entre outros” (PAIVA, 2019).
- 23 AHMI, fls. 64, 69v, 72v, 73, 74v, 76v.
- 24 AHMI, fl. 61.
- 25 É interessante destacar que Manoel Teixeira Souto foi fiador de Manoel Rebelo de Souza para a pintura da Igreja matriz de Antônio Dias, provavelmente, comprometendo-se financeiramente com a conclusão da obra, uma vez que ele não era pintor, mas mercador. Desse modo, mesmo que Manoel Teixeira não tenha sido fiador na obra da Igreja do Rosário do Alto da Cruz, é possível que pagamentos feitos na forma de tecidos e calçados fossem um meio de assegurar o cumprimento dos deveres do mestre com os oficiais de pintura contratados para suas empreitadas.

## NOTAS

---

26 AHMI, fls. 74v.

27 AHMI, fls. 69, 72v. e 76v.

28 Neste contexto, jornaleiro era o artífice que trabalhava por jornal, ou seja, recebia o pagamento pela jornada de trabalho, o dia de trabalho.

29 AHMI, fl. 65, 75 e 77.

30 AHMI, fls. 43, 73 e 74v.

31 Os pagamentos normalmente eram feitos em parcelas, dependendo da grandeza do empreendimento, do tempo determinado para a sua execução e ainda dos possíveis ajustes que ocorriam no decorrer da sua produção. Desse modo, as remunerações poderiam ser divididas em duas partes (no início e na conclusão da obra); em três (no início, no meio e no fim da empreitada), ou, ainda, divididos em meses ou anos. Em determinadas circunstâncias, poderiam durar décadas para serem cumpridos.

32 AHMI, fl. 64.

33 Procuramos esse documento no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. Os responsáveis confirmaram sua existência, mas o acervo encontra-se interditado. Portanto, não pudemos verificá-lo, até o presente momento.

34 Os estudos visuais e estilísticos dessas pinturas podem ser consultados na tese de doutorado publicada pela autora (GIOVANNINI, 2022, p. 79-145).

35 AHMI, fls. 61-77.

36 APM (Arquivo Público Mineiro). Livro de arrematações de contratos e ofícios públicos a cargo da Provedoria da Real Fazenda em Vila Rica. Códice 1075. A transcrição desse documento foi publicada na tese de doutorado da autora (GIOVANNINI, 2022, p. 682-686).

37 AHMI, fl. 84v.

38 AHMI, fl. 88.

39 AHMI, fl. 92v.

40 AHMI, fl.75 v.

41 Noronha Santos foi um dos primeiros autores a discutir os conflitos que envolviam os oficiais das artes que desempenhavam tarefas similares, bem como a questão social do artista.